Литературный институт
имени А.М. Горького

Актуальная классика

Материалы Четвертых студенческих научных чтений

Москва
2020

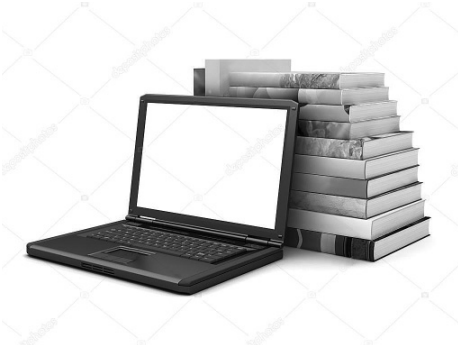
Литературный институт имени А.М. Горького

Кафедра русской классической литературы и славистики

АКТУАЛЬНАЯ КЛАССИКА

Материалы Четвертых студенческих научных чтений

(16 апреля 2020 года)



Москва
2020

УДК 821.161.1
ББК 83.3
А 43

Редакционная коллегия:

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

А43 Актуальная классика: Материалы Четвертых студенческих научных чтений. – М.: Литера, 2020. – 208 с.

В сборнике представлены материалы Четвертых студенческих научных чтений «Актуальная классика», прошедших в Литературном институте им. А.М. Горького 16 апреля 2020 года.

ISBN 978-5-9906575-3-3

© Литературный институт имени А.М. Горького, 2020

Содержание

Предисловие 7

Раздел I.
Фольклор и древнерусская литература:
поэтика, межкультурный диалог,
традиции в современной литературе

Н. Александрова
Особенности инициации героинь в женской
русской волшебной сказке 10

Ю. Малунеева
Роль элементов фольклорной колыбельной
в творчестве Дианы Арбениной 18

М. Марьяшина
Образ леса и колдовского жилища в бывальщинах
Тюменского края 24

А. Павлова
Герои-антагонисты в житийной литературе:
к постановке вопроса 31

А. Рожкова
Сюжетные особенности некоторых вариантов былин
об исцелении Ильи Муромца 40

М. Розова
Древнерусские истоки российских гимнов 49

Л. Соколова
Характеристики субкультур как определяющий фактор
специфики их фольклора на примере субкультуры
ролевиков-толкинистов 57

Е. Фонарёва
Опыт исследования алтайской сказки: юношеская инициация 64

Раздел II.
Русская литература XIX – XX вв:
проблематика и стиль

Л. Билык
Мистический кристалл ужаса в повести
Н.В. Гоголя «Страшная месть» 70

А. Волкова
Новая женщина в романе Н.Г. Чернышевского «Что делать?» 78

Е. Герасимов
Реальное и виртуальное в романе А.Ф. Вельтмана «Странник» 84

И. Дейкун
Инфраструктура письма: между текстологией и генетической
критикой. К пониманию чернового литературного наброска
как гибридной категории 91

Е. Малых
Традиции эпистолярного жанра в «Письмах
из Франции и Италии» А.И. Герцена 97

Н. Мельников
Место силы: образ Петербурга в русской литературе XIX века 102

В. Муравьёва
Герой-мечтатель: «подполье» или «футляр»?
(Ф.М. Достоевский и А.П. Чехов) 111

Р. Найдёнова
«Эволюция» времени в художественной литературе
(на материале русской классической
и современной литературы) 117

И. Попов
Тема старообрядчества в русской литературе 126

А. Соклакова
Психологическая деталь в произведениях И.С. Тургенева.....131

А. Тульчинская
К вопросу о мистических мотивах в повестях И.С. Тургенева:
функция «сигналов-предвестников».....135

А. Филатова
«Гений чистой красоты» в романе
Ф.М. Достоевского «Идиот» 141

Раздел III.
Русская литература XIX – XX вв: мировой литературный контекст, диалог с другими видами искусств

А. Волевач, А. Горн
Процесс формирования воспоминания в повести «Детство»
Л.Н. Толстого и романе «Комбре» М. Пруста 148

С. Евсеева
Архитектурный экфрасис: образ Колизея в стихотворениях
Н.А. Некрасова, Д.С. Мережковского и Вяч. Иванова 157

А. Мананникова
Мотив музыки как средство организации системы
образов в прозе И.С. Тургенева 163

И. Морозов
Традиции «русской античности» поэзии XIX века в цикле
М.Л. Гаспарова «Стихи к Светонию» 168

А. Орлова
Теория разумного солипсизма: диалог В. Пелевина
с Н. Чернышевским в рассказе «Девятый сон Веры Павловны» 175

С. Савельев
«Новые формы»: «Чайка» А.П. Чехова в концепции
«нелинейного театра» Ю.Н. Бутусова.....181

Ж. Су
Хроника «выморочности»: сравнительный анализ романов
М.Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлёвы»
и Габриэля Гарсиа Маркеса «Сто лет одиночества» 187

Т. Фролова
Методология применения потока сознания: вертикальный
поток сознания М. Пруста и горизонтальный поток
сознания В. Катаева 194

Л. Чайкова
Живописный экфрасис в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» 202

Предисловие

Писательский взгляд на литературоведческую проблематику – каков он? Подчас неожиданный, не совсем академичный, возможно, зовущий к диалогу и полемике, но – бесспорно оригинальный, живой, открывающий новое в известном.

Студенты Литературного института им. А.М. Горького не первый год принимают участие в научных чтениях «Актуальная классика», и направления работы конференции во многом определяются именно их исследовательскими приоритетами. Филологический интерес молодых писателей неизменно устремлен на восприятие фольклорных и древнерусских традиций в современной культуре – книжной, песенной, медиасловесной. Жизнь русской классической литературы в читательском сознании на разных временных витках (и прежде всего – в сегодняшнем мире), ее диалог с литературой зарубежной, интерпретация средствами других искусств – также темы, из года в год остающиеся в поле зрения участников чтений.

Представленные в сборнике работы молодых филологов, студентов Литературного института I – V курсов, наглядно свидетельствуют: чудесным образом классика сохраняет актуальность во все времена, поворачиваясь новыми гранями, открывая новые тайны и загадывая новые загадки…

Разгадывать, постигать, делиться открытиями, вдохновляться и вдохновлять, радоваться своей причастности к слову, создавать своё, но и понимать другого – в этом видится благая и высокая общность писательской и научной сфер.

Редколлегия

Раздел I.

ФОЛЬКЛОР И ДРЕВНЕРУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА: ПОЭТИКА, МЕЖКУЛЬТУРНЫЙ ДИАЛОГ, ТРАДИЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Нина АЛЕКСАНДРОВА

Особенности инициации героинь в женской русской волшебной сказке

Работы, рассматривающие женские сказочные образы до сих пор немногочисленны. Это обширное поле для исследований, где литературоведение выступает в тесной связке с культурной антропологией, гендерными исследованиями и психологией.

Что касается вопросов исследования женской репрезентации в волшебных сказках, нужно назвать работу Х. Ясон, где она формулирует особенности волшебной женской сказки. Исследованиями гендерного аспекта русских народных сказок занимались Г.А. Трофимов и О.Г. Лопухова, однако их работы носят отчасти культурологический характер. Н.А. Малаховская в своей интереснейшей работе рассматривает образ Бабы-Яги, следы древнего религиозного наследия и женских культов, пришедших из фольклора в русскую литературу XIX – XX века.

В работе К.П. Эстес исследуется как женские архетипы, описанные в частности К.Г. Юнгом, проявляются и развиваются в народных сказках – на примере нескольких сказок разных народов.

Мы не нашли работ, где изучался бы именно мотив инициации героинь в волшебных сказках, поэтому поставили перед собой цель – наметить в общих чертах особенности функционирования именно этого мотива. Мы предполагаем, что процесс женской инициации будет принципиально иным, нежели у героев-мужчин.

Феномен сказочного героя и обряда инициации

Говоря о герое сказки, нам нужно в первую очередь обозначить отличительные особенности этого героя и определить, кем этот герой является.

Обратимся к понятию мифологического героя. Впервые этот термин появляется в древнегреческом фольклоре. С древнегреческого это слово переводится как доблестный муж, предводитель. Герои греческих мифов были доблестны и храбры, но, в отличие от богов, смертны. В философии, в свою очередь, устоялось понимание героя как человека, жертвующего собой ради всеобщего блага. Г.К. Юнг [13, с. 44] выделяет героя как один из базовых человеческих архетипов – честолюбивого и отважного защитника слабых. При этом женские образы в фольклоре постепенно деградируют от проработанных богинь или героинь к объекту спасения мужчиной-героем. Подробнее этот процесс мы рассмотрим далее.

Герой волшебной сказки предстает перед читателем как исключительный персонаж. Герой изначально наделен знаниями как действовать в тех или иных ситуациях (например, как попасть в мир мертвых, как себя там вести и как потом вернуться оттуда).

Таким образом, мы вплотную подходим к понятию инициации. То есть ритуалу символического перерождения, которое герой проходит, чтобы стать иным. Обряд инициации (то есть перехода в следующий этап жизни) является одним из ключевых обрядом архаических культур.

Антрополог Джозеф Кэмпбелл [5, с. 35] говорит о трех основных обрядах перехода, которые герой проходит в традиционном мифе и сказке: уединение, инициация (испытания и победы) и возвращение. То есть герой покидает обычный мир, направляется в мир сверхъестественный, там встречается с фантастическими силами, преодолевает испытания и в итоге одерживает победу, чтобы затем вернуться к соплеменникам, став другим и принеся с собой благо.

По этой схеме строятся все героические мифы, но что же сказки? Здесь мы вплотную подходим к вопросу соотношения сказки и мифа – можно ли говорить о них как о синонимичных явлениях. Пропп пишет [10, с.123], что миф и сказка, (особенно мифы первобытных народов, но и мифы древних культурных государств также) имеют теснейшую связь и у первобытных народов часто вообще сливаются и отличаются по большому счету только разными социальными функциями. Поэтому соотнесение мифа и сказки – оправдано. Таким образом, мы можем применить схему действия героя мифа к сказочному герою.

Сказка очень тесно связана с обрядами архаических культур. Иногда прямо повторяя существующий обряд, найти следы которого мы можем, изучая быт и ритуальные практики первобытных народов. Однако гораздо чаще, в ней воспроизводится переосмысленный обряд. То есть обряд в ходе исторических изменений, с течением времени потерял свое значение настолько, что какие-то его части (чаще всего мотивировка) стали непонятными и отпали, а затем в сказочном нарративе были рационализированы и заменены на другие. Пропп приводит пример сказочного сюжета с зашиванием героя в шкуру мертвого животного для того, чтобы хищные птицы, схватившие мнимый труп, перенесли героя в тридевятое царство [10, с.288]. Ученый сопоставляет его с архаичным обрядом похорон, в рамках которого мертвецов зашивали в шкуру животного. То есть в сюжете налицо переосмысление первоначального обряда похорон. Однако зачастую первоначальная основа в сказке настолько затемнена, что восстановить исходный обряд становится практически невозможно.

Женские сказки. Особенности женской репрезентации в волшебных сказках

Прежде чем переходить непосредственно к рассмотрению мотива инициации в конкретных сказочных сюжетах необходимо рассмотреть феномен женской волшебной сказки и то, что он собой представляет. Сам термин введен Х. Ясон в 1972 году, этот тип сказки в качестве героя представляет женщину. Выделяется два основных типа героини: активная и страдающая.

Если говорить о женских образах в сказках, то О.Г. Лопухова в своей статье [7, с. 2] очень убедительно показывает как постепенно, от более древних сказок к более поздним, образ женщины-героини меняется, как герой мужчина вместо вспомогательной роли получает доминирующую и основную.

Изменение положения женских героинь в фольклоре напрямую связано со сменой матриархата патриархальной парадигмой. Об этом подробно пишет Грейвз [2, с. 29]. В его работе подробно проиллюстрировано то, как культы женщины-богини и связанные с ними ритуалы постепенно распадаются и заменяются культами отца и бога-мужчины.

На примере хорошо сохранившихся древнегреческих мифов мы можем видеть это в рамках олимпийской мифологии (когда уже произошло вытеснение матриархата) как переход женских образов из разряда богинь-всеобщих матерей в разряд хтонических чудовищ, с которыми борется герой-мужчина. Именно к этому этапу относится появление феномена героя.

В русских волшебных сказках, мы можем видеть как образ женщины изменяется постепенно. От сюжетов типа сказки «о молодильных яблоках и живой воде» [1, т. II, № 171–178], где героиня – Синеглазка, царица волшебного государства, «сильная и могучая богатырка», в царство которой невозможно попасть без посторонней помощи, которая находится в родстве с волшебными силами, которая демонстрируется читателю как властная и отважная, герой в то же время довольно аморфный, проявляющий вежливость к старшим (Баба-Яга), готовый признать свою неправоту и попросить помощи. Через сказки типа «Поди туда – не знаю куда, принеси то – не знаю что» [1, т. II, № 212–215], где героиня остается волшебницей, более сильной фигурой, именно она помогает мужу выполнить задания, но мужской персонаж уже проявляет себя как активный, находчивый и коммуникабельный. Именно он в начале сказки выстрелом добывает горлицу, в которую превращается его будущая жена. В итоге женские образы в более поздних сказках, например «Иван-крестьянский сын и мужичек сам с перст, усы с восемь верст» [1, т. II, № 138], а также другие подобные сказки с мотивом змееборчества или борьбы с Бабой-Ягой как символом зла, полностью упрощаются и образ женщины становится непро-

писанным, а сама она - объектом спасения мужчины-героя (часто появляются указания на внешнюю красоту женщины), часто в числе других людей и не обязательно ради женитьбы; мужской образ здесь уже полностью героический и включает в себя исключительно положительные качества.

Мы умышленно выбрали для рассмотрения три сказки, в которых женщины-героини выполняют значимые роли, вне зависимости от того, являются они страдающими или активными героинями.

Мотив инициации героинь в сказках «Василиса Прекрасная» [1, т. II, № 104], «Перышко Финиста ясна сокола» [1, т.II, № 234–235], «Крошечка-Хаврошечка» [1, т. II, № 100].

В сказке Василиса Прекрасная акт инициации происходит в процессе выполнения героиней сложных заданий мачехи – и как кульминация – попадания героини в дом к бабе-яге. Она отправлена к ней злой мачехой, чтобы добыть огня. Дом бабы-яги окружен частоколом с нанизанными на жерди черепами. Она обещает дать Василисе огня, если та послужит у нее. Выполнять непосильные задания девушке помогает куколка – подарок умершей матери. То есть фактически фетиш, связывающий героиню с духами предков.

В сказке «Финист-ясный сокол» процесс инициации, то есть преодоления и победы связан с испытаниями, которые героиня проходит, чтобы найти Финиста: износить три пары железных башмаков, сточить три железных посоха, изглодать три железных лепешки. И потом – когда она трижды выменивает волшебные предметы у невесты Финиста, просвирниной дочки, на право провести ночь с любимым.

Сказка «Крошечка-Хаврошечка» также несет в себе неприкрытый отпечаток древнейших верований тотемизма. Здесь акт инициации связан со следующим за безуспешным усыплением трех дочерей старухи-мачехи и убийством волшебной коровушки отказом от поедания плоти тотемного животного – коровушки-матушки, которая снова выступает как животное, связывающее героиню с духами предков, символическая мать героини. И то, как Хаврошечка собирает и поливает коровьи косточки, отказывается от употребления в пищу мяса тотемного животного – и становится испытанием, которое героиня должна пройти, для того, чтобы быть вознагражденной духом предков.

Любопытно, что во всех трех сказках изображен мир, в котором мужчин как будто бы не существует. Протагонистки и антагонистки – женщины, мужчины в сказке выполняет сугубо декоративную функцию, собственных характеров у них нет. Даже Финист ясный сокол, волшебный супруг, выступает как крайне пассивный персонаж, которого героине нужно завоевывать, искать, возвращать. Все эти сказки – женские, про женскую инициацию, про преображение героинь.

Попробуем рассмотреть, кем становится каждая из героинь в конце сказки, в момент возвращения.

Итак, Василиса – была страдающей падчерицей, слабой героиней, претерпевающей притеснения от сильного женского персонажа. В итоге – смогла отомстить обидчицам при помощи сверхъестественных сил. То есть как бы символически смогла направить свою агрессию на тех, кто эту агрессию вызывал. Вставка про полотно, искусное шитье и замужество, кажется нам позднейшей – ведь именно в ней Василиса маркируется как «прекрасная», у этой части нет эмоциональной и внятной сюжетной связи с остальной сказкой, а в некоторых записанных версиях она и вовсе отсутствует. Остается только история про девушку, бредущую сквозь темный лес с черепом на шесте.

Эстес [9, с. 53] рассматривает этот акт инициации как глубоко психологический – уход от сверхзаботливой внешней матери через социокультурные стереотипы ненависти к себе (мачеха и сестры) – к преодолению и формированию своей настоящей личности. Здесь 9 испытаний в доме бабы-яги обретают характер символических ритуалов (например, задавание вопросов – обретение мудрости и знаний об окружающем мире, перебор зернышек мака – умение отличать добро от зла и т.п.). А сама колдунья предстает как воплощение женщины-богини, воплощение древних диких сил, которые предстоит обрести и героине.

Любопытно, что духи предков в виде куколки в итоге помогают Василисе спастись от колдуньи. То есть акт инициации героини здесь очень тесно связан не только с хтоническими женскими силами, но и с поддержкой духов предков.

Таким образом, выполнив все задания, Василиса проходит полное посвящение. Инициация героини завершается смертью злодеек(их заживо сжигает лучами из глаз принесенного черепа), которую Василиса принимает как должное. Здесь мы видим очень яркий пример женской инициации, отличной от мужской – обретение героиней себя через помощь сверхъестественных сил и духов предков.

В сказке «Перышко Финиста Ясна сокола», героиня сначала – девушка в отцовском доме, знающая, однако, тайну волшебного перышка, в конце – царевна, обладательница волшебного мужа. То есть ее социальное положение меняется при помощи тайных знаний и внутренней силы.

В начале сказки – она следует логике мифологического мышления, где частное равно целому и просит отца привезти ей перышко Финиста ясна сокола, которое становится для героини дороже всех прочих подарков. Ведь именно обладание перышком означает обладание чудесным женихом, самим Финистом ясным соколом.

Однако, благодаря козням сестер, Финист улетает, и героиня отправляется искать его в тридесятое царство. То есть начинается, собственно, сам процесс перехода, процесс инициации. Здесь возникает очень яркий образ «прежде три пары башмаков железных истопчешь, три посоха чугунных изломаешь, три просвиры каменных изгложешь, чем найдешь меня».

Эти предметы становятся гиперболизированными символами трудностей, которые нужно преодолеть на пути к себе и своим желаниям. По сути, мы можем также рассмотреть эту историю как аллегорию долгого пути героини к обретению собственной силы. Поиск супруга здесь становится символической инициацией. На наших глазах дочь, уходящая прочь из родительской семьи, которую она не может менять, только принимать (злокозненные сестры), создает собственную, устанавливает свои границы. В пользу этой гипотезы выступает факт того, насколько скрытно ведет себя героиня – каждый раз, когда Финист превращается из перышка в жениха, девушка тщательно его скрывает. В конце сказки, когда героиня Финиста снова обретает, возвращается домой, но при не говорит родным ничего о своих злоключениях, она врет и скрывает все до последнего. До того момента, как отец случайно видит волшебную карету, исчезнувшую у его дома, припирает дочь к стенке и только тогда та сознается в произошедшем и демонстрирует суженного.

Возможно, что неприязнь родных и необходимость скрывать жениха также восходит к архаическим свадебным обрядам, не случайно сокол – один из символов жениха (в русской обрядовой свадебной песне жениха часто называют ясным соколом).

Любопытно также и то, что три волшебных дара героиня получает от трех сестер-старушек (снова образы женщин-богинь, обладающих сакральными знаниями и древней магией). При том, что о матери сестер мы ничего не знаем, ее как будто не существует и героине нужно ее отыскать. Таким образом, мы снова видим в историях о женской инициации влияние старших мудрых женщин (духов рода), помогающих молодой преодолеть трудности.

В сказке «Крошечка-Хаврошечка» героиня вначале – страдающий персонаж, терпящий лишения от сильных женских персонажей (по старшинству и социальному положению), в конце – сама при помощи тотемного животного получающая еще более высокое социальное положение.

При этом любопытен образ коровы, волшебного помощника, который помогает героине преодолеть все испытания и с которым напрямую связан акт инициации. Хаврошечка не случайно называет ее «матушкой». Это связано в том числе с древними тотемными верованиями в то, что животное-тотем и человек, ему поклоняющийся, родственно связаны. То есть в коровушке

как бы воплощается умершая мать героини, которая ей помогает, защищает ее, а после смерти этого воплощения, продолжает свое существование в виде дерева, яблони.

То есть мы снова сталкиваемся с актом инициации, в процессе которого героине помогают старшие женщины, духи предков. Именно их воплощает в себе магическая помощница-коровушка.

Таким образом, мы можем увидеть, что эти сказки связывает нечто общее. В каждой из них героиня обретает желаемое при помощи сверхъестественных сил, которые, однако, воспринимаются как само собой разумеющиеся. И все эти силы связаны с помощью от духов предков и с хтоническими женскими божествами.

На материале трех проанализированных сказок, видно, что в каждой из них героиня действует в поле больше символическом, чем реальном, в каждом из них героиня сталкивается с трудностями, которые преодолевает с помощью духов предков (волшебная куколка, умершая мать, воплощенная в корове и яблоне, старушки с волшебными дарами). В каждой из этих сказок некий женский дух (иногда мертвый, иногда хтонический и почти божественный – как баба яга) помогает девушке героине совершить переход на следующий этап жизни и символически повзрослеть, стать самостоятельной и обрести силу.

Таким образом, наша первоначальная гипотеза о характерных особенностях инициации женщин-героинь подтверждается.

Разумеется, исследование необходимо углублять – исследовать особенности инициации мужчин-героев, исследовать особенности женской инициации в более древних и более поздних сказках – и соотносить эти изменения с происходящими в обществе в разные исторические периоды. Но первый шаг в сторону изучения женской инициации в этой работе сделан. Безусловно, темы, касающиеся особенностей формирования гендерной идентичности в фольклоре – очень важны и интересны. Не только для изучения дальнейшего развития в литературе, формирования феномена женского письма и т.д., но и для каждого из нас.

Теория психоанализа, филология, культурная антропология поразному пытаются ответить на вопрос для чего служат сказки, какую функцию несут пришедшие из них культурные архетипы. В любом случае, какими бы способами мы не находили ответ на этот вопрос, он всегда будет сопряжен со взглядом внутрь себя и поиском ответов в темном бессознательном.

Литература

1. *Афанасьев А.Н.* Русская народная сказка: В 3 тт. – Лит. памятники. – М.: Наука, 1984–1985.
2. *Грейвз Р.* Мифы древней Греции. – М.: издательство Иностранка, 2014 – 624 с.
3. *Корепова К.* Русские волшебные сказки. – М.: Высшая школа, 1992. – 528 с.
4. *Кэмпбелл Д.* Тысячеликий герой. – СПб.: Питер, 2016. – 352 с.
5. Леви-Стросс К. Мифологики: сырое и приготовленное в 4 тт. – М.: FreeFly, 2006. – 399 с.
6. *Лопухова О.Г.* Трансформация гендерных образов в текстах русских волшебных сказок // Вестник Татарского государственного гуманитарно-педагогического университета. – Казань: Казанский (Приволжский) федеральный университет. №1(16), 2009. – С. 136–141.
7. *Малаховская А.Н.* Наследие бабы-яги: Религиозные представления, отраженные в волшебной сказке, и их следы в русской литературе XIX–XX вв. – СПб.: Алетейя, 2006. – 344 с.
8. *Пинкола-Эстес К.* Бегущая с волками: женский архетип в мифах и сказаниях. – К.: София. – М.: ИД Гелиос, 2002. – 339 с.
9. *Пропп В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. – М.: Лабиринт, 2014. – 332 с.
10. *Пропп В.Я.* Морфология волшебной сказки. – М.: Лабиринт, 1998. – 132 с.
11. *Трофимов Г.А.* Образ женщины в русских народных змееборческих сюжетах // Вестник ВятГГУ: Киров: Изд-во ГБОУ ВО «Вятский государственный университет», 2015. – С. 103–109.
12. *Юнг К.- Г.* Архетип и символ. – М.: Ренессанс, 1991. – 297 с.

Юлия МАЛУНЕЕВА

Роль элементов фольклорной колыбельной в творчестве Дианы Арбениной

Арбенина Диана Сергеевна родилась 8 июля 1974 года в белорусском Воложине. Через шесть лет переехала с родителями на Чукотку, а затем с мамой и отчимом в Магадан. В 1986 году у Арбениной родился брат Антон.

В 1992 Диана поступила в Магаданский Государственный Педагогический Институт на факультет иностранных языков, затем переехала в Питер и перевелась в Санкт-Петербургский Государственный Университет на отделение русского языка как иностранного филологического факультета.

В 1993 году Арбенина познакомилась со Светланой Сургановой, и вместе они основали группу «Ночные Снайперы». В позапрошлом году группа отпраздновала свой двадцатипятилетний юбилей. Из оригинального состава осталась только Диана.

У Арбениной двое детей. В 2010 году она родила двойняшек Артёма и Марту.

Арбенина написала более 350 песен, выпустила десять книг («Дрянь», «Цель», «Патронташ» «Катастрофически», «Дезертир сна», «Колыбельная по-снайперски», «Аутодафе», «Спринтер», «Бег», «Тильда»), написала сценарий и сыграла на сцене МХТ им. Чехова моноспектакль «Мотофозо: 35 юбилейных песен».

Она не пишет песен для детей. Даже для своих. Единственная «детская» песня в её репертуаре «Голубой слон». Однако Арбенина пишет колыбельные. В её творчестве их достаточно много.

Для этой статьи было выбрано только три, имеющих в своём заглавии слово «колыбельная» (песня «Брату» на концертах исполняется под названием «Колыбельная брату»). Но есть ещё, например, «Sumarok» – *«колыбельная всех матерей»*, и тот же «Голубой слон».

Арбенина называет свои стихотворения «антипесням», потому что, по её же словам, *«стихи почти никогда, вернее, очень редко становятся песнями»*. Для неё принципиальна разница между стихотворным творчеством и песенным. Разный ритм, разный смысл, разная первопричина: песни она пишет, чтобы делиться с миром, общаться, стихи – чтобы выплеснуть боль *«я опять пишу стихи/ потому дела плохи»*.

Колыбельная в фольклоре

Колыбельные песни – это первое творчество, с которым сталкивается человек. Они относятся к поэзии пестования, то есть не являются собственно детским творчеством, а создаются взрослыми для детей. Фольклорные колыбельные имеют несколько функций: охранительную, прогностическую, эпистемологическую и бытовую, усыпляющую.

А.Н. Мартынова делит колыбельные на два типа: императивные и повествовательные. Первые представляют собой монолог, обращенный к ребёнку или другим живым существам, вторые – содержат бытовые зарисовки, какие-то факты или маленькие рассказы о животных, в них нет обращений к ребёнку, но его образ так или иначе присутствует в песне.

В колыбельных велика роль импровизации. Они поются до тех пор, пока ребёнок не уснёт. Поэтому же в них много повторений, которые своей монотонностью должны усыплять младенца. Отличительной особенностью колыбельных являются так называемые маркеры – формулы-команды, призывающие ребёнка заснуть.

Колыбельные также содержат в себе традиционные мотивы, направленные на подкрепление той или иной функции или маркера. Например, мотив будущего вместе с формулой «сна-роста» подкрепляют прогностическую функцию, а мотив колыбели вместе с мотивом успокоения – усыпляющую.

Частыми героями колыбельных выступают Сон или Дрёма; так же встречаются животные – голуби или кот, который должен укачать ребёнка.

В.В. Головин обращает внимание на различия колыбельных фольклорных и литературных. Принципиально важными критериями он считает адресацию (фольклорная адресована только ребёнку), конкретное авторство (или его отсутствие) и доминирующие функции (традиционность – в фольклорной, и эстетику – в литературной). Литературная колыбельная может включать в себя элементы фольклорной и наоборот, но при этом отличия их принципиальны, соответственно, разными должны быть подход к анализу и изучению.

Колыбельная по-снайперски

все хотят спать
все уже уснули
я не исключенье
я тоже сплю
ты ко мне приходишь
ты меня целуешь
это только сон
это только сон
как же сладко спать
мне в твоих объятьях
этого ждала
я пять тысяч лет
ты моя любовь
ты моё несчастье

это только сон
это только сон
я плыву к тебе
медом поцелуев
ты поишь меня
нежностью морей
незачем кричать
снайпер безоружен
это только сон
это только сон
все хотят спать
все уже уснули
я не исключенье
я тоже сон

Первые строки этого текста – необычная игра с классическим фольклорным мотивом «все спят и ты спи». В отличие от классической версии, здесь используется вариант *«я не исключение, я тоже сплю»*. И это сразу указывает на то, что песня апеллирует к поэтике не фольклорной колыбельной, а литературной, потому что лирический герой обращается не к младенцу, а к самому себе.

В тексте присутствуют традиционные повторения, призванные сделать его монотонным. Трижды повторяется *«Это только сон. Это только сон»*, дважды (не в пример троичной фольклорной формуле) – *«я плыву к тебе мёдом поцелуев/ ты поишь меня нежностью морей»*. Образуя кольцевую композицию, повторяются и первые строки *«все хотят спать, все уже уснули/ я не исключенье, я тоже сплю»*, однако изменяется последнее слово: со «сплю» на «сон». Несмотря на то, что олицетворение Сна также является традиционным для фольклорной колыбельной, в ней Сон не объединяется с лирическим героем или адресатом. В данном случае это не просто элемент литературной колыбельной, но и авторский приём Арбениной.

В песне используется традиционный фольклорный приём – аллитерация и рифмовка шипящих и святящих «ш», «ж», «с», «з». Она выполняет «усыпляющую» функцию, которая является одной из главных функций колыбельной вообще.

Брату

запах смолы и мяты
дети в костюмах – хочется плакать
взрослым не получилось
стать. без тебя всё в детстве случилось.
имя не суть героя.
ты как и я так сложно устроен
что легче бить посуду,
чем обнимать за плечи…
странно быть частью речи
хрупкой фигуркой в тире

породистым ласковым догом
винтиком в локомотиве
побарабань мне в номер
мы с тобой одной крови
это вовсе не повод
просто знание свыше…

спит обмелевший город
горд до последней капли
нас малыш с тобой больше
нет у мамы на карте
детство тает слезами
жесткие игры в силу
засыпай мой отважный
тонкий смешной и красивый
детство тает слезами
жесткие игры в силу
засыпай настоящий
потерянный и красивый
засыпай
мой
любимый…

Эта колыбельная также апеллирует к поэтике литературной песни, прежде всего за счёт адресации. Она обращена не к ребёнку, а к брату – хоть и младшему, но уже взрослому человеку.

Фольклорный мотив «все спят и ты спи» также присутствует в этой песне в строке *«спит обмелевший город»*.

В тексте присутствуют традиционные колыбельные маркеры (формулы-команды) – слово «засыпай» повторяется три раза в строках *«засыпай мой отважный»*, *«засыпай настоящий»* и *«засыпай/ мой/ любимый»*.

Колыбельная снов

каждая нота моего счастья
каждая музыка моей печали
каждый мой самолет
все – о тебе о тебе о тебе.

засыпай любовь моя
каждое утро моей жизни
каждое движение солнца
блюз и фрисби луны
все - о тебе о тебе о тебе.

засыпай любовь моя

каждая буква на моем языке
каждый рассвет в танцах рельс
ночь в лиссабоне и тени в раю
все - о тебе о тебе о тебе.
засыпай любовь моя

каждый заброшеный в сетку мяч
каждая чашка кофе и сигареты
поцелуй бога на моем сердце
все - о тебе о тебе о тебе.
засыпай любовь моя

каждый мой звук и мой шаг
километры концертов по сцене
вены на шее и мокрое полотенце
все - о тебе о тебе о тебе.
засыпай любовь моя

каждый полевой цветочек
и лето и синего цвета ветер
гибкие тонкие стебли моих гитар
все – о тебе о тебе о тебе.
засыпай любовь моя

каждая виноградная слеза
и то что я уже не успею в этой
и то что случится с нами в другой
все – о тебе о тебе о тебе.
засыпай любовь моя

В отличии от предыдущих двух текстов, этот текст не положен на музыку, это не песня, а «антипесня», поэтому сложно судить о дополнительных интонационных способах укачивания, которые не только характерны, но и крайне важны для такого жанра, как колыбельная. Но это всё ещё поэтический текст, значит, можно судить о его ритмических особенностях, которые также имеются у колыбельных. Однако традиционные фольклорные колыбельные обычно написаны четырёхстопным ямбом, эта же – трёхстопный анапест, что возвращает к мысли о ее литературной природе.

Этот текст единственный из рассмотренных, в котором не удаётся точно определить адресата. Но, исходя из слов *«и то что случится с нами в другой»*, можно предположить, что и эта колыбельная адресована не ребёнку.

Однако «антипесня» содержит фольклорный маркер – призыв *«засыпай любовь моя»*. Он повторяется семь раз. Числовая символика также присутствует в данном тексте и играет важную роль; слово «каждая» повторяется в начале двенадцати строк. И число семь, и число двенадцать являются «священными числами» в славянском фольклоре. Оба символизируют удачу.

Функция элементов фольклорных колыбельных в творчестве Дианы Арбениной

В текстах своих колыбельных, неважно, песня это или антипесня, Диана Арбенина ориентируется на усыпляющий мотив – главный мотив фольклорной колыбельной. Также она использует мотив «все спят и ты спи»,

выводя его на новый уровень в «Колыбельной по-снайперски». Арбенина активно использует числовую фольклорную символику, чтобы показать положительную коннотацию колыбельных, посредством «сакральных» чисел – 3, 7, 12. Также в текстах присутствуют традиционные колыбельные маркеры.

Таким образом, можно утверждать, что элементы фольклорных колыбельных играют важную роль в текстах колыбельных Дианы Арбениной. Они позволяют автору выстраивать связи песен и антипесен с мотивами и образами, которые выработаны человечеством для того, чтобы успокаивать, давать надежду на лучшее будущее, учить, усыплять. И не так уж важно: детей, как в фольклорной традиции, которой Диана Арбенина в этом не следует, или взрослых в литературной, которую она создаёт.

Литература

1. *Головин В.В.* Русская колыбельная песня в фольклоре и литературе. – Турку, Åbo Akademi University Press, 2000. – 451 с.
2. *Арбенина Диана* / Бег: [Поэзия]. – Москва: Издательство АСТ, 2017. – 384 с.
3. *Арбенина Диана* / Патронташ. – М.: НОТА-Р, 2002. – 233 с.
4. *Капица Ф. С.*, Колядич Т. М. Русский детский фольклор: учеб. пособие для студентов вузов. – 2-е изд., стереотип.: Флинта, Наука; Москва; 2011. – 314 с.
5. *Марголис М.* Редкая птица. Первая авторизованная биография Дианы Арбениной и группы «Ночные Снайперы». – М. : Эксмо, 2020. – 264 с.
6. *Мартынова А. Н.* Детский фольклор. Поэтические жанры // Детский поэтический фольклор: Антология / Сост. А.Н. Мартынова. – СПб., 1997. – 577 с.

Марина МАРЬЯШИНА

Образ леса и колдовского жилища в бывальщинах Тюменского края

Бывальщиной называется фольклорный жанр несказочной прозы, в основе которого лежит небольшой демонологический рассказ с установкой на достоверность. Нередко в бывальщине можно уловить связь с волшебной сказкой: схожие мотивы, лес и лесной дом как место действия чудесного и др. Пространство в быличках и бывальщинах – интересная и малоисследованная тема [см. 2].

В данной статье мы рассмотрим так называемые «межевые», пограничные пространства, по-особенному «освоенные» несказочной прозой Сибири.

Как правило, наиболее часто встречающимися в фольклорной традиции «межевыми» пространствами принято считать лес, поле и перекрёсток. Это пространства-границы между миром людей и миром потусторонних существ. Основное же пространство бывальщины – изба или дом, является, с одной стороны, защитой от «тонкого мира», с другой – так же имеет невидимых обитателей (домовые, «Мары запечельные» и т.п.), или же впускает в себя оных (полуденниц, чертей) через имеющиеся входы-порталы (зеркала, форточки, заслонка печи и запечное пространство). Особенно интересно в этом отношении жилище ведуньи, знахарки.

В «Энциклопедии знаков и символов» лес назван «одним из основных местопребываний сил, враждебных человеку (в дуалистической мифологии большинства народов противопоставление «селение – лес» является одним из основных); через лес проходит путь в мир мёртвых [7].

В.Я. Пропп в книге «Исторические корни волшебной сказки» выделяет несколько символических функций леса, а именно: инициация, преграда, обряд посвящения, вход в царство мёртвых. В этом отношении интересно сопоставить функцию леса волшебной сказки с его значением в бывальщинах.

В Сибирских бывальщинах лес играет очень важную роль. Рассмотрим одну из таких бывальщин: *«Была у их в том доме девка одна молода. Она всё ходила по домам с кувшинчиком, если у кого свадьба, в каждом доме, где есть женщина, та женщина должна в кувшинчик плюнуть – здоровья по плевку с каждой. С них не убывало, а той что замуж итти, всё лучше с таким кувшином. А той молодайке из тетеревиного дома за кувшин невеста платила всякой едой, специально собирали. Картошку там, яйцы, кто чё. У кого дойный скот, так те молока давали. Так и пробавлялись в том бабьем*

немом доме. А та девка-то попала туда, мне говорили, ещё дитём. У ей мать в лес ушла. А до того всё, чё у них было дома, мать снесла в лес. По ночам туда таскала всяко: еду, стулья… Чё было дома, то и стаскала в лес зачем-то. Это после того как отец ённый лошадь колходную украл и его в лесу плётками мужики до смерти забили, а девчонка видела. И вот сиротой она лет пятнадцати пришла в тетеревеный дом, немая от ужаса».

У героини этой бывальщины отца в лесу «плётками мужики до смерти забили», когда тот украл колхозную лошадь. Лес навсегда связался для героини с ужасом утраты близкого человека. В лесу она теряет голос (получает физическое увечье), после чего приходит жить к колдунье. Обретение немоты, как и глухоты, либо нечленораздельной речи, в народном сознании схожие увечья, с которыми идентифицируется причастность к колдовству, ведовству. Н.А. Криничная приводит похожий пример: *«Манька у нас,* ***переданы ей от батьки черти*** (выделено мной – М.М.). *Она глухонема была, говорит, говорит, ничего не понять, всё махается».*

Героиня другой сибирской бывальщины, возвращаясь с полевых работ, засыпает в телеге, едущей через лес, и просыпается без женских половых органов: *«У одной бабы украли грудь и женско место. Как так украли? А вот в телеге уснула, когда с покоса возврашшалась. Просыпаца – нету ничё. По-маленькому шибко тут ей захотелось, а никак. Она давай орать. Три дня ревела. Мужик-то к ней спать идёт, а она «нет, – говорит, – мне того не надо». Мужик как рассердился, дал ей по башке маленько, плюнул и спать пошел. На сенокосе казала всё подружайке. Та в крик. Ну и повели бабы её к Тетеревихе. Тетеревиха спрашиват: «вспоминай где заспала?» «Лесом ехали» – баба говорит. «Пойди в лесу и поищи. Там всё лежит. Лешачиха у тебя украла. Яиц варёных возьми и соль». Пошла баба. Лежит её женско место на дороге, сапогом раздавлено. А рядом, в грязи, и груди обе – вот они. Взяла она всё, завязала в платочек и обратно к Тетеревихе. От мужика своего ушла, стала в тетеревихином дому жить».*

Итак, обе героини, побывав в лесу, возвращаются оттуда одна без голоса, другая – без женских половых признаков, после чего оказываются в доме ведуньи. Что за своеобразная инициация, заставляющая их после отказаться от мирской жизни, перейти в «Тетеревиный дом» (дом колдуньи)? Выявление символических «кодов» этих двух текстов помогает разъяснить те пласты смыслов, которые современному человеку могут быть не понятны.

Лес, как утверждает М.Н. Власова, а за ней и ряд других исследователей, «связан с символикой женского начала» первородной стихией хаоса [1, с. 426]. Думается, такое сравнение возникло в народном сознании через мотив

противопоставления мужского, то есть упорядоченного, бытового и рационального мира, – женскому, иррациональному. В лесу, как известно из множества сказок, обитает Баба-Яга и Лешачиха, поэтому, приходя в лес, женщина находится в «своей стихии». Но, «привыкшая» к рациональному миру, женская сущность, дабы разбудить своё иррациональное начало, должна пройти инициацию лесом – тогда она утратит способность находиться в рациональном мире людей. Эту утрату несказочная проза обычно иллюстрируют как увечье, некоторую «ненормальность». «В подобного рода увечьях, – замечает Н.А. Криничная, – проявляют себя силы хаоса, делающие границу между мирами “тем” и “этим” взаимопроницаемой. Вот почему увечные осмысливаются в качестве медиаторов. <…> Благодаря этим качествам ведуны, по сути, выпадают из того или иного социума, который при всём различии в своих масштабах неизменно осмысливается как целостная общность» [5, т. 2, с. 21] .

В приведённом тексте бывальщины именно Лешачиха украла у героини женские половые признаки и возвращает их повреждёнными: *«женско место на дороге, сапогом раздавлено»*, груди – в грязи. Есть намёк на возможность вернуть всё на прежние места, но обряд «подкупа» Лешачихи, совершить который советует колдунья, не срабатывает: уснув в лесу, женщина уже запустила механизм, пробудивший в ней природный хаос. Лешачиха – всего лишь персонификация этого хаоса, она не хочет ни присвоить, ни отнять половые признаки, но показывает, раздавив их сапогом и бросив в грязь, что обратной дороги нет.

«В народном мировоззрении, – пишет В.Е. Добровольская – отношение к физическим недостаткам человека (а не мифологического персонажа) имеет двойственный, амбивалентный характер. Физическая ущербность рассматривается как некий знак избранности, своеобразное подтверждение принадлежности человека к группе «знающих». В этом случае инвалидность – это некое указание на то, что это не совсем обычный человек, что он связан с «иным миром», наделён особыми, сакральными знаниями» [3, с. 47]. Можно утверждать, что инвалидность в бывальщине, как правило, символически означает то же, что и в сказочной прозе. Однако в сказках инвалидность имеет больше функций: например, может означать контракт с невидимым миром или желание скрыть правду об истинном положении вещей, о своём статусе. У большинства же героев тюменских бывальщин увечья являются приобретёнными, причём большинство из них – путём вторжения в межевые пространства (особенно это касается леса). Но лес опасен не сам по себе: он избирательно подходит к проявлению на ком-то таинственных сил: героиня, возвращавшаяся с покоса и утратившая половые признаки, была не одна, а с группой таких же

работниц. Однако, въезжая в лес, уснула именно она, именно у неё «лешачиха украла» «женско место». Причины такой избранности выясняются по ходу развития сюжета бывальщины: оказывается, что она не счастлива с мужем (он бьёт её даже за неисполнение супружеского долга), и после того, как утраченные органы найдены и возвращены на место, она остаётся в доме ведуньи.

Получается, лес избирателен, и забирает он у женщин то, что делает их обыкновенными для социума, приспособленными к жизни в нём: красоту, половые признаки, речь – но даёт видение потустороннего мира и возможность «свободного плавания» в хаосе. Если сопоставить этот вывод с тем, какие функции выполняет лес сказочный, явственно одно большое отличие: сказочный лес воспринимается как временное явление (преграда на пути к цели, к подвигу, инициация во взрослую жизнь и т.д.). В бывальщине же лес часто становится условной точкой невозврата: вход в него запускает «механизм» выпадения героя из реального, бытового мира в мир пограничный.

Особый интерес представляет и другое межевое пространство – дом ведуньи. О визите в такое пространство существует запись необычной бывальщины под названием **«Сучий волос»**: *«Одна баба шибко гуляшша стала. Мужа и детей бросила, родительску хату, в наследствие ей што была положена, на полюбовников спустила. Как зуд у ей какой образовался, слаба на передок стала тоись. А до того и в церкву ходила и вообше женщина была смирна. Замуж семнадцати лет вышла, да парень попался хороший, на заводе токарем работал. Потом девки у их две родились. Фатеру дали от завода мужику. А она медсестрой работат, с утра до ночи нету дома. Мужик всё сам по хозяйству и с девками маленькими управлялся. И вот как-то стала к ему соседка захаживать, помогать мол. Он и ниче, всё легче. Баба с работы пришла, а соседка всё наготовит да за стол зовёт. «Я просто помочь вам, мнето че» – говорит. «Ну, спасибо». Стали они есть. Ушла соседка. И вот стала баба дома не появляться, потом и совсем ушла. Стала ходить по кабакам, то с одним, то с другим. Тут заплакал муж, и люди научили пойти к Тетеревихе. Не хотел итти, а надо. Девки дома плачут без мамки-то. Пришел. Сидит Тетеревиха в тёмной комнате, паутина штось округ понавешана. Сидит, все окошки законопачены, на высоком стуле, инда паучья царыца. «Што с бабой моей такое?» – как закричит тут мужик, а сам от страха белёхонек, шибко страшно видно на старуху смотреть. Иссохша вся да крива, а глаз один, говорили-то, стеклянный у ей. Отвечат Тетеревиха, всё равно, што нитку тянет: «Су-у-у-чий волоссс». «Порчена баба, сучий волос съела». Мужик затрясся и бежать. Нашёл свою бабу в кабаке, да за волосы к Тетеревихе поволок. Та баба потом неделю в собачей шкуре ползала по двору Тетеревихину,*

видели даже, как скулит и полаиват. С собаками с одной миски ела. Привёл потом мужик её домой – тиха стала, ласкова. Всё хорошо, только не говорит. И по ночам поскуливат, будто собака, и глаза с-под чёлки цвыркают».

Здесь довольно ярко явлена дихотомия перехода из дома (человеческого) в дом ведуньи. Находясь в моральном поле социума, женщина неожиданно выходит из него, когда соперница наводит порчу с помощью собачьего («сучьего») волоса, добавленного в трапезу. До этого героиня рассказа *«в церкву ходила и вообше женщина была смирна»*, после наведения порчи *«как зуд у ей какой образовался»* (пробуждается иррациональное = звериное начало), и далее – обряд, содержащий элементы оборотничества (ношение собачей шкуры, лай и ночной скулёж), который вроде бы и возвращает женщину в моральное поле, усмиряет, но срабатывает больше как сдерживающий механизм. Пространство ведуньи уже наложило на неё «печать» хаоса, произошла и утрата голоса. Можно предположить, что дом ведуньи по своим функциям подобен лесу: выводит из морального поля и рационального мышления. Женщина, побывав там, становится более не способна к «мирской жизни». Почему так происходит?

Как отмечает В.Н. Евсеев, «ведьма имеет аномальные телесные признаки» [4, с. 28]. У Тетеревихи в бывальщине «Сучий волос» помимо немоты и физических недостатков, *«глаз один, говорили-то, стеклянный у ей».* Пространство тетеревиного дома: темнота, нечистота, паутина: *«сидит Тетеревиха в тёмной комнате, паутина штось округ понавешана. Сидит, все окошки законопачены, на высоком стуле, инда паучья царыца»*. Тетеревиха – реальная женщина с увечьем (стеклянный глаз), но обладающая зооморфными чертами: имя птичье, похожа на паучиху, голос напоминает шипение не то змеи, не то звук наматывания кудели (*«отвечат што нитку тянет»*). Здесь семантика сближает Тетеревиху с «прядущим духом» и с Марой. Как сообщает Н.А. Криничная, прядущий дух «осмысливается как мифический предок-родоначальник, коллективная душа определённой семейно-родовой общины <…> к числу прядущих, шьющих домашних духов относится и Мара. В русских поверьях она редко принимает зооморфный облик (курицы, мыши, змеи), но чаще блазнится маленькой старушонкой» [5, т. 1, с. 89]. Кроме того, Тетеревиху окружают «паучьи» атрибуты, да и саму её рассказчик называет *«паучьей царицей».* Как сообщает Энциклопедия знаков и символов, паук – «символ созидания», «в разных традициях он сам является космическим творцом, демиургом или высшим божеством (Космический Паук, Великий Паук, Великий Прядильщик), созидающим ткань мира, сопутствует богам-творцам как советчик и помощник или же неустанно выполняет труд, установленный космическим порядком и необходимый для его поддержания» [8].

Получается, Дом её – это граница реального и ирреального миров, некий центр или портал, который, возможно, и сдерживает некую иррациональную стихию. Одновременно, дом этот – довольно хрупкая конструкция, наподобие паучьей сети. Во всяком случае, наличие обилия паутины и ветхая обстановка косвенно сообщают о хрупкости, практически, иллюзорности жилища.

На мистическом уровне, нить служит напоминающей о пуповине или о золотой цепи, связывающей творца и творение, а так же выступает как символ судьбы (фатума). Упанишады же превращают паука, прядущего свою длинную нить, в символ освобождения. Все эти коннотации расширяют символику пространства ведуньи (дома Тетеревихи) и её образа, являющегося, с одной стороны, неким стражем границы миров, с другой, имеющего возможность влиять на человеческий мир. Влияние это не однозначно: обладая тайными знаниями о судьбах мира сего, Тетеревиха одновременно является проводником в мир другой, выход из которого для обычного человека не всегда возможен. Но если этот иррациональный мир так соприроден некоторым людям, нужен ли им этот выход?

В той же бывальщине «Сучий волос» женщина приходит в пространство ведуньи, кажется, не по своей воле: работящий муж, две дочери, хорошая работа, наличие жилья. Казалось бы, не существует причин для нарушения гармонии. Так кажется только на первый взгляд: уже в начальных строках текста содержится намёк – слишком всё хорошо, нужно чем-то платить. Женщину постепенно вытесняют и происходит подмена ролей: муж делает работу жены (*«всё сам по дому»*), её же – *«с утра до ночи нету дома»*. Дети не видят матери. И вот на место жены уже метит другая женщина. Жене же и дела нет до того, что в её доме, на её кухне уже орудует другая хозяйка: она спокойно садится за стол и за трапезой съедает сучий волос. Получается, равновесие нарушено ещё до «порчельной» работы, истинное место героини – не в социуме. Пространство ведуньи будто сеет невидимые приманки для своих то ли жертв, то ли блудных детей, и все дороги ведут в него.

Итак, основными пограничными пространствами в бывальщине чаще всего выступают лес и жилище человека, наделённого магической силой, при этом лес и дом ведуньи косвенно связаны. Они осмысливаются народным сознанием как единое пространство иррационального, то есть – чуждого человеческому миру и моральному полю социума. Немаловажно и то, что эти пространства в бывальщине одушевлены, активны, действуют наравне с героями, обладают собственной, мало понятной человеку, логикой. Эта логика, приписываемая народной фантазией лесу и дому ведуньи – не что иное, как метафорическое осмысление противопоставления хаоса порядку.

*Анализируемые в статье бывальщины рассказаны Анатолием Харлампиевичем Золотниковым, 1936 г.р., проживающим в деревне Кашаир Упоровского района, Тюменской области. Записано 4 января 2019 в указанной деревне. Эти бывальщины знают в деревне, с опаской относятся к местам их действия.

Литература

1. *Власова М.Н.* Энциклопедия русских суеверий. – СПб.: Азбука-Классика, 2008. – с. 426.
2. *Голованов И.А.* Специфика пространственной организации жанра былички // Вестн. Челяб. гос. пед. ун-та. 2009. № 8. – С. 139–146.
3. *Добровольская В.Е.* Мнимая инвалидность в волшебной сказке // Вестник Литературного института. № 1, 2016. с.47.
4. *Евсеев В.Н.* Былички и бывальщины Ишима и Приишимья. – Ишим: Изд-во ИГПИ им. П.П. Ершова, 2004. – с.28.
5. *Криничная Н.А.* Русская народная мифологическая проза: истоки и полисемантизм образов: в 3-х тт. Былички, бывальщины, легенды, поверья о людях, обладающих магическими способностями / Ведуны в свете терминологии/ Н.А. Криничная – Петрозаводск: Карельский научный центр РАН. 2000. – с. 21.
6. *Пропп В.Я.* Исторические корни волшебной сказки / Глава 3. Таинственный лес, – Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. – С.242–255.
7. Символика леса. Краткая энциклопедия символов [Электронный ресурс] URL: http://www.symbolarium.ru/index.php/%D0%9A%D1%80%D0%B0%D1%82%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D1%8D%D0%BD%D1%86%D0%B8%D0%BA%D0%BB%D0%BE%D0%BF%D0%B5%D0%B4%D0%B8%D1%8F_%D1%81%D0%B8%D0%BC%D0%B2%-D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B2
8. *Топоров В.Н.* Паук [Электронный ресурс] URL: http://www.symbolarium.ru/index.php/%D0%9F%D0%B0%D1%83%D0%BA#cite_note-1

Анастасия ПАВЛОВА

Герои-антагонисты в житийной литературе: к постановке вопроса

От принятия христианства до автокефалии русской церкви пришлось пройти путь в почти четыре столетия. Д.С. Лихачев считал, что русская церковь, стремясь к «правовой и идеологической автономии», нуждалась в канонизации собственных святых, что принимается за «внелитературные» причины возникновения на Руси житийной литературы. Однако нельзя отбросить и то, что помимо влияния Константинопольского патриархата новая традиция вынуждена была сосуществовать с уже давно сформировавшимся мировосприятием, миропониманием языческого народа. Совершить коренное изменение, насаждая при этом не просто неизвестное, но обозначенное чужим, без катастрофического отторжения невозможно, поэтому новый институт религии нуждался в ярком «иллюстративном материале» – произведениях, которые следуют православной традиции, но при этом ясно выражают особенности национального исторического и духовного развития.

Какой бы памятник житийной литературы ни рассматривался, практически всегда появляется вопрос об элементах, не соответствующих византийскому канону. Внимание исследователя естественным образом сосредотачивается на главном герое – святом, его изображении, приемах создания его образа, но рассмотрение в контексте соответствия – не соответствия, наследования какой-либо традиции или смешения с другими жанрами в большинстве случаев исключает из поля зрения героя-антагониста жития.

И.П. Еремин в «Лекциях по древней русской литературе» замечает: «Содержанием жития является биография «святого», т. е. положительного героя; отрицательный герой – “злодей”, вводится в житие обычно только для контраста – на заднем плане». Утверждение справедливо лишь отчасти. Во многих произведениях «злодеем» становится не отрицательный по сущности герой, а противодействующий главному (или мешающий ему добиться конкретной цели, при этом не имея в задуманном совершить зло), что в общепринятой терминологии называется «антагонистом». Рассматривая подобных героев на примере конкретных житий, мы приходим к выводу, что роль антагониста отнюдь не только фоновая, поэтому в высшей степени интересно изучать этот аспект как отдельную составляющую образной системы жития, а приемы создания этого образа – как составляющую агиографической поэтики.

Естественно, подробно разработать все тонкости вопроса без апелляции к текстам невозможно, поэтому в данной статье обозначим некоторые направления исследования и рассмотрим подробнее небольшую подборку житий.

Самый очевидный признак, по которому мы можем как-то различить героев-антагонистов на начальном этапе исследования, это их принадлежность к роду человеческому. Таким образом мы получим две большие группы: собственно люди и иные сущности: демоны, бесы, мифические существа (в определенных житиях). К каждой из групп можно причислить определенные типы житий, руководствуясь наиболее распространенным выбором авторов в том или ином типе, хотя нельзя упустить из виду и пограничные варианты. Например, жития русских князей обычно сосредотачиваются вокруг их военных свершений во имя христианской Руси, противостоят им в большинстве случаев антагонисты-люди – лидеры противоборствующей стороны.

Типы антагонистов нельзя полностью привязать к специфике того или иного вида жития, как это можно сделать с протагонистом. Очевидным становится то, что агиографические герои-антагонисты составляют собственную систему, в которой мы как минимум находим различные функции и значения этих персонажей. Наличие приведенных групп, несмотря на то, что мы еще не рассмотрели каждую из них в отдельности со своими подгруппами и смежными вариантами, уже дают нам повод к новому направлению анализа: подобное дифференцирование наглядно показывает, что, в сущности, протагонист жития противостоит двум силам – злу земному и злу абсолютному, нечеловеческому. Подмечая наличие какого-либо из типов вообще, или, при наличии обоих, какому типу уделяется больше внимания, мы можем делать выводы о том, какому пути обретения добродетели отдает предпочтения автор (или время), так же как выстраивается градация положительных качеств протагониста в зависимости от общеисторического контекста, определенной иерархии подчиняются и отрицательные качества; в зависимости от разрешения – не разрешения конфликта между противоборствующими героями можно судить о радикальности взглядов того или иного автора, в конце концов, в некоторых произведениях образ антагониста по психологизму, участию в развитии сюжета и применению средств художественной выразительности ничуть не уступает протагонисту – более внимательное рассмотрение сделает представление о стиле автора глубже.

Продолжая выстраивать типологию героев-антагонистов, можно разделить уже обозначенные группы на подгруппы, одну из них, если быть

точным. Антагонистов человеческого происхождения – по предмету их противостояния с главным героем. Условно обозначим новые группы как «политический противник» и «идейный противник».

К «политическим противникам» относим антагонистов княжеских житий – ордынских ханов, монголо-татар, также под это определение попадает антагонист одного из древнейших житий «Сказания о Борисе и Глебе» – князь Святополк. Естественно, жития не могут не содержать мотива религиозного противостояния совсем, именно поэтому любой хан, правитель иной державы является язычником, когда русский князь – воин-защитник народа и веры христианской. Тем не менее, у этого противостояния всегда имеется историческое обоснование, в котором на первое место все-таки выходят политические причины.

Противоборство «идейных противников» больше сосредоточено на религиозном вопросе. Такие антагонисты встречаются в мартириях, житиях из патериков. Протагонист также противостоит иноверцам, но эта линия является сюжетообразующей, разрешение этого конфликта – главная задача произведения. Антагонистов этой группы также можно разделить по критерию, который условно назовем «масштабность». Естественно, «масштабность» не подразумевает градацию просто по количеству участников конфликта, скорее, по тому, являются ли протагонист и антагонист выразителями идей, затрагивающих судьбы народа, или жизнь отдельно взятых личностей. Так, «Слово о житии и учении…Стефана, бывшего епископом в Перми…» «масштабнее» нежели «Житие Феодосия Печерского».

Идейным противником Стефана Пермского выступил «старец-чародей, лукавый предсказатель» Пан-сотник, «которого некрещеные пермяки почитали более всех иных колдунов». Непосредственной угрозы жизни или вере самого Стефана волхв не представлял, однако, будучи служителем «кумиров» и ненавистником христиан, он возвращал только что крещеных, но «нетвердых в святой христианской вере» пермяков к ложным и суетным учениям.

Менее «масштабные» антагонисты также противостоят протагонистам в вопросах веры, однако конфликт их сужается до решения судеб нескольких человек, которые зачастую являются членами одной семьи.

«Житие Феодосия Печерского» – одно из древнейших дошедших до нас русских житий. Исследователями всегда отмечается яркий и необычный образ матери Феодосия. И.П. Еремин называет этого героя необходимой антитезой святого, а также одним из элементов, создающих драматическую интригу в начальной части жития.

Итак, мать Феодосия Печерского является антагонистом в самом прямом смысле этого слова: она персонаж, противодействующий протагонисту на пути к достижению его целей, что, конечно же, не делает ее носителем всех грехов, сподвижницей дьявола и т.п., хотя она подвержена влиянию гнева. «Идейное» противостояние героев заключается в том, что женщина не может принять аскетизм – не веру (ведь житие ясно дает нам характеристику родителей Феодосия – *«родителя святаго въ вѣрѣ крьстияньстѣй живуща и всячьскыимь благочьстиюмь украшена»*[1]*) – сына*, в его воздержании она видела «укоризну себе и роду своему», Феодосий – путь познания Бога; и от решения этого конфликта зависит исключительно судьба Феодосия. Рассматривая подробнее эпизоды взаимодействия этих героев, мы можем точно определить, что конфликт происходит на уровне идей, а не внутренних психологических противоречий. Вспомним сцену, когда женщина видит на одежде Феодосия кровь от ран: ее ярость вызвана не страхом за жизнь сына, ее ввергает в гнев, что он навредил себе, нося вериги. Более того, навязчивое желание героини вернуть сына домой также можно отнести к подтверждению этой теории. Абсолютную уверенность, конечно, допустить мы не можем, но, по крайней мере, предположим, что отпустить Феодосия его мать не хочет, руководствуясь знанием о его цели, – стать «слугой Христа» – а не боязнью разлуки. Все детство родители подталкивали «святого отрока» к другим детям, позже мать позволила Феодосию на какое-то время уйти в услужение к «властелину града», и потом *«на служение вьсѣмъ бо града того вельможамъ»*[2], т. е. мотив ее поведения – не гипертрофированное желание защитить сына посредством постоянного нахождения рядом с ним.

Автор уделяет внимание и внешнему портрету антагониста. *«…бо и тѣлъмь крѣпъка и сильна, якоже и мужь. Аще бо кто и не видѣвъ ея, ти слышааше ю бесѣдующю, то начьняше мьнѣти мужа ю суща»*[3]. В «Этюдах и характеристиках» литературы Древней Руси И.П. Еремин утверждает, что таким образом Нестор подчеркивает «материальное, земное начало», противопоставленное святому отрочеству таким образом выражая постоянное противостояние святого и «обычных людей» [4, с. 30].

Антагонист в «Житии Феодосия Печерского» даже индивидуально, без рассмотрения в паре (заметим, что именно в паре, как двух приблизи-

---

[1] «…и жили родители святого, исповедуя веру христианскую и славясь всяческим благочестием…»

[2] «…пойти прислуживать городским вельможам…»

[3] «…ибо была телом крепка и сильна, как мужчина. Бывало, что кто-либо, не видя ее, услышит, как она говорит, и подумает, что это мужчина…»

тельно равных героев в начальной части жития, точно не как героя и «фон», или героя и «обязательную антитезу») с протагонистом, представляет интересную сюжетную линию. По сути, мать Феодосия также проходит свой собственный путь к пострижению в монахини, тем самым представляя путь «обычного» человека, в то время как Феодосий имеет особые *«стартовые позиции» – «благодать Божия съ нимь, и Духъ Святый измлада въселися въ нь»*[4]. И если мы не воспринимаем героиню как обязательное «зло», которое герой побеждает на пути к своей цели, то видим не менее драматичную историю о борьбе с личными демонами, со страстями, об обретении сил для смирения и раскаяния, за чем следует благостная кончина.

Интересно в этом житии само наличие антагониста подобного рода. Нам известны и другие произведения, в которых родители героя были недовольны его решением стать иноком («Житие преподобной Ефросинии, игуменье Спаса-Вседержителя в граде Полоцке», «Житие Александра Свирского»), но конфликта как такого в таких житиях нет, хотя иногда эта линия и завершается пострижением остальных членов семьи. В «Житии Сергия Радонежского» у отрока Варфоломея не возникает и мысли пойти против воли родителей. Когда мать и отец просят юношу «проводить их до гроба» прежде, чем исполнить свое желание, *«пречюдный же уноша с радостию обѣщася послужити има»*[5]. Таким образом, делаем вывод, что наличие этого героя в «Житии Феодосия Печерского» принципиально важно для автора, это не специфика типа – слишком много внимания уделяется «фоновому» или обязательному «препятствию». Следовательно, антагониста, как уже было сказано выше, следует рассматривать как элемент не орнаментальный, а имеющий собственное значение, как в типовой системе житий, так и в не ее.

В высшей степени увлекательный образ антагониста выводится в «Сказании о Борисе и Глебе». Причислить его к какой-либо группе сложно, во-первых, потому, что само житие далеко не традиционное, во-вторых, Святополк является антагонистом сразу двух типов протагонистов (большее внимание, конечно, уделяется Борису и Глебу, но также есть и Ярослав) – князя-мстителя и князя-мученика. Если попытаться причислить Святополка к какой-либо из выделенных групп антагонистов, увидим, что он сочетает в себе черты всех типов, причем не формально, а полноценно – для причисления к каждому типу есть небеспочвенные основания.

[4] «…и благодать божественная пребывала на нем, и Дух Святой от рождения вселился в него…»

[5] «Чудесный же юноша с радостью обещал ухаживать за ними до конца их жизни…»

К «идейному» противнику Святополка нам позволяет отнести его отношение к братским узам. Несмотря на то, что Борису было известно, каким варварским способом Святополк похоронил Владимира, сомнения в том, что он должен признать старшинство брата и почитать его, как отца, даже не возникло. Мы видим колоссальные различия в мировоззрении братьев: Борис произносит монолог, который заключается словами «Спасение только в добрых делах, в истинной вере и в нелицемерной любви»; Святополк же видит спасение во власти и силе. Борис готов принять смерть от руки брата, даже благодарит Бога, что тот позволил ему «принять страдание», как принял его Христос за грехи человеческие. При этом Святополк, считая, что братья попытаются отомстить ему за смерть Бориса – *«въздадять ми и горьша сихъ»*[6] – не готов также смиренно ожидать казни, он решает совершить новое преступление. Борис осознает на пороге смерти, что все мирское – не вечно, суетно, но в Царстве Небесном, где он, возможно, встретится со своим братом, он будет пребывать в покое; Святополк выбирает покой земной, потому что он не собирался ожидать в Киеве ни смерти от мстителя, ни изгнания и мытарств, ради чего осознанно обрек себя на «муку вечную» в ином мире.

«Политический антагонизм» Святополка более относится к Ярославу (нельзя отрицать, что и их столкновение составляет важную часть «Сказания»). Во-первых, существует историческое обоснование этого конфликта, во-вторых, мотив отмщения за страдание русского христианства праведным князем – появление печенегов в эпизоде последней битвы между Святополком и Ярославом не только следование историческим данным, но и необходимое «очужеземивание» антагониста в такого рода житиях, показательно, что и умер Святополк на чужой земле (*«И прибѣже въ пустыню межю Чехы и Ляхы, и ту испровръже животъ свой зълѣ»*[7]).

Подобным разделением по взаимодействию с протагонистами дробится и «масштабность» Святополка. Его злые намерения изначально направлены всего лишь против двух человек, он не пытается никак навредить обычному народу, принудить кого-либо к убийству Бориса и Глеба, угрожая смертью или иным наказанием. Так, практически в самом начале «Сказания…» читаем: *«Святопълкъ же, сѣдя Кыевѣ по отьци, призвавъ кыяны, многы дары имъ давъ, отпусти»*[8]. В заключительной же части жития: *«И си*

---

[6] «…воздадут мне горше содеянного мною…»

[7] «И прибежал в пустынное место между Чехией и Польшей и тут бесчестно скончался…»

[8] «Святополк же, сев на княжение в Киеве после смерти отца, призвал к себе киевлян и, щедро одарив их, отпустил…»

рекъ, и поидоша противу собѣ и покрыша поле Льтьское множьствъмь вои. И съступишася, въсходящю сълнцю, и бысть сѣча зла»[9].

Наконец, анализируя образ Святополка с позиции принадлежности к «злу земному» или «злу нечеловеческому» мы также не можем сделать однозначного вывода. Подобно тому, как многие агиографические герои с детства отмечены каким-либо божественным знаком или присутствием Святого Духа, Святополк с рождения отмечен грехом. Неудивительно, что *«искони ненавидяй добра человѣка»*[10] выбирает Святополка участником своих «козней». Таким образом, Святополк – не просто человек. Подтверждение находим еще и в эпизоде, который описывает смерть героя. *«И есть могыла его и до сего дьне, и исходить отъ неѣ смрадъ зълый на показание чловѣкомъ»*[11], обычного грешника так не наказывают – это «перевернутый» атрибут могилы святого (традиционная деталь – благоухающее и нетленное тело умершего святого).

Несмотря на все вышесказанное, нельзя отринуть принадлежность Святополка к «злу человеческому». Как и любого другого человека, дьявол подталкивает его к греху. Автор жития открывает нам лишь ложь Святополка в том, что он хочет жить с братом «в любви», но не его намерение совершить убийство. Интересное здесь композиционное решение: сначала мы узнаем, что в сердце Святополка сомнение, потом дьявол начинает «строить козни», а потом нам открывается, что у Святополка на самом деле были помыслы о братоубийстве. Говорится об этом следующим образом: *«…начатъ подвижьнѣи бываати, и обрѣтъ, якоже преже Каина на братоубийство горяща, тако же и Святопълка»*, что переводится как «…стал строить козни и, как в древние времена Каина, замышлявшего братоубийство, уловил Святополка» – таким образом у Святополка появляется изначальное злое намерение. Однако глагол «обрѣтати» имеет также значение «изобретать», *«создавать»*, тогда последовательность событий становится несколько иной: у Святополка появляется сомнение и ложь в сердце, дьявол избирает его для своих козней и *создает* убийцу, подобного Каину.

Далее действия развиваются так, что сомнений в «двойственности» Святополка не остается: после убийства Бориса Святополк еще является человеком, совершившим тяжкий грех под влиянием дьявола, но после, полно-

---

[9] «После этих слов сошлись противники друг с другом, и покрылось поле Альтское множеством воинов. И на восходе солнца вступили в бой, и была сеча зла…»

[10] «…исконный враг всего доброго в людях»

[11] «И сохранилась могила его до наших дней, и исходит от нее ужасный смрад в назидание всем людям…»

стью осознавая тяжесть поступка, но не раскаиваясь, не испытывая ни малейшего сожаления, он переходит черту человеческого. Дьявол *«входит в его сердце», и Святополк уже «зълый съвѣтьникъ дияволь»*[12].

Антагонист «Сказания о Борисе и Глебе» является одним из таких героев, которого сложно рассматривать в какой-либо системе, классификации и т. д. Это персонаж, который заслуживает индивидуального, полного анализа, без привязки к протагонистам, как «обязательного злодея» и т. п.

Таким образом, изучение антагонистов дает многие новые интересные направления для анализа агиографии. Особенно поражает возможность увидеть какие-то стилистические авторские особенности в создании героя именно на примере антагониста, ведь строгий канон обязывает агиографа изображать протагониста определенным образом, в отношении противодействующего героя правила могут быть менее жесткими. Антагонисты русской агиографии и византийской, как наиболее близкой по традиции (а также иных: сирийской, палестинской, западноевропейской и т.д.), отличия и схожесть, специфичные типы антагонистов и многое другое – интереснейшие объекты для самых тщательных исследований.

Жития

1. Житие Феодосия Печерского. [Электронный ресурс] URL: http://lib2.pushkinskijdom.ru/tabid-4872
2. Житие преподобного и богоносного отца нашего, игумена Сергия-чудотворца написано премудрейшим Епифанием. [Электронный ресурс] URL: http://lib.pushkinskijdom.ru/default.aspx?tabid=4989
3. Сказания о Борисе и Глебе. [Электронный ресурс] URL: http://lib.pushkinskijdom.ru/default.aspx?tabid=4871

Литература

1. *Антонов Д.И., Майзульс М.Р.* Демоны и грешники в древнерусской иконографии: Семиотика образа. – М.: Индрик, 2011.
2. Древнерусская литература / Под редакцией Д.С. Лихачева. [Электронный ресурс] URL: http://drevne-rus-lit.niv.ru/drevne-rus-lit/lihachev-drevnerusskaya-literatura/agiografiya-1.htm
3. *Еремин И.П.* Лекции по Древней русской литературе. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1968.

[12] «… злой дьявола сообщник …»

4. *Еремин И.П.* Литература Древней Руси: этюды и характеристики. – Л.: Наука, 1966.
5. Словарь древнерусского языка /Под ред. Р.И. Аванесова [Электронный ресурс] URL: http://rus-yaz.niv.ru/doc/old-russian-dictionary/index.htm
6. *Федотов Г.П.* Собрание сочинений в 12-ти тт. Т. 8: Святые Древней Руси. /Сост., примеч. С.С. Бычков. – М.: Мартис, 2000.

Анастасия РОЖКОВА

Сюжетные особенности некоторых вариантов былин об исцелении Ильи Муромца

Изучением русского устного эпоса занимались многие исследователи начиная с XIX в. Фольклорист Иван Сахаров дал *ста́ринам* новое название − былины. Однако дело в том, что это вовсе не новый термин. Он позаимствован из «Слова о полку Игореве»: *«Начаться же этой песне по былям нашего времени, а не по обычаю Боянову!»* В данной цитате два занимательных момента, которые помогут понять главные особенности устной традиции.

Первый момент − само слово *былины* (быль). Скорее всего, в то время былинами называли местные предания о действительно происходивших событиях, их считали правдой, фактом.

Второй момент − Боян. *«Ведь Боян вещий, если кому хотел песнь слагать, то растекался мыслию по древу...»* Существует гипотеза, что Боян, подобно скальду, находился при дворе (в данном случае у Святослава Ярославича) и был поэтом-певцом. И когда песни слагал, *«растекался мыслию по древу»*, то есть не пересказывал сухие факты, а трактовал их по-своему, добавлял что-то от себя, то есть выходил за рамки документального повествования. Именно поэтому в «Слове о полку Игореве» говорится, что оно сказывается «по былинам сего времени, а не по вымыслам Бояновым».

Ясно, что раньше былины воспринимались как пересказ определённых событий, но кто их пересказывал? Устная традиция меняет тексты как хочет. Первый сказитель добавил сюжет из преданий своей деревни, второй решил заменить их более интересными, третий не дослушал первого до конца, а четвёртый сам придумал продолжение для сюжета третьего. Так и работает устное народное творчество. У каждой деревни может быть свой вариант былины. Что уж там, в каждом доме в деревне может слагаться особый вариант былины. Потому что люди имеют фантазию, а главное − мифологическое сознание.

У былин существует единый сюжет, количество вариантов которого приближаются к бесконечности. В исследуемом сюжете об исцелении Ильи Муромца (в одном только 25-томном собрании былин) целых 18 вариантов от разных сказителей. Хоть все эти варианты из-за своих особенностей и деталей можно считать уникальными, но выделить стоит два варианта былины 42 и 49 (проза), а также несколько частностей из нескольких других

вариантов. В приложении можно найти таблицу, которая объясняет подход к изучению материала в данной работе.

По сюжету начать следует с места действия. Город Муром упоминается почти везде, село с разными вариантами написания также часто встречается, но есть особенности.

Самый интересный вариант места действия указан в былине № 42, где говорится: *«Эх во той же маленькой во Галицы Великоей, / Во той Корелы пребогатой».* Место положения довольно таинственно. Название *«Галица Великая»* может отсылать к Галицкому княжеству, центром которого был город Галич. На современной карте это территория Украины, 100 км от Львова.

«Корела пребогатая». Действительно существует крепость Корела, находящаяся в городе Приозёрске, современной Ленинградской области, более чем в тысяче километров от Галича.

Далее, пропустив несколько пунктов исследования, можно перейти к родителям богатыря. Почти везде упоминаются мать и отец, они крестьяне и работают в поле.

Но есть вариант былины № 49 (п), где про отца сказано так: *«Былжил богатырь. Ездил он всё по чисту полю, воевал. Не было у него ни сына, ни дочери. Всё он молил, чтобы у них родился кто-то, сын ли, дочь ли. Вот родился у них сын...».* В дальнейшем развитии сюжета отец-богатырь очень органично впишется в повествование. Хотя такая характеристика отца выглядит немного странно, ведь былины об Илье Муромце в своё время тем и завоевали невероятную популярность − их главный герой был выходцем из простых крестьян. Он просто крестьянский сын, который, излечившись, помог родителям, а потом по дороге в Киев расправился с Соловьём-Разбойником, не дававшим простым людям добираться до столицы прямым путём. Также об Илье Муромце есть былина с невероятно социальным и политическим сюжетом − «Илья Муромец и Калин-царь». Именно поэтому немного неестественно выглядит вариант, где отец Ильи Муромца − богатырь.

В варианте № 51 всё коротко, просто, но очень необычно. Сначала говорится про отца, а потом вместо матери (о ней читатель узнаёт только после исцеления Ильи) появляется героиня-нянечка: *«Ах держал Иван Тимофеёвич нянечку-служаночку, / Обирала она едино чадо милоё, едино любимоё».* Но нянечка исчезает так же неожиданно, как и появляется, то есть, когда Илью исцеляют, её уже нет.

И вот, наконец, вариант № 42. *«Да жила-была вдова благочестивая / Да по имени Ёмелфа Тимофеёвна»,* − так продолжает свою былину ска-

зительница, озадачившая нас с географией места действия (именно тут говорилось про Галицу Великую и Корелу пребогатую). Конечно, дотошные исследователи заметили, что такое начало было взято из другой былины «Дюк Степанович и Чурило Плёнкович», где Дюк Степанович приезжает к своей матери-вдове просить благословления на поездку в Киев к князю и богатырям, она благословляет его с третьего раза и предсказывает ему дорогу.

Мать Ильи Муромца не просто предсказывает дорогу до врага (так делали отцы из нескольких других вариантов), но и предсказывает то, как сын начнёт биться со своим врагом: *«Тут сидит Соловеюшко Рахматьевич, / Ах на трёх-де дубах да на трёх поддубах. / Зашипит Соловейко по-змеиному, / Закричит Соловейко по-звериному, / Упадёт твой конь на óкарачь...»*

Сказительница Дитятева Прасковья Ивановна, 69 лет от роду, с помощью образа матери-вдовы создаёт очень заметный и сильный психологизм. Например, в сцене после благословления она отправляется за конём для сына: *«Кабы тут его горькая матушка росплакалась, / Из рецей она да выговаривала: / “Уж ты чадо моё горькое, / Ты горькое мое дитя, сладкоё!” / Не могла отбитьця от Илеюшки. / Надевала на себя кунью́ шубу, / На босу́ ногу́ башмачки надергиват...»* А потом сама снаряжает Илье коня (обычно это делает сам богатырь) и отдаёт своими руками оружие.

Можно даже сделать небольшой вывод, что вариант № 42 не просто компиляция нескольких сюжетов былин, а один из сильнейших (по психологизму, структуре, композиции и т.п.) вариантов былин об исцелении Ильи Муромца. А всего-то нужно было – добавить в повествование героиню женского пола и рассказать о ней чуть больше.

Нечто интересное с точки зрения фольклорных формул содержится в двух вариантах: 50 и 54. Именно в них раскрывается суть устного творчества − чем больше условий, тем больше с ними путаницы. Здесь главное − упоминание того, что Илья ещё и немой был. Из-за немоты возникают проблемы с формулой разговора Ильи Муромца с целителями, ибо это должен быть... диалог.

В варианте 50 сначала говорится, что не служат ему руки и ноги и что он немой: *«Не ходили у его да ноги резвые, / Не служили у его да руки белые, / Не говорил-то у его да говорок-язык»*. Позже, перед приходом целителя, немота пропадает, появляется слепота: *«Он сидел без рук, без ног и без очи ясныи»*. При разговоре с калекой у Ильи пропадает немота и он ведёт беседу, а про слепоту в монологе о своих недугах он не говорит: *«Не*

служат мои ноги резвые, / Не служат мои руки белые». Но после излечения Илья прозревает: *«И увидел тогда он вольный белый свет»*. А в разговоре Ильи с отцом отец говорит и про немоту, которую его сыну излечил калека: *«...Для чего же у тя заслужил говорок-язык»*.

Также интересны уточнения личности старца-лекаря в 40 и 42 вариантах. Там говорится, что целителем был Николай Чудотворец: *«Приходил, винно, Микола мне Светитель...»* и «*Эта калика Миколой Светым пришёл...*» соответственно.

В 52 варианте калеки перехожие осуществляют функцию героев-предсказателей и открывают Илье причину его смерти: *«Тебе, Илья, и того хватит. На битве тебе смерть не писана, не убьют в бою-то»*.

После исцеления, на котором стоило бы завершить данное исследование, идёт сюжет так называемого сельскохозяйственного подвига. Он открывает ряд богатырских деяний Ильи Муромца.

Очень занимательным является вариант № 47, в нём наблюдается странное соединение формул. *«Пришел Илья к отцу, к матери: / “Здравствуйте, отец и матушка, / Божья вам помощь − поле копати. / Давно ли вы поле копаите? ” − / “Мы уже поле копам целых тридцать лет». − / “Охвота мне сходить в стольной Киев-град...”»* То есть, выходит, что исцелившийся Илья приходит к родителям, спрашивает про поле, родители отвечают, что тридцать лет никак не перекопают его, а Илья молниеносно переводит тему разговора на поездку в Киев. Зачин для подвига есть, а о самом подвиге сказитель словно забыл рассказать. Безусловно понятно, что это снова особенности устной традиции, но сама ситуация без контекста − забавная.

Подводя итоги, можно с уверенностью сказать только одно: устная традиция делает с текстом всё что захочет. Даже имея логически обусловленную сюжетную канву, вариант былины одного сказителя может невероятно отличаться от другого варианта другого сказителя. Иногда из-за попытки внести в фольклорные формулы больше информации, сказитель сам себя запутывает и забывает, о чём сказывал совсем недавно, или же вплетает в сюжет какие-то подробности, которые противоречат ключевым идеям и особенностям замысла былины.

Но именно все эти прекрасные самобытные черты устной традиции и вызывают неугасимый интерес исследователей по сей день, а также любовь и признательность народа, который узнаёт себя в собственном творчестве.

	41 (почти каноничный вариант для сравнения)	**42**	**49 (проза)**
Место действия	**Город Муром** *Как во том ле было прежде городе Муроме…*	**Галица Великая, Корелы** *Эх во той же маленькой во Галицы_ Великоей,* *Во той Корелы пребогатой…*	**–**
Имя	**Стар казак Илья Муромец** *Кабы жил кабы был тут нонь стар казак,* *Кабы стар, пишут, казак Илья Муромець.*	**Илья/Илеюшка/ Илейка** *Да по имени Илья сын Иванович,* *Да сидел-то Илеюшка на печеньки.*	**Илья Муромец** *Назвали они Илья Муромец* *его.*
Родители	**Отец и мать** *Как ушли его нонь отець ле, ноньце матушка.*	**Мать-вдова Ёмелфа Тимофеёвна (предсказывает путь)** *Да жила-была вдова благочестивая* *Да по имени Ёмелфа Тимофеёвна.*	**Отец - богатырь, мечтающий о сыне (говорит о трудностях пути), мать без имени** *Был-жил богатырь. Ездил он всё по чисту полю, воевал. Не было у него ни сына, ни дочери. Всё он молил, чтобы у них родился кто-то, сын ли, дочь ли. Вот родился у них сын.*
Болезнь	**Без рук и ног** *Не имел при себе он как ведь рук ле, ног.*	**Нет: ног по колени, рук по локоть и глаз** *Кабы не было у Ильи по колен ножо́к,* *Кабы не было у Ильи по локо́т руча́к,* *Кабы не было у Илеюшки о́чей ясныих.*	**Интересная особенность - сначала он растёт здоровым, а потом заболевает** *Потом он рос хорошо, здоровый был, потом опился, ноги его носить не стали.*

Годы болезни	**30 лет** *Он сидел-то на печиньке-то тридцеть лет.*	**30 лет** *Как того прошло время тридцеть лет.*	**20 лет** *Ты меня на ноги поставила, а то двадцать лет сидел.*
Кто пришёл	**Две калеки убогие** *Как пришли ле тут две калеки нонь убогея.*	**Калика перехожая** *Как приходит калика перехожая: "Уж ты здравствуй, калика добрый молодець!"* **После в скобках указывается, что это Николай Чудотворец** *Эта калика Миколой Светым пришёл.*	**Сиротина, калека перехожая** *Потом зашла к нему сироти́на – калика перехожая.*
Чем лечили	**Словами, ключевой водой** *Он пошел ле, старой, нонь за водой, право,* *Он принёс нонь воды, право, ключевоей.*	**Словами, крестным знамением, поклонами** *Уж и крест ли кладёт по-писа́ному,* *Поклон ведёт по-учёному.* *Говорит калика таково́ слово́:* *"Уж ты ой еси, Илья и сын Иванович!* *Ты сойди́-ко-ся со печки со муравленой,* *Те не даст ли тебе Бог ноги резвые,* *Те не даст ли тебе Бог руки белые,* *Те не даст ли тебе Господь очи ясные,* *Не ювидишь ли ты сонця красного?"*	**Словом** *"Встань, может и встанешь. Подай, говорит, милостыню". Он стал пошевеливатьца, вставал, вставал и встал.*

Повторы	**Первый раз сказали – И. М. смог пошевелить конечностями, второй раз сказали – И. М. встал с печи. По их повелению принёс ключевой воды и выпил.** *Он змахнул ноньце своима рукамы белыма,* *Шевелить как стал ногами ноньце резвыма.* *<…>* *Как задествовали его руки белыя,* *Заслужили как его нонь ноги резвыя <…>* *Ты повыпей-ко же ноньче воды сколько хочетсе.* *<…>* *Я поцюл ноньце в себе силу великую.*	–	–
С/х подвиги	**Выгнал скот, расчистил поле** *Он как из поля скота ноньце выганивал,* *Кабы полё-то сырым дубьем огораживал,* *Он ведь рвал*	–	**Работал** *Тут прошло несколько времячко, поработал Илья Муромец.*

	тут как дýбьицо с кореньицом, *Он оклал, ого-родил людям на юдивленьицо.*		
Конь: -где берёт - описание - где удержи-вался - уход -говоря-щий	**- Конь отца:** *На своем-то коне ле, право, белыём;* *Кабы был-то ю отца его конь...* **- Белый с чёр-ной гривой и хвостом:** *...конь белой весь,* *Наюбел весь, как белыя куропать,* *Его хвос был ле, грива научер-черна.*	**- Мать отдаёт коня:** *Отмыкала она всё подвалы великие,* *Выносила она сбрую лошадиную,* *Выводила она его коня дóброго.* – –	**Отец вывел своего боевого коня:** *Вывел ему коня доброго – сам ездил еще воевал.* – – **Отдал богатые вещи:** *...седло зеркальное, узду серебряну.*
Оружие	–	**Берёт из дома пали-цу, лук и стрелы** *А берёт палицу буевую,* *Ён берёт с собой тýгой лук,* *Тýгой лук с каленóй стрелой.*	**Копьё, палица, ру-жьё (возможно, лук), 12 стрел** *... дайте мне отéцко копье мéнно, долго-мерно, и пáлицу боеву...;* *Вынял ему ружье цельное, двенадцать золотых стрелоцек, пáлицу боевую...*

Литература

1. *Былины: В 25 т.* / Рос. акад. наук. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом); Редкол.: А. А. Горелов, В. И. Жекулина, Т. Г. Иванова, В. В. Коргузалов, Ю. И. Марченко, Ю. А. Новиков, Т. А. Новичкова, Б. Н. Путилов (гл. ред. серии), А. Н. Розов, И. Я. Фроянов. − СПб.: Наука; М.: Классика, 2001.

2. *Исцеление Ильи Муромца*: [Тексты былин] № 40−57 // Былины: В 25 т. / РАН. Ин-т рус.лит. (Пушкин. Дом). − СПб.: Наука; М.: Классика, 2001 − ... − (Свод рус. фольклора). Т. 1: Былины Печоры: Север Европейской России. − 2001. − С. 261−336.
3. *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. − М.: Академический Проект; Мир, 2012. − 331 с.
4. *Петров Н. В.* Русский эпос: герои и сюжеты. − М.: Неолит; Редкая птица, 2017. − 280 с.

Мария РОЗОВА

Древнерусские истоки российских гимнов

Мало кто задумывается о том, откуда черпали вдохновение авторы российских гимнов, и какими литературными средствами они создавали в своих текстах столь сильное ощущение неразрывной связи с богатым историческим прошлым нашей страны. Я считаю, что секрет заключается в древнерусских истоках российских гимнов. Чтобы доказать свою точку зрения, я приведу сопоставительный анализ трёх гимнов из разных периодов отечественной истории («Боже, царя храни!», «Гимн СССР», «Гимн России») с несколькими литературными произведениями, созданными с XI по XVI век, в том числе с молитвами.

Любопытно, что изначально жанр гимна имел исключительно религиозный характер и предполагал восхваление божеств − это мы знаем ещё на примере древнегреческих гимнов, в которых воспевались олимпийские боги. Впоследствии в древнегреческой литературе появились ещё две формы гимна, в которых люди прославлялись наравне с богами: энкомии, посвящённые общественным деятелям, и эпиникии, посвящённые победителям общегреческих состязаний. Этот переход от религиозного характера к светскому в античной гимнической поэзии даёт основание предположить, что, возможно, определённые черты древнерусских молитв и используемые в них литературные приёмы перешли в структуру российских гимнов.

Первый официальный гимн Российской Империи, сочинённый Василием Жуковским и утверждённый в 1816 году, имел название «Молитва русских». Изначально он был написан на музыку английского гимна, пока не был переложен на музыку Алексея Лосева, после чего обрёл более распространённое название − «Боже, царя храни!».

В контексте научной работы этот гимн представляет особый интерес тем, что из всех трёх гимнов в нём наиболее чётко прослеживаются традиции молитвенной песни. Этот факт важен, поскольку до создания официального гимна на торжественных мероприятиях звучали именно церковные песнопения (за исключением эпохи Петра Великого, когда использовались военные марши).

В гимне «Боже, царя храни!», в строках: «*Гордых смирителю, / Слабых хранителю, / Всех утешителю − / Всё ниспошли!*» − раскрываются два параллельных пласта характеристики образа царя. С одной стороны, царь, как представитель государства, является защитником всего русского народа;

именно он берёт на себя ответственность за жизнь своих подданных, то есть выступает верховным гарантом геополитического спокойствия. Но можно и по-другому интерпретировать эти же строки из гимна. Стоит учесть, что первый гимн был утверждён в 1816 году, то есть уже в то время, когда в России действовала церковная реформа Петра Великого, предполагавшая отмену патриаршества и обретение царём статуса главы Русской православной церкви. И потому в гимне царь изображён как не просто политический, но ещё и духовный защитник, который даёт народу успокоение и судит по справедливости − смиряет гордых, хранит слабых.

Сопоставим текст гимна «Боже, царя храни!» с молитвой, написанной Владимиром Мономахом в конце XI века и вошедшей вместе с «Поучением» в «Повесть временных лет».

Вспомним следующие строфы из гимна «Боже, царя храни!»:

Перводержавную
Русь Православную
Боже, храни!
Царство ей стройное,
В силе спокойное, −
Все ж недостойное,
Прочь отжени!

О, провидение,
Благословение
Нам ниспошли!
К благу стремление,
В счастье смирение,
В скорби терпение
Дай на земли!

По структуре и содержанию обе строфы похожи на следующий отрывок из «Молитвы» Владимира Мономаха: «*Град свой сохрани, Дева-Матерь чистая, который царствует честно под Твоим покровительством, пусть он Тобой укрепляется и на Тебя надеется, побеждает во всех битвах, сокрушает врагов и покоряет их. <...> Приняв нынешнее приношение, защити нас от всякой напасти и от грядущей муки − к Тебе взывающих. <...> склони ухо Твое, Чистая, и спаси нас, вечно в скорбях погруженных, и соблюди от всякаго пленения вражескаго твой город, Богородица!*» Обратим внимание, что как в гимне, так и в молитве делается акцент на просьбу защитить от врагов и на претерпевании скорби, поскольку сохранение человеческого «я» даже в условиях самых горьких жизненных трудностей − часть православной традиции.

Ещё раньше, чем у Владимира Мономаха, встречается молитва у митрополита Илариона − первого русского по происхождению предстоятеля родной православной церкви, жившего в первой половине XI века. Именно

его перу принадлежит «Слово о законе и благодати». Но нас интересует молитва «Испытание веры», в частности − следующие строки:

Да не прослывет град
Твой плененным,
А стадо Твое −
Пришельцами в земле не своей...

Казалось бы, ту же мысль о защите града мы уже видели в отрывке из «Молитвы» Владимира Мономаха. Однако у святителя Илариона мольба уберечь людей связывается с темой испытания веры:

Ведь не может наше естество
Долго терпеть
Гнева Твоего, как прутья − огня.
В просьбе подчёркивается степень ответственности Бога:
Не наводи на нас напасти искушения,
Не предай нас в руки чуждых.

Когда взаимоотношения Господа и его подданных будут справедливы, то «*не отпадут от веры*» даже «*нетвердые верой*». Испытание будет пройдено, и истина обретётся через пережитую скорбь.

И если знать о связи мольбы защитить град с темой испытания веры, заложенной митрополитом Иларионом в своей молитве, то аналогичный мотив в гимне «Боже, царя храни!», написанном спустя многие века, приобретает глубокий смысл.

В контексте сопоставления гимна «Боже, царя храни!» с молитвой «Испытание веры» святителя Илариона стоит вспомнить «Слово о погибели Русской земли». Как известно, этот дошедший до нас отрывок, в котором с особой пронзительностью восхваляется красота и величие Русской земли, предшествовал несохранившемуся рассказу о татаро-монгольском нашествии на Рязань. В этом контрасте проявляется типическая черта, присущая многим произведениям древнерусской литературы: тяжёлые испытания, которые должен преодолеть русский народ, воспринимаются автором не как безнадёжность, а как возможность для духовного очищения и развития − таков крест, который должна нести Русь.

Ту же готовность претерпеть жизненные тяготы мы встречаем и в «Испытании веры» святителя Илариона, и в гимне «Боже, царя храни!» («*В скорби терпение / Дай на земли!*»). И это объясняет, почему в столь маленьком сохранившемся отрывке «Слова...» чувствуется исконно православное,

обостренное чувство личной ответственности за славу своей земли: значит, «Слово о погибели Русской земли» тоже несёт определённые черты молитвы.

Просьбу «всё недостойное прочь отженить», встречающуюся в гимне «Боже, царя храни!» и ранних молитвах, можно увидеть и в 16 веке в «Молитве Иисусу Христу и архангелу Михаилу» Ивана Грозного: «*Господи Иисусе Христе, ты добр и человеколюбив, пролей миро на раба твоего, имярек, и поставь преграду на пути всех врагов, борющихся со мной, преврати их в овец и развей их, как ветер − пыль*».

Удивительно, что один и тот же мотив встречается в молитвах разных периодов российской истории, а затем и в гимне. Неоднократность появления темы обретения сил для победоносного столкновения с врагами указывает на его актуальность во все времена. Но особенно − в переломные моменты, когда народ должен собраться перед лицом опасности.

Слова гимна СССР, написанного Сергеем Михалковым и Эль-Регистаном и утверждённого в 1943 году, имели особое значение в годы Великой Отечественной войны, когда было крайне важно укрепить национальное самосознание. В гимне демонстрируется единое стремление к победе населявших территорию народов:

Знамя советское, знамя народное
Пусть от победы к победе ведёт!

В то же время, несмотря на динамику, присущую действию «здесь и сейчас», авторы гимна отсылают нас к историческому прошлому, используя в гимне словосочетание «*Великая Русь*»:

Союз нерушимый республик свободных
Сплотила навеки Великая Русь.

Что самое удивительное, гимн СССР (а впоследствии, как мы позже увидим, и гимн России) мог перенять приёмы и образы из древнерусского «Слова о погибели Русской земли», а вместе с тем − из молитв, хотя авторы гимна могли об этом даже не подозревать. Так, гиперболизация силы князя-воина, встречающаяся в «Слове...» («*А литовцы из болот своих на свет не показывались, а угры укрепляли каменные стены своих городов железными воротами, чтобы их великий Владимир не покорил, а немцы радовались, что они далеко – за Синим морем*») и подсознательно отсылающая к извечно по-

вторяющейся в молитвах просьбе к Господу защитить Русскую землю, указывает на то, что народная сила заключается в воинской доблести. Этот же мотив, присутствовавший также в «Боже, царя храни!» («*царствуй на страх врагам*», «*царство... стройное, в силе спокойное*»), продолжается в гимне СССР:

Мы армию нашу растили в сраженьях.
Захватчиков подлых с дороги сметём!
Мы в битвах решаем судьбу поколений,
Мы к славе Отчизну свою поведём!

Гимн России был написан одним из соавторов гимна СССР − Сергеем Михалковым. В нём уже отсутствует военная тематика (как и во второй редакции гимна СССР, утверждённой в 1977 году) − вместо неё поэт развивает идею крепкой связи с великим историческим прошлым страны, служащим надёжным фундаментом «братских народов союза векового». Идея связи с прошлым ощутима и в гимне СССР (как мы уже говорили, к истории нас отсылает словосочетание «Великая Русь»), но в гимне России она выражена чётче. Недаром автор акцентирует на вневременное величие страны в первой строфе:

Могучая воля, великая слава −
Твоё достоянье на все времена!

В гимне ощутима древнерусская традиция восхваления Русской земли. Следует снова обратиться к тексту «Слова о погибели Русской земли», но сначала вспомним следующие строки из гимна:

От южных морей до полярного края
Раскинулись наши леса и поля.
Одна ты на свете! Одна ты такая −
Хранимая Богом родная земля!

Внимательно прочитав в «Слове...» абзац с перечислением всего того, чем «*преисполнена земля Русская*», можно заметить ощутимые сходства с упомянутой выше строфой из гимна: «*О, светло светлая и прекрасно украшенная, земля Русская! Многими красотами прославлена ты: озерами многими славишься, реками и источниками местночтимыми, горами, кру-*

тыми холмами, высокими дубравами, чистыми полями, дивными зверями, разнообразными птицами, бесчисленными городами великими, селениями славными, садами монастырскими, храмами Божьими и князьями грозными, боярами честными, вельможами многими. Всем ты преисполнена, земля Русская, о правоверная вера христианская!».

Только вместо большого перечисления Сергей Михалков использовал лаконичную фразу: «*От южных полей до полярного края / Раскинулись наши леса и поля*».

Вспомним строфу, несколько раз повторяющуюся в гимне России:

Славься, Отечество наше свободное,
Братских народов союз вековой,
Предками данная мудрость народная!
Славься, страна! Мы гордимся тобой!

Теперь прочитаем следующий отрывок «Слова...»: «*Отсюда до угров и до ляхов, до чехов, от чехов до ятвягов, от ятвягов до литовцев, до немцев, от немцев до карелов, от карелов до Устюга, где обитают поганые тоймичи, и за Дышащее море; от моря до болгар, от болгар до буртасов, от буртасов до черемисов, от черемисов до мордвы − то все с помощью Божьею покорено было христианскому народу...*».

Опять же, в гимне перечисление, занимающее в «Слове...» пол-абзаца, сокращено до одной-единственной строки: «*Братских народов союз вековой*».

В строке «*Хранимая Богом родная земля*» чувствуется связь со словами о защите земли Русской, присутствующими во многих молитвах. Этот мотив мы уже разбирали выше, в частности − на примере «Молитвы» Владимира Мономаха.

Кстати, аналогичное «Слову о погибели Русской земли» восхваление могущества Русской земли с помощью приёма перечисления, придающего тексту весомость и масштабность, используется и во «Втором послании Ивана Грозного Андрею Курбскому» из знаменитой «Переписки...». Но если в «Слове...» перечисляются «*красоты*», то во «Втором послании...» − официальные статусы князя: «*...так пишем мы, великий государь, царь и великий князь Иван Васильевич всея Руси, Владимирский, Московский, Новгородский, царь Казанский и царь Астраханский, государь Псковский и великий князь Смоленский, Тверской, Югорский, Пермский, Вятский, Болгарский и иных, государь и великий князь Нижнего Новгорода, Черниговский, Рязанский, Полоцкий, Ростовский, Ярославский, Белозерский и отчинный государь и об-*

ладатель земли Лифляндской Немецкого чина, Удорский, Обдорский, Кондинский и всей Сибирской земли и Северной страны повелитель – бывшему нашему боярину и воеводе князю Андрею Михайловичу Курбскому». И в одном, и в другом тексте приём перечисления необходим для подчёркивания многообразия и величия.

Удивительно то, что «Слово о погибели Русской земли», оказавшееся столь важным при анализе с российскими гимнами, дошло до нас в двух списках: один, хранящийся в государственном архиве Псковской области, датируется XV веком, а второй, находящийся в Древлехранилище ИРЛИ, датируется XVI веком. А «Переписка Ивана Грозного с Андреем Курбским» датируется 1564−1579 гг. Быть может, это и совпадение, но если речь идёт о литературных памятниках, то, как правило, датировка дошедших до нас списков свидетельствует о том, что в обозначенное время произведение было популярным и актуальным, ведь иначе бы его не переписывали. Кто знает: возможно, сам Иван Грозный, любитель литературы и знаток истории (у царя была большая библиотека, а также при нём был создан «Лицевой летописный свод», охватывающий историю «от сотворения мира» до 1567 года), интересовался «Словом о погибели Русской земли», вследствие чего использовал в своём «Втором послании к Андрею Курбскому» аналогичный приём перечисления.

А В.А. Жуковский, быть может, использовал при создании первого российского гимна некоторые приёмы из «Молитвы Иисусу Христу и архангелу Михаилу» Ивана Грозного. Одно мы знаем точно − поэт черпал вдохновение из молитв, иначе бы первоначальное название гимна не было бы «Молитвой русских».

Таким образом, все российские гимны так или иначе имеют древнерусские, в том числе молитвенные, истоки. И потому тексты гимнов имеют глубоко сакральный смысл, составляющий духовную основу русской государственности.

Литература

1. *Грозный Иван.* Второе послание Ивана Грозного Андрею Курбскому (из «Переписки Ивана Грозного с Андреем Курбским») [Электронный ресурс] URL: http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=9112
2. *Грозный Иван.* Молитва Иисусу Христу и архангелу Михаилу. URL: [Электронный ресурс] http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=9126

3. *Жуковский В.А.* «Боже, царя храни!» [Электронный ресурс] URL: http://songspro.ru/4/Gimn-tsarskoy-Rossii/tekst-pesni-Boje-Tsarya-hrani
4. *Михалков С.В., Эль-Регистан.* Гимн СССР. [Электронный ресурс] URL: https://ria.ru/20090827/182589876.html
5. *Михалков С.В.* «Гимн России» [Электронный ресурс] http://gimnrossii.ru/
6. *Мономах Владимир.* Молитва [Электронный ресурс] URL: https://dom-knig.com/read_1310-84
7. *Митрополит Иларион.* «Испытание веры» [Электронный ресурс] URL: https://poesy.mirtesen.ru/blog/43554364842/Mitropolit--ILARION--(HI-vek).-Molitva-(fragment)
8. Слово о погибели Русской земли [Электронный ресурс] URL: http://lib.pushkinskijdom.ru/default.aspx?tabid=4953

Лариса СОКОЛОВА

Характеристики субкультур как определяющий фактор специфики их фольклора на примере субкультуры ролевиков-толкинистов

Важное место в современной фольклористике занимает изучение **постфольклора**. Это «область неофициальной… культуры индустриального и постиндустриального общества, тексты, практики и артефакты которой живут по фольклорным законам, но не всегда преемственно связаны с предшествующими фольклорными традициями» [3]. Появление постфольклора связывается с появлением звукозаписи и, в определенном смысле, массовой культуры, однако это уже тема для другого, менее узконаправленного исследования. Увлекательность изучения этой области заключается в том, что каждая социальная, профессиональная, культурная группа является носителем своего постфольклора со его уникальными особенностями и характеристиками. Особенно это касается субкультур, особенности фольклора которых рассмотрены в этой статье на примере субкультуры ролевиков-толкинистов.

Ролевики − это субкультура, заявившая о себе в СССР в начале 90-х годов XX века в связи с возникновением явления, называемого ролевыми играми живого действия. Ролевые игры живого действия (РИЖД) − это разновидность ролевых игр, т. е. игр, в которых моделируется определенный мир в определенное время. В ходе РИЖД участники непосредственно отыгрывают действия своего персонажа, выступая как бы актерами. В этом смысле РИЖД схожи с театром, но, как правило, не имеют ни зрителей, ни строго фиксированного сюжета. Даже если у сюжета РИЖД есть так называемые «реперные точки», то есть события, которые должны произойти, как бы ни повернулась игра, все остальные события зависят исключительно от действий игроков. Заранее чаще всего определены личности и характеры персонажей (продумываются игроком совместно с «мастером», то есть организатором игры), общие обстоятельства событий игры (продумываются мастером игры), но не слова и не действия игроков. Масштабы мероприятий могут быть самыми разнообразными: от «кабинеток» − игр в закрытом помещении, рассчитанных на 10−20 человек − до «полигонок» − игр на больших природных пространствах, полигонах, рассчитанных иногда на десятки, а иногда (так называемые «тысячники») на тысячи человек.

Толкинисты − это поклонники творчества британского писателя Дж. Р. Р. Толкина. Как правило, под этим термином понимаются фанаты именно его произведений о фэнтезийном мире Арда и её части − Средизе-

мье. Сообщества толкинистов и ролевиков в России и странах СНГ пересекаются значительной своей частью, однако многие ролевики играют также в РИЖД по другим темам и другим вселенным, а иногда не играют по Толкину вовсе. Не все толкинисты, в свою очередь, увлекаются РИЖД. В этой работе исследуется именно фольклор ролевиков-толкинистов, его специфические черты и их источники.

Внимательно изучив фольклор ролевиков-толкинистов, приходишь к выводу, что его можно условно разделить на две большие группы. Первую можно условно назвать **«фандомной»**[13], а вторую − **«ролевой»**. Первая группа − это фольклорные произведения в целом толкинистские, созданные по мотивам произведений Толкина и связанные с сюжетом и персонажами книг об Арде. В частности, чаще всего это анекдоты про героев произведений, а также песни и стихи на ту же тему. Вот пример такого анекдота:

Приходят раз нолдор к Аулэ за советом.

− Вот скажи нам, великий. Телери берут холст, и доски простые, и верёвки − и получается у них корабль. А мы сделали корабль: борта из чистого золота с чеканкой, паруса из серебра с филигранью, а не плывёт!

Герои анекдота − персонажи «Сильмариллиона» и других книг Толкина: Аулэ, бог-покровитель ремёсел, а также нолдор и телери, народы эльфов, известные своими кузнецами и корабелами соответственно. Юмор построен на том, что нолдор, искусные в своих ремёслах, ничего не смыслят в кораблестроении и ограбили телери, когда им понадобились корабли.

Вторую группу составляют фольклорные единицы, содержание которых связано с событиями на РИЖД. Это байки, многие из которых произошли с реальными знакомыми рассказчиков фольклора − но, несмотря на это, их смело можно отнести к устному народному творчеству, поскольку они широко известны и часто пересказываются в ролевой среде. Помимо баек, существует также множество анекдотов, герои которых − не персонажи Толкина, как в «фандомном» фольклоре, а непосредственно сами ролевики. Вот пример такой байки в сокращении:

...На одной из первых сибирских регионалок по Сильму королевой полигона был, без сомнения, Барахир и его головорезы... И однажды ночью на него устроили большую облаву. Весь полигон перерыли, причем тихо. И наконец Саурону докладывают: засекли костер!

Тот спрашивает:

[13] Фандом − сообщество фанатов, связанных общим интересом (здесь: интересом к творчеству Дж. Р. Р. Толкина), а также общее название всей их деятельности и культуры.

− Точно они?

− Точно-точно!..

И вся эта гопа врывается на поляну. Кого-то рубят, кого-то сразу вяжут...

Но все портит крик того самого бородатого «Барахира» куда-то в кусты:

− Ленка, не ходи сюда, здесь толкинутые!

Данная байка достаточно типична для ролевого фольклора, поскольку описывает якобы случившийся − а может быть, и действительно случившийся − на одной из РИЖД эпизод. Ее персонажи − игроки, и к Толкину она имеет отношение исключительно за счет их ролей.

Тем не менее, между фольклором обеих групп выделяется больше сходств, чем различий. В первую очередь их объединяют личности носителей фольклора: все они увлекаются творчеством Толкина. Помимо этого, самого очевидного, сходства, немало общего и в содержании, и в жанровых особенностях двух групп. Итак, основные общие черты фольклора ролевиков-толкинистов − это:

1. Обилие имен и специфических терминов из книг Дж. Р. Р. Толкина, а также локальный юмор, основанный на знании содержания этих книг

Фольклор ролевиков-толкинистов изобилует именами и специфическими терминами из книг Дж. Р. Р. Толкина. Многие произведения попросту невозможно понять, не зная, кто такие, например, Моргот и Маэдрос или что такое пояс Мелиан и палантир. Вторая общая особенность логически вытекает из первой. Это локальный юмор, основанный на знании слушателем событий, описанных в книгах. Некоторые анекдоты могут показаться случайному человеку попросту лишенными смысла. Причина у первых двух особенностей фольклора одна, и она достаточно очевидна: творчество Толкина − то, что объединяет ролевиков-толкинистов, то, что делает из них единую субкультуру. Они тесно соприкасаются с ним, а потому и их фольклор связан с ним неразрывно.

2. Локальный юмор, основанный на знании процессов внутри «фандома»

Следующая особенность − также локальный юмор, но уже другого рода. Это юмор, основанный на знании слушателем процессов, протекающих внутри «фандома». Единиц фольклора, иллюстрирующих эту особенность, встречается не так много, однако вот одна из них:

Финрод спал. Ему снилось, что он высокий пергидрольный блондин, который никак не может определиться, кого он любит: Саурона или Бере-

на. Но Финрод знал точно: через двадцать минут он проснется и никогда, никогда больше не будет читать фанфики…

Юмор в данном анекдоте основан на том, что большой процент фанатского творчества по мотивам книги «Сильмариллион» посвящен гомосексуальным отношениям Финрода с другими персонажами, в особенности с его другом Береном и врагом Сауроном. Сам текст книги не даёт никаких оснований для подобных фантазий, а потому многие над подобным творчеством смеются и иронизируют, как в этом анекдоте.

Причина локальности юмора в таком фольклоре кроется в обособленности деятельности толкинистов от внешнего мира. Процессы внутри фандома остаются неизвестными для людей за его пределами, что делает анекдоты и шутки непонятными для постороннего человека.

3. Шуточный характер произведений и преобладание прозаических жанров

Еще одна особенность связана уже с жанровым своеобразием фольклора ролевиков-толкинистов. Все произведения, которые удалось собрать автору статьи, носят шуточный характер. Это байки, анекдоты, шуточные стихотворения и песни. Среди них нет ни крупных эпических произведений, ни сколько-нибудь серьезных произведений малых жанров. С этим же связана и другая особенность: относительно небольшое количество стихотворного фольклора. На подборку из пятидесяти одной единицы пришлось только три песни, два стихотворения и один «пирожок»[14].

Причина четвертой и пятой особенности в том, что в связи с молодостью субкультуры ролевиков-толкинистов авторство большинства произведений сохранилось, чему способствовали публикации в сети Интернет. В формат фольклора перешло только то, что часто пересказывалось устно (а культура пересказа серьезных эпических произведений в России давно умерла) и при этом изменялись в ходе пересказа так, что оригинал уже забывался (что редко происходит с поэтическими произведениями, запомнить которые дословно довольно легко). Возможно, если субкультура просуществует еще несколько десятков лет, ситуация изменится, но пока об этом говорить не приходится.

4. Обилие «переделок»

Наконец, последняя общая особенность фольклора ролевиков-толкинистов касается так называемых «переделок», о которых можно говорить

[14] «Пирожок» – популярный стихотворный жанр, обладающий достаточно строгой формой: это стихотворение из четырех строк, написанное строчными буквами, без знаков препинания и без рифмы, четырехстопным ямбом по схеме 9-8-9-8. Как правило, первые три строки описывают некую ситуацию, а четвертая дает ей неожиданное разрешение.

отдельно в контексте анекдотов и в контексте песен. Анекдоты-переделки – это анекдоты на толкинистскую тематику, представляющие собой измененные под реалии мира Толкина бытующие за пределом субкультуры, общеизвестные анекдоты. Вот один из них:

Хоббиты проспорили гномам ложку сгущенки. В ложку влезло 20 банок.

В изначальном варианте это был анекдот про евреев, однако гномам в мире Толкина приписываются те же стереотипы, которые в мире реальном связаны с евреями: жадность, расчетливость, деловая сметка. Причина существования анекдотов-переделок очевидна: они создают двойной комический эффект за счет того, что слушатель узнает известный ему оригинал. Однако помимо анекдотов существуют также песни-переделки – песни на музыку, а иногда и сюжет, уже известных песен, наполненные толкинистским содержанием. Одна из них написана на основе песни бр. Покрасс и Б. Ласкина «Три танкиста» и приведена ниже в сокращении:

Над Мордором тучи ходят хмуро,
Край суровый кознями объят.
Копят злобу падшие Айнуры,
Злые орки с варгами стоят.
[...]
На траву легла роса густая,
Залегли туманы глубоки.
В эту ночь решили урук-хаи
Перейти границу у реки.
Но стреляет Леголас прицельно,
И пошел, сраженьем упоен,
По родной земле среднеземельной
Боевой эльфийский батальон.
[...]
Ну а после, песня в том порука,
Протрубил отбой победный горн
И разлили на троих три друга:
Гимли, Леголас и Арагорн.

Причин популярности песен-переделок три: во-первых, это, опять же, комический эффект, основанный на узнавании оригинала. Во-вторых, в среде толкинистов и особенно ролевиков сильна традиция исполнения песен под гитару в большой компании. Переделки подходят для этой цели идеаль-

но: их мотив всем знаком, а аккорды, как правило, просты, поскольку песни-оригиналы выбираются простые. В-третьих, как уже говорилось выше, оригинальные толкинистские песни с оригинальной музыкой защищены авторскими правами и не переходят в разряд фольклорных произведений.

Разумеется, между «фандомным» и «ролевым» фольклором существуют и различия − иначе не было бы смысла выделять эти группы как самостоятельные. Если формулировать эти отличия кратко, то получится, что в фольклоре ролевиков:

– часто упоминаются «ники», т. е. прозвища, под которыми ролевики знают друг друга;

– присутствует локальный юмор, основанный на знании механизмов ролевой игры;

– часто появляется необходимость в пояснении некоторых шуток;

– преобладает жанр байки.

Каждая особенность имеет собственную причину:

1. Представители субкультуры крайне редко называют друг друга настоящими, паспортными именами. Как правило, у каждого существует одно, а иногда и несколько прозвищ. Также размеры субкультуры сравнительно невелики, а контакты между ее представителями − часты, в связи с чем они хорошо знают друг друга, и ники многих из них известны большинству ролевиков.

2. Деятельность ролевиков, как и толкинистов, обособлена от внешнего мира, и игровые процессы также остаются неизвестными для людей за его пределами.

3. Сюжет игр не фиксирован. События на конкретной игре могут расходиться с событиями непосредственно в книгах Толкина. В связи с этим, сюжет отдельно взятой игры известен только ее участникам.

4. Жизнь ролевой субкультуры строится в первую очередь вокруг РИЖД, и именно игры становятся главным источником и вдохновителем фольклора. Байки же являются вольным пересказом событий на таких играх.

Таким образом, все характерные особенности, отличающие как фольклор ролевиков-толкинистов в целом, так и фольклор ролевиков в частности, объясняются отличительными чертами субкультуры как таковой, ее бытом, манерой общения ее членов, источниками вдохновения фольклорных произведений и другими особенностями. Материалом для этой статьи послужила подборка из пятидесяти одной единицы фольклора, а потому автор убеждена, что изучение большего объема материала позволит выделить другие черты

и особенности. За счёт этого фольклор ролевиков-толкинистов как часть современного постфольклора является благодатной почвой для исследований.

Следует также отметить, что рассмотренные в данной статье на примере фольклора ролевиков-толкинистов особенности по большей части характерны для фольклора субкультур в целом, а иногда и для фольклора других узких групп, например, профессиональных. Локальность юмора, специфический сленг или терминология − всё то, что объясняется закрытостью некого сообщества, отличает, соответственно, фольклор любого такого сообщества. Тем не менее, для того, чтобы сравнить фольклор ролевиков-толкинистов с другим постфольклором, понадобится обширная выборка материала за пределами ролевой субкультуры – а значит, это уже предмет для другого исследования.

Литература

1. *Воробьева О.* Традиции и фольклор ролевого сообщества как молодежной субкультуры [Электронный ресурс] URL: http://www.academia.edu/23955533/Традиции_и_фольклор_ролевого_сообщества
2. *Лосинская А.Ю.* Формы фольклора в ролевой субкультуре // Вестник Челябинского государственного университета, 2012. № 22 (276). Философия. Социология. Культурология. Вып. 27. − С. 45−48.
3. *Неклюдов С.Ю.* Постфольклор // Большая Российская Энциклопедия (БРЭ) / Глав. ред. Ю. С. Осипов [Электронный ресурс] URL:https://bigenc.ru/literature/text/3162694
4. *Неклюдов С.Ю.* Постфольклор [Электронный ресурс, видеозапись] URL:https://postnauka.ru/video/9435
5. *Писаревская Д.Б.* Феномен субкультуры ролевых игр в современном сообществе [Электронный ресурс] URL:http://www.old.iea.ras.ru/autorefs/2009/Pisarevskaia-01.12.2009.pdf

Евгения ФОНАРЁВА

Опыт исследования алтайской сказки: юношеская инициация

Несмотря на уникальность каждого народа, есть вещи, которые по не до конца изученным причинам повторяются из этноса в этнос, из века в век. Тысячелетия и километры разделяют, например, индейцев Океании и алтайцев, однако в сказочно-мифологическом слое всё не так уж и далеко ушло друг от друга, сохраняя единую праоснову мифа.

В данной работе мне хотелось бы поделиться своим опытом исследования алтайской сказки (чорчок), частично сопоставляя ее с некоторыми реалиями русской волшебной сказки, чтобы показать сходство между обрядом юношеской инициации на Алтае и в России. Как основной материал исследования я взяла алтайскую сказку «Три Брата», которая, согласно классификации сборника «Памятников», относится к типу АТ (312 Д). Однако сюжет не зря помещен авторам в скобки. Так, вместо змея, похитившего сестру, а потом и двух братьев, в сказке даны только братья, причем сразу три. Рассказчик не описывает какой-то момент чудесного рождения или «специальность» последнего брата. Но отсутствие описания особых признаков не указывает на отсутствие самих признаков. Так, в первой фразе сказки «Жили три брата, без матери, без отца» это может быть простым указанием на сиротство, но в отрицании использовано алтайское слово *«jок»*, которое можно перевести не только как «не имеется», но и как «не существует», что может указывать на то, что братья − подкидыши из другого мира, отданные на воспитание Баю (хозяину, в данном случае исполняющему роль отца).

Однажды Бай отправляет, видимо, старшего из братьев − Юч-картыша (юч в переводе означает три, картыш − пядь) к Дьелвеену, который в некоторых сказках выступает в роли чудовища-людоеда. То, что Бай изначально не указывает на какую-то конкретную цель, говорит об обыденности данного действия, причины которого не нуждаются в пояснениях. Жилище Дьельвееня находится в ирреальном мире, о чем говорит путь к нему, проходящий через 7 рек и 7 гор. Стоит отметить, что число 7, наравне с числами 9, 3 и 2, являлись сакральными у большинства народов, в том числе и у алтайцев − так, например, 7 свойств имеет душа, а количество слоев мироздания колеблется между 7 и 9, с производными этих чисел. Культ гор на Алтае занимает особое место − можно лишь упомянуть, что их вершины являются одним из мест обитания духов; образ же реки как границы между мирами не нужда-

ется в пространных комментариях, ввиду распространенности и архетипичности подобного уподобления.

Кроме необходимости пересечения гор и рек, рассказчиком уделяется внимание и мосту, который ведет к Дьелвеену. Бай говорит, что переходить надо по волосяному мосту, чем вводит первое ритуальное табу. Юч нарушает запрет и проходит по деревянному пути, чем уже заранее обрекает себя. Это можно назвать «уровневой системой»: нельзя перейти на следующий, а значит и закончить игру, если первый уровень остался не пройден.

Рассмотрим же поближе Дьелвеена. Выступающий обычно в роли чудовища-людоеда, тут он скорее находится в роли Бабы-Яги − советчицы, от которой можно получить помощь, только если ты знаешь правильную последовательность ритуальных действий. Как и Яга, Дьелвеен слеп, это не указывается прямо в тексте, однако, можно прочитать между строк.

Так, если у Бабы-Яги везде «русским духом пахнет», то Дельвеень узнаёт о приближении братьев по зову собаки (обоняние/звук), которую можно счесть аналогом чёрной кошки. А о роде братьев Дельвеень узнаёт сам (обоняние), как и о судьбе («ну, пищей мне будет»), однако, чтобы узнать какой именно из братьев идёт, ему нужна помощь сына. Поскольку нельзя закончить путь на половине, то и Юч-картыш проходит его до конца. Он последовательно не выполняет три задания от Дьелвеена, заключающиеся в открытии загонов, чем и заслуживает смерть как не прошедший испытание. Тут интересен момент, что животные, содержащиеся в загонах, присутствуют и в алтайском календаре, где лошадь представляет собой седьмой год, корова − второй, а баран − девятый, при сложении же эти и по отдельности сакральные числа дают две девятки, что усиливает символический смысл.

Спустя год, что может указывать на некую календарность в пространстве сказки, Бай посылает к Дьелвеену второго брата − Эки-картыша. Как и Юч- картыш, Эки предпочитает волосяному мосту деревянный, чем нарушает табу и обрекает себя на гибель. В этот раз Дьелвеен дает только два задания: открыть загон с лошадьми и коровами, что, как уже было сказано выше, в сумме дает сакральную девятку.

После второго брата прошло «много-много лет»: рассказчик не дает точное число, однако, если опираться на теорию о календарности в пространстве сказки, то можно предположить, что прошло 12 лет, следовательно временной цикл календаря завершился. В отличие от братьев Бир-картыш выполняет наставление Бая и проходит по волосяному мосту, выполняя первое условие.

Символизм волоса − еще одна интернациональная черта, присущая и алтайскому сознанию. Как и во многих культурах, здесь это можно счи-

тать символом жизни, который способен быть проводником в ирреальность. Впервые встретив Бира, Дьелвеен называет его «братом» (в более точном переводе это «младший брат», «двоюродный брат по отцу» или просто «младший представитель рода»). Это смещение в разряд семьи позволяет Беру пройти и последующие испытания с загонами, которые суть загадки. Загадку нельзя разгадать, ее можно только знать, и это является одной из форм сакральных знаний, которые передаются от человека к человеку, по мере его обучения.

Так, прохождение первого испытания (моста) дает ему право узнать и правило последующего. Поэтому, получив от Дьелвеена ключ (что лошадей надо избить кнутом), он приступает ко второй. Следующее обращение от Дьелвеена звучит как «сынок», что представляет собой довольно странное смешение по иерархической семейной лестнице. Если брат, пусть и младший, – это относительное равенство, происхождение от одного отца, то сын, хоть и является ближайшим родственником и прямым продолжением, все же находится гораздо ниже отца по социальному статусу. Однако такая перемена не может не натолкнуть на мысль, что прошлый «сын» Дьелвеена являлся по сути таким же учеником, как и Бир-картыш, то есть это ритуальное «усыновление» просто лишний раз подчеркивает прямую преемственность знаний.

После прохождения всех трех испытаний Бир-картыш и Дьелвеен устраивают совместную трапезу длиной в семь дней из убитого младшим скота, что лишний раз подчеркивает ритуальность как пищи, так и действия. После окончания пира Бир-картыш по наущению Дьелвеена убивает его жену. Тут важно отметить, что из-за «усыновления» жена Дьелвеена становится его матерью, убийство же матери можно трактовать как полный отказ от детства и семьи, окончательный переход во взрослую самостоятельную жизнь. Кроме того, убивая жену Дьелвеена, Бир-картыш оставляет себя его единственной семьей, а, следовательно, и преемником всего (в данном случае знаний).

Интересен тот факт, что убийство было совершено у *очага, котелком*, то есть задействованы священные и традиционно женские атрибуты. Это не только лишний раз подчеркивает ритуальность действия, но и может являться символом свержения матриархата патриархатом, так как обычно, в более ранних версиях сказок, роль проводника-наставника берет на себя именно женщина, а не мужчина. После этого Дьелвеен собирается к каану, что можно трактовать как завершение обучения и, следовательно, возвращение Бир-картыша обратно в социум. Его прятки в мешке с мертвыми братьями можно

объяснить тем, что, пока он жив, он не может перейти самостоятельно, и ему нужно спрятаться среди мертвецов, чтобы пересечь границу и вернуться.

После успешного перехода в реальность Бир-картышу необходимо завершить свою инициацию, пройдя второй после рождения *той* − свадьбу. Так, Бир-картыш встречается с девушкой из другого аула, который, по сути, представляет собой еще одну ирреальность, так как находится за горой.

Вообще, мотив потусторонних суженых является повторяющимся в сказках. В данной сказке девушка спрашивает Бир-картыша, «является ли он шаманом-лекарем», на что тот отвечает утвердительно. Однако, если верить этнографическим исследованиям, то ритуал принятия шаманского дара выглядит совсем по-другому. Начиная с того, что будущий шаман пытается всячески избежать своего избрания, заканчивая болезнями и пытками-испытаниями во время принятия дара. Кроме того, тут опущен момент создания бубна, без которого шаман не может считаться шаманом и правильно общаться с духами, и хоть свадьба (между шаманом и духом) является обязательной завершающей частью ритуала посвящения, мне кажется, что в данном случае это либо позднейшие перетрактовки со значением: «прошел ли ты инициацию? можно ли считать тебя полноценным человеком?», либо право подобного «камлания» даются герою как еще одна особенность его *чудесной* природы.

После свадьбы нам показывают традиционный для алтайской сказки «второй финал», где рассказывается о дальнейшей судьбе Дьелвеена. Бир-картыш начинает камлать и, стремясь захватить душу Дьелвееня, сжигает его. Образ огня как очистительного символа был и остается крайне популярным в сказках, а тут еще и добавляется мотив сжигания костей врага для его полного обезвреживания. Опять же, как и с камланием, мне кажется это позднейшей вставкой, которая интересна исключительно как пример *отзеркаливания* функций персонажа со временем, что приводит к сочетанию образа врага и советчика в одном герое.

Подводя итоги, хочется еще раз отметить, что, хотя фабула всех инициаций одна, сам обряд будет уникален для каждого народа за счет деталей, исходя из особенностей культуры, образа жизни, мировоззрения и истории. Однако тем интереснее искать новые подробности и нюансы в давно изученных схемах.

Литература

1. *Пропп В.Я.* Морфология (волшебной) сказки. Исторические корни волшебной сказки / коммент. Е.М. Мелетинского, А.В. Рафаевой − М.: Лабиринт, 1998. − 511 с.

2. Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка / Сост. Л.Г. Бараг, И.П. Березовский, К.П. Кабашников, Н.В. Новиков. − Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1979. − 437 с.
3. Три брата // Алтайские народные сказки / Ин-т филологии СО РАН [и др.]. − Новосибирск: Наука, 2002. − С. 153 − 162.

Раздел II.

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XIX – XX ВВ: ПРОБЛЕМАТИКА И СТИЛЬ

Любомир БИЛЫК

Мистический кристалл ужаса в повести Н.В. Гоголя «Страшная месть»

...Днепр серебрился, как волчья шерсть…
Николай Гоголь, «Страшная месть»

С первых строк «Месть…» позиционируется автором, как народная быль. *«Вы слышали историю про синего колдуна? Это случилось у нас за Днепром».* Повествователь представляет нам повесть как историю, которую он слышал от матери *«на тринадцатом году».* Тем не менее, автор использует вполне определенные географические места в повести.

Образ огромной реки – Днепра – нередко сравнивается в повести с морем: *«Эх, река! Море, а не река!».* В первой главе мы находим сравнение Днепра с толпой: *«кажется, будто то народ толпою собирается к заутрене или вечерне».* Далее по тексту мы видим прямое указание – «как будто сквозь сон» течет Днепр. Это не что иное, как мотив сна, первичное искажение текстового пространства. Таким образом мы наблюдаем вполне конкретный метафорический и мистический рисунок фона у Гоголя: это народная быль, действие которой происходит во вполне известных географических местах; но эти места представляют собой пространство не реального мира, что мы и увидим далее.

Повесть начинается со свадьбы, что, вероятно, мы можем рассматривать как некий обряд инициации. Именно на свадьбе происходит появление колдуна и проявление его мистической силы: колдун оказывается оборотнем. *«Когда же есаул поднял иконы, вдруг все лицо его переменилось: нос вырос и наклонился на сторону, вместо карих, запрыгали зеленые очи, губы засинели, подбородок задрожал и заострился, как копье, изо рта выбежал клык, из-за головы поднялся горб, и стал козак − старик».* Уже в этом эпизоде присутствуют каноничные элементы метаморфозы оборотня: изменение цвета глаз на «дьявольские», зеленые, а также другие физиологичные изменения внешности. Интересным кажется образ волка, постоянно появляющийся в повести в отношении того или иного персонажа. Вот, например, колдун: *«щелкнув, как волк, зубами, пропал чудной старик».*

Пейзаж в «Страшной мести» выполняет очень важную функцию. Практически каждая глава повести начинается с описания пейзажа – Днепра или его окрестностей. *«Будто дамасскою дорогою и белою, как снег, кисеею*

покрыл он гористый берег Днепра, и тень ушла еще далее в чащу сосен». Помимо образа «волка», проследим развитие образа «тени». Как Ганна и «тень» были связаны в «Майской ночи», так связаны в «Страшной мести» «тень» и Днепр. Фразу «тень ушла в чащу сосен» можно рассматривать как многослойную, двусмысленную; помимо описания природного естественного процесса, это может быть одним из элементов создания саспенса как производного мистического ужаса. Таким образом, фраза «тень ушла в чащу сосен» может означать: темная сила притаилась.

В этой же, второй главе, Гоголь дает нам подробную картину мистического мира повести. *«Горы те – не горы: подошвы у них нет, внизу их, как и вверху, острая вершина, и под ними и над ними высокое небо. Те леса, что стоят на холмах, не леса: то волосы, поросшие на косматой голове лесного деда. Под нею в воде моется борода, и под бородою и над волосами высокое небо. Те луга – не луга: то зеленый пояс, перепоясавший посередине круглое небо, и в верхней половине и в нижней половине прогуливается месяц».*

Мистический мир Гоголя предстает перед нами следующим образом: это мир, в котором нет ни дна, ни вершины, он не является двусоставным; все пространство повести – словно «самозавершенный» и самозамкнутый кристалл. Страшная месть в таком случае являет собой образ освободившейся инфернальной массы, движущейся внутри полости кристалла; освободилась она посредством кровного преступления – брат против брата. Инфернальная сила приводит к родовой мести и далее, к самому омерзительному – как к апофеозу – тяге к инцесту.

В гоголевской «теогонии» мы находим и образ «лесного деда», чьи волосы являют собой дремучие леса. Подобный образ мы увидим чуть позже в повести «Вий».

Важное место в миродвижении повести занимает месяц – он прогуливается в «нижней» и «верхней половине». Можно подумать, что месяц в таком случае – величина совершенно независимая от остального, замкнутого мира. Но, вероятно, это не так. Вспоминая «Майскую ночь», понимаем, что *«сребристый месяц»* – это луч, который *«тихо светит по всему миру»*, открывая в своем свете мистические гоголевские тайны. Все в той же второй главе, чуть дальше по тексту – *«весь Днепр серебрился, как волчья шерсть середи ночи».*

Мистическое в «Страшной мести» появляется внезапно и сразу же охватывает все пространство. В одном из первых эпизодов Катерина с младенцем, паном Данилом и его верными козаками плывут по Днепру. Ребенок плачет, а после этого трижды восстают мертвые из могил. Мотив троекрат-

ного повторения здесь – прямая связь с фольклором. Как и то, что каждый мертвец все страшнее предыдущего, троекратное усиление является еще одним способом создания в тексте состояния саспенса. Последние строки эпизода с мертвецами вновь намекают нам на единую картину мистического: мертвец протянул руки вверх, «будто хотел достать месяца».

Говоря о «Страшной мести», нельзя не сказать о связи повести с готической традицией. В повести присутствует мрачный замок – как обязательный элемент готического романа. Вот, к примеру, описание замка колдуна. Подчеркнуты классические элементы: *«…в комнате и свечи нет, а светит. По стенам чудные знаки. Висит оружие, но все странное: такого не носят ни турки, ни крымцы, ни ляхи, ни христиане, ни славный народ шведский. Под потолком взад и вперед мелькают нетопыри, и тень от них мелькает по стенам, по дверям, по помосту. Вот отворилась без скрыпа дверь».*

Пейзажи в повести, помимо образно-символической функции, призваны еще и оттенить, усилить общий мрачный колорит.

Схема персонажей выстроена в духе готической традиции. В центре сюжета – женский образ (Катерина), противостоит злодею (колдуну), по совместительству, своему отцу. Муж Катерины (Данило) оказывается слишком слабым и не может противостоять мистическим силам: по всей видимости, именно из-за того, что сам он относится к миру реальному. Важным готическим отличием наделен колдун – особым взглядом. Вот как Катерина вспоминает один из своих снов: *«„Ты посмотри на меня, Катерина, я хорош! <…> Посмотри, как я поглядываю очами!“ Тут навел он на меня огненные очи, я вскрикнула и пробудилась». Накануне этого сна «чуден ей показался странный блеск очей отца».*

В развитии сюжета важную роль играет сон как способ вхождения в мистическое пространство. Сновидение – это пограничная зона между миром мистическим и реальным; Катерина, как персонаж, более принадлежащий миру мистическому, видит пророческие сны. Во время сна душа Катерины отделяется от ее тела и становится уязвимой и подчиненной колдуну.

Весь сюжет «Страшной мести» построен по принципу градации: страшные сцены становятся все более и более напряженными, и даже после развязки, когда, казалось, напряжение должно уйти, оно нарастает вновь, доходя до кульминации, во время истории о братоубийстве.

Прошлое, в котором хранится некая неисчерпаемая тайна-преступление, является обязательным элементом готического романа. Для гоголевской поэтики такой прием оказывается возможностью протянуть нить напряжения через все текстовые слои повести.

В отличие от «Майской ночи», где Гоголь по большей части использовал уже существующую фольклорную вселенную, в «Страшной мести» появляются авторские элементы ужасного: *«…и чудится пану Даниле, что облако то не облако, что то стоит женщина; только из чего она: из воздуха, что ли, выткана? Отчего же она стоит и земли не трогает, и не опершись ни на что, и сквозь нее просвечивает розовый свет, и мелькают на стене знаки? Вот она как-то пошевелила прозрачною головою своею: тихо светятся ее бледно-голубые очи; волосы вьются и падают по плечам ее, будто светло-серый туман; губы бледно алеют, будто сквозь бело-прозрачное утреннее небо льется едва приметный алый свет зари; брови слабо темнеют... Ах! это Катерина!».* Душа Катерины, с которой общается колдун, оказывается наделенной способностью возвращаться в прошлое: *«− О! зачем ты меня вызвал? − тихо простонала она. − Мне было так радостно. Я была в том самом месте, где родилась и прожила пятнадцать лет. О, как хорошо там! Как зелен и душист тот луг, где я играла в детстве: и полевые цветочки те же, и хата наша, и огород! О, как обняла меня добрая мать моя! Какая любовь у ней в очах! Она приголубливала меня, целовала в уста и щеки, расчесывала частым гребнем мою русую косу... Отец! − тут она вперила в колдуна бледные очи, – зачем ты зарезал мать мою?».*

Выделенные нами эпитеты во многом схожи с эпитетами «панночки» из «Майской ночи». Душа Катерины *«из воздуха… выткана», «губы бледно алеют», «брови слабо темнеют».* Душа ее словно находится между миром мистическим и человеческим, она не жива и не мертва, отчего *«бледна», «слаба», и «из воздуха».*

Потрясающим кажется мощный смысловой разворот, используемый Гоголем в конце монолога Катерины. Фраза *«зачем ты зарезал мать мою?»,* выписанная в инверсивной манере, кажется неожиданной предшествующему описанию радостной жизни. Таков творческий инструментарий Гоголя.

Уже в пятой главе колдуна называют «антихристом». Это связано с украинским поверьем о том, что лишь антихрист может вызывать души людей. Образ колдуна углубляется по мере повествования. Одна из побочных тем, поднимаемых автором – «ведает ли грусть колдун?» Вообще, сам образ колдуна в повести очень важен. Что заставляет его творить нечестия? Делает ли он это по своей воле? Чувствует ли он что-либо, будь то отрицательные или положительные эмоции?..

В 15-й главе мы встречаем важную цитату: *«Не мог бы ни один человек в свете рассказать, что было на душе у колдуна; а если бы он заглянул и*

увидел, что там деялось, то уже недосыпал бы он ночей и не засмеялся бы ни разу. То была не злость, не страх и не лютая досада. Нет такого слова на свете, которым бы можно было его назвать. Его жгло, пекло, ему хотелось бы весь свет вытоптать конем своим, взять всю землю от Киева до Галича с людьми, со всем и затопить ее в Черном море. Но не от злобы хотелось ему это сделать; нет, сам он не знал отчего».

Колдун испытывает «парадоксальные» чувства; он сам не понимает их. Словно какая-то сила внутри него руководит, словно не он сам, а нечто свыше или снизу. Лишь в финальном рассказе Гоголь раскрывает нам причину «необъяснимой» ненависти колдуна и его стремления к уничтожению собственного потомства.

Обман Катерины, происходящий в шестой главе, закономерен. В этой же главе присутствуют каноничные христианские представление о рае и аде. Причем, слышим мы их из уст колдуна. *«...Меня не казнь страшит, но муки на том свете... Ты невинна, Катерина, душа твоя будет летать в рае около Бога; а душа богоотступного отца твоего будет гореть в огне вечном, и никогда не угаснет тот огонь: все сильнее и сильнее будет он разгораться: ни капли росы никто не уронит, ни ветер не пахнет...»*

Интересными кажутся следующие два момента: во-первых, колдун чувствует мирозамкнутость пространства, он понимает, что должен нести наказание; таким образом, его слова о вечном пламени приобретают не столь христианский смысл, сколь следующий: любое преступление, совершенное в замкнутом кристалле Гоголя, должно быть искуплено тем или иным образом. Но именно здесь и кроется «камень преткновения». Преступление, описанное в финале повести, не может быть искуплено, пока не будет прощено… Таким образом, именно в «Страшной мести» Гоголь в полной мере обрисовывает радиальный «круг ада», с одной стороны которого – мир мистический, с другого – мир человеческий; с одной стороны которого – вечное искупление, с другой – вечная невозможность простить, а это, собственно, вновь и вновь приводит в движение круг, а с ним и все неуспокоенные души.

«− Дочь, Христа ради! и свирепые волченята не станут рвать свою мать, дочь, хотя взгляни на преступного отца своего! − Она не слушает и идет. – Дочь, ради несчастной матери!.. − Она остановилась. − Приди принять последнее мое слово!». Во-вторых, вышеприведенные строки указывают на связь Катерины с отцом, особенно важной здесь кажется фраза про «волченят». Катерина не могла не освободить своего отца, она совершает это будто бы в наваждении, осознав собственный поступок лишь свершив его. Теорию о связи Катерины и принадлежности ее к миру мистическому под-

тверждают и слова ее мужа, пана Данила о спасении колдуна: *«Выпустил, правда твоя; но выпустил черт».*

Особый интерес представляет собой восьмая глава. Вся она – это некое метафорическое описание оргии «ляхов» перед нападением на семью Данила и Катерины. Они *«сволочи», «насмехаются над православьем», «важно крутят усы», «называют украинский народ холопами», «набрали с собой чужих жен», «играют в карты», «беснуются», «хватают за бороду жида, малюют ему на нечестивом лбу крест», «стреляют в баб». «Содом»* – так называет это сборище автор.

Жестокая расправа над семьей Катерины в девятой главе повести лишь предопределяет еще более жестокие и страшные события в будущем. Именно в этой главе умирает пан Данило – *«спит козак беспробудно».* И вновь мы погружаемся в пространство сна: после смерти Данил принадлежит миру мистическому, но не миру живых. Предпосылкой к смерти козака становится красный «след» мистической, инфернальной силы. Так, мелькает «красный жупан» колдуна, а дальше – *«алая кровь закипела на груди»* Данилы. «Красные» детали разбрызганы по всему тексту: козак курит «красную» люльку (как символ приближения смерти к сыну Катерины; сама Катерина поет песню о *«реке кривавой»*, словно предугадывая будущие убийства, в келье схимника *«святые буквы налились кровью»*, что можно интерпретировать, как символ приближения мерзости.

В повести все уже предопределено. Катерина не может спасти своего мужа, как не может спасти и свое дитя. Смерть ребенка Катерины сопровождается словами: *«на дворе и в хате все было тихо; не спали только козаки».* И вновь убийство происходит во время сна, в искаженном мистическом пространстве.

Катерина сходит с ума, и вот еще один интересный момент: только после этого она начинает в полной мере видеть мистический мир. Сходный с танцем русалок из «Майской ночи» предстает перед нами эпизод. *«Уже день и два живет она в своей хате и не хочет слышать о Киеве, и не молится, и бежит от людей, и с утра до позднего вечера бродит по темным дубравам. Острые сучья царапают белое лицо и плеча; ветер треплет расплетенные косы; давние листья шумят под ногами ее – ни на что не глядит она. В час, когда вечерняя заря тухнет, еще не являются звезды, не горит месяц, а уже страшно ходить в лесу: по деревьям царапаются и хватаются за сучья некрещеные дети, рыдают, хохочут, катятся клубом по дорогам и в широкой крапиве; из днепровских волн выбегают вереницами погубившие свои души девы; волосы льются с зеленой головы на плечи, вода, звучно журча, бежит*

с длинных волос на землю, и дева светится сквозь воду, как будто бы сквозь стеклянную рубашку; уста чудно усмехаются, щеки пылают, очи выманивают душу... она сгорела бы от любви, она зацеловала бы... Беги, крещеный человек! уста ее – лед, постель – холодная вода; она защекочет тебя и утащит в реку».

Как и в «Майской ночи», мы видим визуальный оксюморон в изображении Катерины: ее «волосы льются», «дева светится… сквозь стеклянную рубашку», «уста ее – лед, постель – холодная вода».

Находясь в мистическом мире, в состоянии безумия, Катерина проявляет абсолютную трезвость ума, когда узнает в приезжем козаке своего отца и бросается на него с ножом. Власть Катерины перед колдуном ничтожна, поэтому она умирает. Но важно понимать то, что, лишившись сына, мужа и привычной жизни, Катерина лишилась «якорей», задерживавших ее в мире реальном и отдалась миру мистическому, страшному.

«Вмиг умер колдун и открыл после смерти очи. Но уже был мертвец и глядел как мертвец. Так страшно не глядит ни живой, ни воскресший. Ворочал он по сторонам мертвыми глазами и увидел поднявшихся мертвецов от Киева, и от земли Галичской, и от Карпата, как две капли воды схожих лицом на него». Так описывает Гоголь месть, достигшую колдуна.

Именно замкнутость мира повести, пересечение времени и пространства в самой основе повести, приводит нас к созерцанию удивительной картины мистического кристалла Гоголя. Месть становится *страшной* именно из-за того, что остановить ее невозможно. Совершенное сотни лет назад обязательно догонит и накажет; это мир справедливый, но страшный. Вновь, как и в «Майской ночи», мы не наблюдаем в полной мере разделения на добро и зло. Мистическое не может быть добрым, но оно и не представляет собой зло. Единственное верное условие кристалла Гоголя – это вечное движение, с одной стороны поддерживаемое проклятием рода Петра, с другой стороны – вечной невозможностью прощения (а следом – и небесного царства) для Ивана. Таким образом, «высший смысл» в повести – пострадавший Иван, сам оказывается отчасти антагонистом, и сам вынужден нести наказание, вечно находясь в состоянии мести.

Литература

1. *Гоголь Н.В.* Вий. [Электронный ресурс] URL: https://ilibrary.ru/text/1070/p.15/index.html

2. *Гоголь Н.В.* Майская ночь, или Утопленница. [Электронный ресурс] URL: https://ilibrary.ru/text/1091/index.html
3. *Гоголь Н.В.* Страшная месть. [Электронный ресурс] URL: https://ilibrary.ru/text/1094/index.html
4. *Жуков А.С.* Поэтика трагического и ужасного в повестях Н.В. Гоголя [Электронный ресурс] URL: http://cheloveknauka.com/poetika-tragicheskogo-i-uzhasnogo-v-povestyah-n-v-gogolya
5. *Мацапура Л.В.* Готическая традиция в повести Гоголя «Страшная месть» [Электронный ресурс] URL: http://domgogolya.ru/science/researches/1274/
6. *Мацапура В.И.* Прием остранения в произведениях Н. В. Гоголя: специфика использования и способы выражения [Электронный ресурс] URL: http://domgogolya.ru/science/researches/1412/
7. *Финченко С.Н.* Мистика в повести Н.В. Гоголя «Вий» [Электронный ресурс] URL: https://cyberleninka.ru/article/n/mistika-v-povesti-n-v-gogolya-viy/viewer

Анна ВОЛКОВА

Новая женщина в романе Н.Г. Чернышевского «Что делать?»

«…я знаю только то, что не хочу никому поддаваться, хочу быть свободна, не хочу никому быть обязана ничем, чтобы никто не смел сказать мне: ты обязана делать для меня что-нибудь! Я хочу делать только то, чего буду хотеть, и пусть другие делают так же; я не хочу ни от кого требовать ничего, я хочу не стеснять ничьей свободы и сама хочу быть свободна», − говорит Вера Павловна, главная героиня романа Н.Г. Чернышевского «Что делать?» [5]

В середине XIX века женщина из-под отцовского крыла сразу переходила на попечение мужа, поэтому слова Веры Павловны о свободе и независимости кажутся не более, чем мечтами. Однако в романе Н.Г. Чернышевского такие грёзы становятся реальностью, а перед взором читателя предстают совершенно «новые люди»: мужчины, уважающие женскую самостоятельность, и женщины – свободные, образованные, деятельные, любимые и любящие. Первая из них – Вера Павловна.

«Женский вопрос» − вопрос независимости и самостоятельности женщин в обществе. Вместе с идеями об изменении старых устоев в стране рука об руку шёл и вопрос о положении женщин. Сформированные веками традиции, обычаи и устои крепко-накрепко связали женщину с семьёй, домом, детьми и мужчиной. О нелёгкой доли крестьянок писал ещё Н.А. Некрасов:

«В полном разгаре страда деревенская...
Доля ты! – русская долюшка женская!
Вряд ли труднее сыскать».

Но и женщинам более высоких сословий было не легче. Достаточно вспомнить картину В.В. Пукирева «Неравный брак» − ни о каком личном счастье в браке говорить не приходиться, как и о свободе.

Революционные идеи в любых проявлениях для государства были неуместны. С революционной «заразой» боролись весьма жестоко, меры особенно ужесточились в последние годы правления Николая I (в печально известное «мрачное семилетие»): Ф.М. Достоевского в 1849 году едва не расстреляли на Семёновском плацу за участие в кружке петрашевцев, наказание было заменено на ссылку и каторгу буквально на эшафоте.

Жестокие меры и не думали смягчать на протяжении ещё многих лет. В 1862 году, уже будучи заключённым в Петропавловскую крепость, Николай Гаврилович Чернышевский напишет роман «Что делать?» Благодаря череде счастливых случайностей, которые стали чуть ли не легендарными, роман не канул в лету: его рукопись была утеряна при перевозке, но по стечению обстоятельств она всё же попала в надежные руки. Удача сопутствовала роману и у цензоров, и в журнале «Современник» [Богосл]. А ведь книга была буквально насквозь пропитана авантюрным духом новых идей.

Многие исследователи творчества Чернышевского, в том числе знаменитый литературовед и автор монографии ЖЗЛ о Чернышевском Н.В. Богословский считал, что семейно-бытовой антураж романа не более, чем ширма для революционных идей, где «женский вопрос» не самый значительный [см.: 3]. Однако, на мой взгляд, Чернышевский впервые продемонстрировал вполне реальную программу становления новой женщины – счастливой и независимой.

Многие писатели, пытавшиеся воплотить характер сильной женщины, идущей наперекор обстоятельствам, всегда сталкивались с тем, что не видели для них иной судьбы, кроме трагической смерти. Н.А. Добролюбов называл Катерину из пьесы «Гроза» А.Н. Островского «лучиком света в тёмном царстве». Героиня металась в поисках своего места, разрывается между тем, что она чувствует правильным для себя и тем, что считается правильным для её окружения. Каким бы лучом она ни была, её конец трагичен. То же можно сказать и о другой героине пьесы Островского, Ларисе Огудаловой. Даже будучи бесприданницей, она была и оставалась человеком, но не окружающего её для общества:

«Лариса (глубоко оскорбленная): Вещь… да, вещь. Они правы, я вещь, а не человек. Я сейчас убедилась в том, я испытала себя… я вещь! (С горячностью) Наконец слово для меня найдено, вы нашли его».

Трагичность её судьбы очевидна. Потому смерть – единственно возможный выход, чтобы сохранить человеческое достоинство.

Женская судьба в русской литературе часто была неотделима от трагедии, причем не выдуманной, а реальной. Лишь у Марьюшки из «Финиста-ясного сокола» да героини «Аленького цветочка» Аксакова жизнь завершалась счастливо. Но сказка существует по своим законам, литература же середины XIX века активно обращалась к изображению реальных проблем общества.

Тем и отличается от прочих роман Н.Г. Чернышевского «Что делать?» – жизнь женщины не окрашивается в нем в мрачные краски. Впервые, кажется, выход для женщины есть – жить, любить и радоваться. Главная героиня,

Вера Павловна Розальская, представляет совершенно новый тип женщин не только для реальной жизни России того времени, но и для литературы.

Вера Павловна (или Верочка) по социальному положению далеко не крестьянка – она дочка управляющего и чиновника (столоначальника); она получила хорошее образование – говорит по-французски, играет на фортепьяно и поёт, в отличие от своей матери. К четырнадцати годам она обшивала всю семью, а к шестнадцати ещё и стала зарабатывать, давая уроки фортепьяно в пансионе, где когда-то сама училась играть. Деспотично-истеричная мать, безвольный отец и младший брат – вот и вся её семья. Верочка неглупа и тиха, но в её душе постепенно зарождается смута: существующее устройство жизни видится ей неправильным, но как следует улучшить положение вещей, она не решается и думать.

«Эх, Верочка, ты думаешь, я не знаю, какие у вас в книгах новые порядки расписаны? – знаю: хорошие. Только мы с тобой до них не доживем, больно глуп народ, – где с таким народом хорошие-то порядки завести! Так станем жить по старым. И ты по ним живи» [5], – говорит ей мать, Марья Алексеевна, женщина в общем-то несчастная, ставшая, по ее словам, нечестной под давлением обстоятельств.

В обществе замужних дам, загнавших мужей под каблук, любовниц-француженок и актрис-содержанок выбор у молодой девушки действительно невелик. Подчиниться устоям общества – значит сломать себя, но и пойти против течения тоже не вариант: ни содержанка, ни любовница, ни актриса не свободны до такой степени, чтобы ни от кого не зависеть. Верочка понимает это, познакомившись с француженкой Жюли.

Завязка романа кажется тривиальной. Согласно канонам семейно-бытового романа XIX века Верочке предстоит брак с приземленным, недалеким офицером и пошло-вульгарный свет. Однако автор указывает на то, что привычный канон может быть нарушен, и судьба героини сложится иначе:

«Я потому и рассказываю... ее жизнь, что, сколько я знаю, она одна из первых женщин, жизнь которых устроилась хорошо. Первые случаи имеют исторический интерес» [5].

Эмансипированная женщина Чернышевского в пику Тургеневу не смешна, а хороша собой, умна, прогрессивна и счастлива. Роман «Что делать?» на определенном этапе стал буквально учебником жизни для молодёжи, в особенности для молодожёнов: семьи строили «по Чернышевскому».

Разговоры о необходимости изменений вечны, но как именно и что менять – писатель впервые конкретно и полно отвечает на этот вопрос. Однако надо понимать, что нечто не берётся из ничего. Самостоятельно сформу-

лировать программу изменений, которые будут актуальны и уместны, можно лишь опираясь на едва заметные и очевидные изменения в обществе. Это и сделал Н.Г. Чернышевский.

В России 1850–1860-х годов символом женского освободительного движения стало появление удивительного, неслыханно-вопиющего феномена – фиктивного брака. Для человека XXI века это не то чтобы привычно, но допустимо, для человека же XIX века – это действительно революция в сознании. Брак мыслился в контексте христианской традиции, освящаясь церковью в таинстве венчания, фиктивный же брак рушил все нравственные и моральные основы. Но одновременно это был важный этап на пути освобождения женщины: формально находясь в браке и фактически получая от мужа право самостоятельно распоряжаться своей жизнью (например, получить образование, что было невозможно без разрешения отца или мужа), женщина становилась свободной, избегая социального порицания. *«Концепт женщины, поднимаемый мужчиной до своего уровня, – Галатеи – и концепт мужчины – ваятеля Пигмалиона – вполне соответствовал уровню понимания «женского вопроса» и путей его решения российской общественностью 1850–1860-х годов»,* – отмечает социолог Ирина Юкина [цит. по: 2]

Это был эксперимент со стороны просвещённых умов того времени: формировалась новая модель благородного мужчины, способного взять на себя ответственность за женщину, дать ей возможность получить образование, ввести её в общественную жизнь (не в высокий свет, а именно в ту общественную жизнь, которую вели передовые люди). Как правило, такие мужчины, вступая в брак, любили своих фиктивных жён, но добровольно отказывались от прав на супругу. Чернышевский подхватил эту идею и развил в своем романе в соответствии с пониманием своей художественной и общественной задачи.

Студент-медик Лопухов спас Верочку из подвала, вывел её из «дремучей» семьи в люди с помощью фиктивного брака, основанного на благодарности, идейности и благородстве. Так у фиктивных и новых браков появился свой своеобразный кодекс поведения, основанный на уважении к личному пространству и чувствам друг друга. Взаимоуважение и доверие помогли Верочке постепенно стать Верой Павловной.

«Женщина ищет деятельности и труда, деятельности более производительной, чем та, которой она пользовалась до сих пор, - одним словом, деятельности общественной» [4].

Вера Павловна – деятельная женщина, которая смогла раскрыть свой потенциал, основав швейную мастерскую. Она искала не только труда (ведь

она и сама работала там), но и деятельности общественной – помогала девушкам, желающим изменить что-то в жизни. В мастерской создавалась благоприятная обстановка, где в труде девушки могли обрести себя и показать обществу, что они существуют, что они тоже способны на многое наравне с мужчинами.

В России всегда были сильные деятельные женщины. К примеру, Мария Тенишева, меценат и общественный деятель, в своих мемуарах писала о своей попытке помочь крестьянкам в самостоятельном заработке: продавать пряжу в зимнее время года. Эксперимент был неудачный, но важен сам факт такой попытки. И таких же экспериментов было множество. Благодаря дамам из высшего света – В.Н. Ростовцевой, М.В. Трубниковой, А.П. Философой – основывались фонды помощи нуждающимся и мастерские, открывались для посещения курсы лекций в различных университетах [см.: 3].

В романе поднимаются также вопросы образования и любви в браке. Какое удивительное открытие совершает Вера Павловна, когда в третьем сне признаётся себе, что влюблена в друга мужа, Кирсанова, и что есть разница между благодарностью и истинной любовью! «Новый человек» Лопухов всё правильно понимает, уступая место настоящей любви своей /бывшей/ жены. Благодаря любимому мужу, Кирсанову, Вера Павловна всерьёз заинтересовывается медициной и поступает учиться.

Все поиски ответов на «женский вопрос» до Чернышевского неизменно упирались не только в тему нравственности, но и в проблемы социальной реализации женщины в новых условиях: что она будет делать? как жить? какие отношения выстроятся в браке? Н.Г. Чернышевскому хватило таланта и смелости сказать не только *что делать*, но и как.

Так, в романе впервые появилась «новая женщина»: идеал при желании достижимый и в жизни. Для литературы роман «Что делать?» стал значимым событием, показав качественно новую героиню: решительную, независимую, сильную и, что главное, счастливую. Вера Павловна была вдохновлена выдающимися женщинами, и сама стала той, кто вдохновил других женщин на благие изменения своей жизни.

Литература

1. *Айвазова С.* Русские женщины в лабиринте равноправия. [Электронный ресурс] URL: http://www.owl.ru/win/books/rw/

2. *Башмакова М.* Классики русского феминизма. Как писатели поднимали женский вопрос // «Коммерсантъ» от 26.05.2018 [Электронный ресурс] URL: https://www.kommersant.ru/doc/3635025
3. *Богословский Н.В.* Николай Гаврилович Чернышевский. М.: Молодая гвардия, 1955. 576 с.
4. Общественные заметки// Б-ка для чтения. 1864. Сент. Цит. по: Колесникова Е.В. Женский вопрос» на страницах журнала «Библиотека для чтения» П.Д. Боборыкина [Электронный ресурс] URL: https://cyberleninka.ru/article/n/zhenskiy-vopros-na-stranitsah-zhurnala-biblioteka-dlya-chteniya-p-d-boborykina
5. *Чернышевский Н.Г.* Что делать? [Электронный ресурс] URL: http://lib.ru/LITRA/CHERNYSHEWSKIJ/chto_delat.txt\

Елисей ГЕРАСИМОВ

Реальное и виртуальное в романе А.Ф. Вельтмана «Странник»

Данное исследование направлено на изучение категорий реального и виртуального в романе Вельтмана «Странник». Особое внимание уделяется переходам между виртуальным и реальным планами. Делается попытка установить их значение в романе.

В статье используются термины «реальное», «воображаемое», «символическое», «виртуальное», «реальность» заимствованные из дискурса философии Славоя Жижека [2, с. 4] и психоаналитической теории трех регистров Жака Лакана [3, с. 249]. Данные термины описывают принцип восприятия человеком реальности. Но при адаптации данной теории к литературному тексту, возникла необходимость сузить некоторые понятия. Так, реальность становится литературно обусловленной; к сфере воображаемого принадлежат самостоятельные фантазийные образы героя; к сфере символического – все означающие, которые направляют мышление героя: *«... Да шар земной подвинь ко мне,/ И разложи на стол Европу!/ Прекрасно!.. ну, в шкапу сыщи / Ту книгу, много что картинок»* (CXXVI). Глобус, карты и книги создают здесь план символического.

Плановая структура романа может быть сведена к двум основным: реального и виртуального. Нас интересует именно переход от плана виртуального к плану реального. С целью их определения, установим все существующие планы романа. Текст Вельтмана заключает в себе четыре плана, которые могут быть, с разной степенью условности, отнесены в категорию **реального**:

1. Реальное Рассказчика. Так мы определим исходную точку, из которой которой происходит почти все повествование романа. Фигура рассказчика самопредставляется в образе человека, сидящего над картой, мечтающего на диване и т.п. Его план реального находится в пределах его комнаты и улицы, а кончается сразу, когда рассказчик заводит речь о своих фантазиях. Вот пример из текста, показывающий реальное взаимодействие с человеком:

– Знаете что! – вскричал вдруг вошедший ко мне приятель. – Что? – Знаете ли, что я слышал? – Что?

– Что влюблены ужасно вы!

– В кого же?

– И скоро по словам молвы...

– Дай боже!

– Но мой совет вам подождать...

– К чему же?...

– Чем больше будем рассуждать...

– Тем хуже!..

Вскричал я, закрутил локоны, осмотрелся в зеркало, поправил галстук, налил на платок духов и оставил своего приятеля в неведении, что со мной сталось (XL).

Следует отметить, что данная классификация не дифференцирует планы реального/ виртуального по принципу описания прозой/ стихом/ драмой, поскольку Вельтман не меняет план, переходя с прозы на другой способ повествования. Поскольку план Рассказчика является исходным, переходы из него в виртуальное не могут порушить происходящего в нем. Но происходящее в реальном рассказчика всегда сказывается на всех виртуальных планах.

2. Реальное Читателя. Здесь содержится все, что дает текст. Можно представить этого Читателя как персонажа, читающего роман «Странник», т. е. поставленного на место настоящего читателя. Мы видим Читателя из некоторых обращений, таких как следующее:

Читатель, взор твой вероломен!
Но бог с тобой, смотри, смотри.
Ты видишь все! но будь же скромен
И никому не говори! (LXXX)

3. Реальное Автора. Это план, который предполагает присутствие автора, знающего наперед, что будет в романе и что было до его начала. Он

предполагает точку зрения, выходящую за границы самой книги: *«Так как рассветать будет еще в следующей главе, то до восхождения солнца я думал о Чжинд-чженской фарфоровой фабрике…»* (CCXXI).

Или другой пример: *«Не сердитесь же, что в этой главе не слышен вам скрып моего пера. Это пауза. Здесь мысль моя выражена молчанием»* (CCCIV).

План реального автора проявляется в романе реже остальных, и держится не дольше двух предложений. Далее повествование переходит в план рассказчика

4. Реальное персонажа. Это условная реальность, проявляющаяся в *воображаемом Рассказчика*. Реальностью ее можно называть только предполагая, что персонаж тоже создает свою виртуальность.

Разберемся с **виртуальными** планами. Их разделим на воображаемые и символические. Выделим следующие категории воображаемого:

1. Воображаемое Рассказчика. То, что заключено в фантазиях Рассказчика. План, охватывающий условную реальность персонажа. Самая большая часть текста заключается в плане воображаемого: описания пейзажей, знакомств и т.д.

2. Воображаемое в воображаемом. Происходит когда персонаж погружается в воспоминания или что-либо представляет. Хороший пример столкновение этого плана с реальным персонажа: *«О сила воображения! Представьте себе, мне кажется, что я уже в толпе красавиц Молдавии, иду по полю, очарованному их прелестью! Вот та, которая всех лучше, отдалилась от общества, я преследую ее, она останавливается, я тоже, она оглядывает окрестную природу Ясс, и я также…»* (CCCIX).

Далее следует воображаемый диалог с ней, после чего следует плавный переход от второго уровня воображаемого в условное реальное персонажа, сверх того, этот опыт имеет эффект уже в реальности персонажа: *«Все это было не что иное, как мечта на пути к Яссам; но мысленное равнодушие красавицы так на меня подействовало, что я велел остановить лошадей, выскочил из каруцы и пошел в сторону, в лес – воображая, что удаляюсь от жестокой молдаванки»* (CCCX). Эффект воображаемого путешествия, оказавшее влияние на реальность Рассказчика есть и в главе XV.

Вельтман так хитро составляет структуру планов, что иногда невозможно понять – это мир воображаемый или реальный Рассказчика: *«Я уже прилег с султаншей своей на диван, как вдруг входит ко мне гость.*

– Что поделываете?

– Да так, ничего.

– Что почитываете?

– Да так, ничего.

Вскоре гость мой ушел; почти вслед за ним и я отправился из дому» (XCVII).

Подвидом в этой категории может быть сон. Так, в главах XXVI и CCLXII мы видим, что герой не понимает, что находится во сне, но читатель знает из последних предложений предыдущих глав, что персонажу предстоит сон. Оба сна (один – через засыпание над картой, другой – через еврейский язык) имеют мотивировку в реальности персонажа (сон в CIV тоже). А после перехода в реальность персонажа, герой оба раза встревожен сном, но рад своей условной реальности. В Главе XCV нам показано по сути отсутствие разницы между фантазией и сном в воображаемом второго уровня: *«Я не помню, конь ли мой привез меня в Тульчин в продолжение сна или сон носил меня по Бессарабии».*

Интересно, что Вельтман прерывает воображаемое даже самим воображаемым без перехода между их уровнями: *«Берега Днестра красивы, круты, скалисты, покрыты лесом и кустарниками; но они довольно наскучили нам единообразием предметов. В извилины заезжать не будем».* Совмещение высокого (красоты природы) с физиологическим производит комический эффект. Но интересно и то, что Рассказчик словно представляет себе процесс фантазии, мышления, что вызывает неуместную и этим забавную ассоциацию со словом «извилина». Аналогичный пример, усложненный метафорами: *«Дорога так узка, что если мысленно предположить, что съехались на ней два экипажа, то все действие умственного организма головы вдруг остановится, подобно монголам пред Китайскою стеною»* (XXIII).

Рассмотрим, как прерывается воображаемый план реальным Читателя: *«Не знаю, понравился ли ей ритурнель, приделанный мною к ее песне о мужчинах, потому что, сказав, я в то же мгновение своротил на другую дорожку, остановился подле виноградного куста, сорвал зрелую, наливную, покрытую как будто инеем кисть и... вручаю ее тебе, милая, прелестная читательница!»* (CCXIII)

3. Воображаемое Читателя. Такой план, в котором читатель – это персонаж (читатель-спутник) и воображаемое не прерывается от упоминания читателя: *«…выстрел! пуля просвистала!.. залп!.. Турки!.. И все это мечта, воображение!.. Не бойтесь, милые спутницы мои! Под моим предводительством целы и невредимы выйдете вы из опасности!»* (CCVI)

Почти всегда в тексте Вельтман делает стыки между реальным Рассказчика и его воображаемым нарочито резкими. Вот предложение, в рамках

которого деепричастный оборот резюмирует монолог Рассказчика, но глагол, к которому он относится, принадлежит уже персонажу, воображаемому рассказчика: *«Изъяснив таким образом невольный восторг мой при взгляде на всю подвластную человеку часть мира, я сажусь в челнок и плыву по течению Днестра…»* (XXIX).

Хороший пример символического – XIX глава, в которой автор преподносит отрывок из другой книги, особенно ее выделяя. Символическое здесь находится на стыке с Авторским планом: *«Здесь также нехудо предупредить читателя, чтоб он не требовал от меня чистого, звучного слога и изысканной красоты. Выпиши, мой друг, эту страничку; это слова Аристотеля, Дионисия Гелнкарнасского, Квинтиллиана, Цицерона и пр. у. м.21»*

«Как неприятно видеть почтенного Автора, который унижается, стараясь сделаться писателем звучным, сокращает искусство свое для достоинства и благовидности выражений, трудолюбиво подчиняет мысли словам, избегает стечения гласных с детскою принужденностию, округляет периоды и уравнивает члены выражениями ничтожными и неуместными красотами».

Другой пример – рассказчик воображает, что находится в Городище, но вспоминает, что ему нужно в Кишинев. Из воображаемого плана Рассказчика происходит внезапный переход в символическое: *«В Кишинев! и вот меряю я циркулем по масштабу 5 верст в английском дюйме, по этой бумажной плоскости, по прямой дороге через с. Лалово, Стодольну, Лопатку, верхнюю, среднюю и нижнюю Жору…»* (XXXIV).

Важно, что герой не воображает, как внезапно оказался в нужном городе, а переносится на карту и только по ней добирается. Образы карты, глобуса, книг ограничивают воображение, связывая его с реальностью. В то же время, переходы по картам не только пародируют сентименталистские путешествия, но и создают комический эффект сами, в случае с резким переходом от плана виртуального: *«Как это монастырь называется?.. позабыли? Какая досада! на карте он не подписан»* (XXXII).

Обратим внимание на то, как работают столкновения всех трех регистров: *«Видите ли... О неосторожность... какое ужасное наводнение в Испании и Франции!.. Вот что значит ставить стакан с водою на карту!.. по думал ли я когда-нибудь, что столкну его локтем с Пиренейских гор?»* (XXXI)

Сначала повествование происходит из плана воображаемого: это видно по оборванной фразе персонажа, по восклицанию «наводнение...!» Стакан это реальная вещь и его опрокидывание было в реальном плане рассказчи-

ка, а то, что случилось с картой – в регистре символического. Столкновение трех планов образует яркую комическую метафору. Аналогичный пример: *«Здесь конец первой части путешествия! – вскричал я и ударил кулаком по столу. Все, что было на нем, полетело на пол, чернилица привскочила, чернилы брызнули, и черная капля потопила Яссы».* (CXII).

Рассмотрим другой эпизод: *«Подробная карта Турции перед нами. Поле чести открыто. Слава готовит венок Победе.− Друзья мои! «не множество, а мужество» – вот первое правило войны. − «Стадо ослов, предводительствуемых львом, страшнее стада львов, предводительствуемых ослом», − сказал греческий полководец Хабрий. Итак... но сегодня уже поздно»* (CCVIII). Символическое переходит в воображаемое Читателя, но пафосная речь внезапно прерывается из-за фразы из реального. Однако, тут же происходит колебание: *«Скинув броню, шлем и меч, я повесил их на одно из дерев, принадлежащих Повелителю правоверных; возвратился туда, где был; надел..., разумеется, не римскую тогу... и стал сердиться… Подле моей комнаты, за деревянной стеною, жил пылкий юноша»* (CCIX). Особенный комизм этой ситуации в том, что после резкого вторжения реального, герой заканчивает дела в виртуальном мире, а только потом переходит к реальным.

Отметим, наконец, последнюю плоскость, которая появляется в романе лишь один раз, в CCXXVII главе, открывающей третью часть: к богу Аполону приходит «Странник» (роман) *«в пестром переплете, обремененный типографическими ошибками».* Апполон отправляет книгу в печать: «*Довольно, с богом! /(Странник выходит в свет)».* В обоих смыслах прочтения плоскость этой главы представляется над-реальной ко всем остальным, в том числе Авторскому плану.

Автор часто играет на переходах между реальными и виртуальными планами Рассказчика и Читателя. Все вышеизложенные приемы относительно планов романа, показывают тонкость работы Вельтмана, даже если рассматривать путь Странника как аллегорию жизни человека. (Например, усиливается мотив потерянной дороги: *«Кажется мне, что я сбился с дороги!.. В какой же из глав своротил я вправо или влево?* (CLIV). Душевные метания человека только сильнее подчеркиваются столкновениями планов как различных явлений, влияющих на личность.

Также мы заметили, что переходы от воображаемого второго и более уровней устроены мягче, автор не ставит перед собой задачу запутать в них читателя. В остальных случаях писатель работает на эффекте неожиданности, чтоб удивить читателя, и на внезапности, чтоб создать комический или эстетический эффект (игра слов, метафорика). Благодаря этому повествова-

ние сохраняет интригу, даже повышает интерес читателя к дальнейшему развитию событий. Виртуальные планы позволяют быстро перейти от одного предмета описания к другому. Такие перебои, срывы в повествовании создают ощущение легкой непринужденной беседы с читателем. Также сопоставление реального и виртуального иронически сопоставляется с бытовым и абстрактным.

Литература

1. *Вельтман А.Ф.* Странник. [Электронный ресурс] URL: http://az.lib.ru/w/welxtman_a_f/text_0140.shtml
2. *Григорьева Л.Ю.* Неизбежность идеологии: «Воображаемое» и «символическое» в пространстве массмедиа // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2016. № 12 (74): в 3-х ч. Ч. 1. С. 47–50.
3. *Лакан Ж.* «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа (Семинар, Книга II (1954/55)). Пер. с фр. А Черноглазова. – М.: Издательство «Гнозис», Издательство «Логос». 2009 (1-е изд: 1999). – 520 с.

Илья ДЕЙКУН

Инфраструктура письма: между текстологией и генетической критикой. К пониманию чернового литературного наброска как гибридной категории

Введение

Черновая рукопись сама по себе не является однородной категорией. Начнем с того, что в условиях книгопечатания, любая рукопись как бы всегда «черновая», то есть всегда предшествует книге как окончательному варианту. Здесь полезно обратиться к знаменитой кантовской формулировке. Кант определял книгу как объект вещного и личного права одновременно: вещного в качестве искусственного объекта, личного как речи [Кант, 1994, 318]. В этом же смысле Эйхенбаум опровергает интуицию о «последнем прижизненном издании как эталонном» [Эйхенбаум, 1962, 66], защищая текстологическую установку на разыскание «речи» автора, которая была бы нетронута цензурой. Основатель советской текстологии Томашевский говорит: «Тот факт, что в создании печатной книги кроме автора участвуют еще и другие лица, лишает книгу полной авторитетности» [Томашевский, 1928, 46]. Встает вопрос, в чем различие между двумя динамиками текста, институционализированной и приватной, книжной и рукописной. Дело, конечно, в вещном характере книги, откуда вытекает ее правовой статус, a priori которого предохранять от произвольных изменений публичную речь автора. С другой стороны, рукопись располагаясь в сфере приватного, лабильна, по своей природе изменчива.

Однако, в чем принципиальная природа этой изменчивости? Мы знаем, что виды рукописи различаются согласно масштабу, от «беловой» до наброска, и вплоть до фразы, разработки и отражения идеи. Является ли это априори степенью незаконченности? Рукопись, в отличие от печатной книги, чаще всего предстает в единичном количестве. Можем ли мы сказать, что дело в количестве? Рукопись связана с телесностью автора, с его манерой письма и творчества, которая отражается в последовательности заполнения страницы и в расположении текста. Является ли это априори телесностью? Наконец, есть обратное, классическое с точки зрения текстологии отношение: книга выпускается во множестве копий, в свою очередь рукописи представляют собой варианты. Можем ли мы сказать, что принципиальная изменяемость любой рукописи обуславливается тем, что она представляет собой единичный вариант по содержанию и по манере написания?

Критерии рукописи: масштабируемость, вариативность, уникальность, телесность

Прежде, чем отвечать на эти вопросы, надо сказать, что характеристики телесности, уникальности, незавершенности и вариативности скорее негативные, чем собственно относящиеся к природе рукописи. Можно сказать, что их бы не было, не будь оппозиции печатного, машинного, институционально завершенного, фиксированного. Рожер Шартье описывает статус рукописи в середине XVIII века, когда она считалась подтверждением авторских прав [Chartier, 2012/2013]. Ее отличительным качеством была именно телесность, то есть видимость авторской манеры письма, его почерк. Но ее ценность опять-таки создается в оппозиции единичность/множественность. Встает вопрос, можно ли рассмотреть рукопись обособленно, найти ее собственные качества?

В своем текстологическом труде «Рукопись и книга», Мариэтта Чудакова ставит вопрос о рукописи как самостоятельной культурной форме: «рукопись – это не полуфабрикат печатной формы…, а устойчивое культурное явление», которую «не читают, а рассматривают» [Чудакова, 1986, 7]. Казалось бы, различие «чтение/просмотр» значительно, но М. Чудакова говорит о «рассматривании» скорее метафорически, чем конкретно. Для нее оно подчинено определенной прагматике: 1) исправления редакций печатного текста, 2) в плане психологии творчества, как след работы воображения, 3) как памятник культуры [Чудакова, 1986, 6]. Французская critique génétique стремиться рассматривать черновой текст как «написанное», или согласно классификации Бельмена-Ноэля: «написанное непубличное». Таким образом, посредством перевода бинарной оппозиции в матрицу «написанного», можно размышлять о вариациях, разветвлениях самих по себе. Иными словами, французские генетисты осуществили то, что Зенкин назвал «институционализацией неинституционализируемого», отмечая противоположность этого подхода филологическому в стремлении возвратиться к живому творческому процессу [Зенкин 2012, 508]. Игра вариантов, о которой говорят генетисты, отражает вынесенный выше критерий вариативности рукописи, однако их анализ, как и матрица Бельмен-Ноэля, исходит из презумпции ее классической текстуальности. Уточнение «классической» существенно, так как уже семиотическая текстуальность включает в себя более абстрактную минимальную единицу, «знак», который может относиться к любому роду искусств. Юрий Лотман определяет семиотический текст как «синтагматически оформленную последовательность наделенных смыслом знаков» [Лотман, 1992, 150]. Это абстрагирование позволило, например, Ролану Барту провести «риторический» анализ рекламы «Панзани» (см. Ролан Барт «Риторика образа», 1994).

Однако в плане анализа рукописей подход, выбранный отечественными текстологами и французскими генетистами, представляется редукционным. Если рассматривать рукопись на предмет вербальных знаковых структур, чисто вербальных текстов, то к чему отнести, отмеченную самими генетистами, например, Жаном-Луи Лебравом, его «графическую вездесущность» [Lebrave, 2009].

Здесь интересно вернуться к «рассматриванию», о котором говорила М. Чудакова. Французская исследовательница Орель Крассон, отправляясь от этого же визуального импульса в рассмотрении черновика, критикует привычку понимать «рисунки, графику, оставленные поля, иконические и вербальные знаки посредством их лингвистической символизации», и предлагает иной принцип анализа рукописи, основанный на ее понимании как «изображения» [Crasson, 2013]. Надобность в таком переопределении возникает из-за постоянного присутствия графического в рукописях не только французских авторов разного времени, от упоминаемых Крассон Эгара По, Льюиса Стивенсона, Жака Рубо, Хулио Кортасара. Сюда же мы добавляем и собственные наблюдения графического в черновых записях представителей негритюда, как Аме Сезар, алжирского писателя Малуда Ферауна. Сама Крассон приводит также фразу Поля Валери: «я люблю работать на странице, как на холсте, бесконечно и не ограничивая себя» [Paul Valéry, Pas de limite (Cahier XX, p. 302)].

Графизм черновиков в такой же мере присущ и российской литературе, от Жуковского и Батюшкова, которые обладали навыками рисования, до Хлебникова, сделавшего выход за пределы печатной книги одним из пунктов своей творческой программы. В предисловии к альбому «Рисунки русских писателей» Р. Дуганов упоминает письмо А.Т. Болотова о том, «как к запискам приобщал всегда, где надобно было, и рисуночки», то же было свойственно и для русских классицистов. Русские поэты и писатели XIX века и вовсе владели либо каллиграфией, либо навыками рисования, в то время как авангардисты XX века были художниками (Маяковский, Бурлюк). Интересные случаи представляют Белый и Хлебников, чья графика больше концептуальна, чем эстетична. То есть перед нами разворачивается панорама всеобщей тяги писателей к рисованию, пограничности слова и изображения. Что обозначает такая тяга к рисованию? Крассон говорит о указании на присутствие автора, сохранившееся еще в каллиграфии средневековых скрипторов, тем же она объясняет и появление автопортретов, стремлением «воплотить присутствие, отослать к телу» [Crasson, 2013]. Каллиграфическими же навыками объясняется наличие именно профилей, редкость портретов, в рукописях Пушкина, Дельвига, Баратынского, Крылова, линия профиля слева, его наклон во многом схож с наклоном авторского почерка. Что делает рукопись

стенографией телесности, как об этом пишут в своем манифесте Хлебников и Крученых: «Есть два положения 1) настроение изменяет почерк во время написания…», то есть в своей телесности, что естественно, кроется уникальность черновика. Он становится своеобразным человеческим документом. Примечательно, правда, второе положение манифеста футуристов: «2) почерк, своеобразно измененный настроение, передает это настроение читателю независимо от слов» [Харджиев Н. Тренин В., 1970, 39.]. Исходя из этого и из анализа Крассон, становится очевидна связь графизма и телесности. Критерий же уникальности не может ограничиваться только манифестацией телесного, но напрямую связан с носителем. Здесь можно привести яркий пример реальной исторической «записки на манжете», которую Булгаков в 1922 году адресовал своему другу Юрию Слезкину. Этот почти ситуационистский жест становится фактом биографии, а с другой стороны, делает манжету альтернативой книги в плане передачи текста. Такой же альтернативой, как и разноформатные тетради Пушкина, клочки бумаги у Паскаля, плотная бумага у Достоевского. Это же осложняет тиражируемость, воспроизведение копий, лишает ее смысла, так как влечет за собой телесность, результирующую во всякого рода отклонениях от литературности, от речи. А это противоречит ключевой экономии, которую предоставляет книга: упрощение доступа к нарративу посредством, по Дебре, необходимое усложнения медиальной системы [Дебре, 2010, 250], ее институционализации. Телесность и медиальность – две собственные характеристики рукописи, отсюда вытекает и вариантность как свойство субъекта, скриптора, который подвергается в каждую минуту разным настроениям. Но что же такое собственная масштабируемость рукописи?

Масштабируемость: очищение до нарратива и инструментальность гибридов

Вначале мы упомянули, что рукописи бывают разной степени наполненности, что для уточнения, лучше назвать «нарративной полнотой». Эта градация служит текстологам для определения «адекватной» замыслу версии произведения, а генетистам, напротив, для изучения динамики творчества, как вида написанного. Однако оба эти подхода наталкиваются на проблему «графического». Дуганов проницательно замечает, что «писательское рисование существует… как самостоятельное эстетическое явление, и даже как особый вид искусства» [Рисунки русских писателей, 1998, 30]. Орель Крассон идет дальше, предлагая ввести термин «мета-текст», который бы обозначал добавление к тексту идиосинкразийных элементов, мешающих чтению. Здесь интересен их реестр, перечисляемый Судака-Бенезераф в статье «Знак видимый, знак читаемый на странице писательской рукописи и в рисунке артиста». Она

говорит о том, что визуальное может быть организовано как рисунок, эскиз, набросок, схема [Sudaka-Bénazéraf, 2001]. Что на первый взгляд одно и то же, однако сама видимая синонимичность этих слов подтверждает нужду в классификации. Но для начала выявим одну очевидную закономерность: с повышением полноты нарратива понижается графичность рукописи. Этому есть несколько объяснений: с одной стороны, писатель всегда пишет в виду книги, книжное оформление подразумевается. С другой стороны, надо согласиться с Дугановым в том, что «текстографичность» рукописи принципиально не самодостаточна [Рисунки русских писателей, 1998, 30], как с точки зрения авторской прагматики письма как построения нарратива, так и с точки зрения самой природы текста и изображения: здесь действенна современная рецепция лессингова различения на симультанные визуальные и темпоральные текстуальные искусства [Искусство с 1900, 2005, 122], что в медиологической перспективе отражается в разных институционализациях носителей. Более того, прагматика графики подтверждается их характером: это «изображение мысли» [Рисунки русских писателей, 1998, 28] посредством обращения к симультанности, и к образу с «большим семантическим охватом [Sudaka-Bénazéraf 2001]. То есть здесь мы имеем дело с инструментальным образованием, которое отбрасывается по мере создания нарратива. Следовательно рукописи по мере нарративной полноты различаются медиально: более ранние версии более гибридны. Интересно, что и Крассон, и Друганов, и Бензераф сходятся в «комплиментарности» текстуальных и визуальных знаков рукописи, не уточняя какой она степени нарративности. Это кажется важным, так как обнаруживает нужду в различении инструментария сообразно специфике рукописи. Действительно, чаще всего бывает так, что «комплиментарность» выражается в несамостоятельном характере и текста, и изображения. Например, в рабочей тетради Пушкина 1817–1825 гг. наблюдается закономерность: там, где стих наиболее замаран, появляется множество «идиосинкразийных» рисунков. Рисунок здесь не иллюстрация, но графизм, продолжение письма, отсылающее нас к иероглифичности и протоэмблематике в расселовском смысле [Russel, 1995], то есть к игре гетерогенных знаковых структур. Возможность существования такого «протоэмблематического» вида рукописей подтверждается их наличием, и, по всей видимости, в той мере несамостоятельна, в коей инструментальна. Но это уже тема другой статьи.

Литература

1. *Aurèle Crasson,* «Contextures graphiques dans les manuscrits d'auteurs: repères», Genesis, 37 | 2013, 11–31.

2. *Lebrave L.* Manuscrits de travail et linguistique de la production écrite Jean // Modèles linguistiques, t. XXX, vol. 59. 2009: Génétique de la production écrite et linguistique.
3. *Roger Chartier,* «Qu'est-ce qu'un livre ? Métaphores anciennes, concepts des lumières et réalités numériques», Le français aujourd'hui 2012/3 (n°178), p. 11−26.
4. *Russell D.* Emblematic Structures in Renaissance French Culture. University of Toronto Press. 1995.
5. *Sudaka-Bénazéraf J.* «Signe visible, signe lisible dans la page manuscrite de l'écrivain et dans le dessin d'artiste», publié en ligne en 2001.
6. *Дебре Р.* Введение в медиологию / Пер. с франц. Б.М. Скуратова. − М.: Праксис, 2010. − 368 с. − (Серия «Образ общества»).
7. *Зенкин С.* Работы о теории: Статьи / Сергей Зенкин. − М.: Новое литературное обозрение, 2012. − 560 с.
8. *Дмитриева Е.Е.* Графика Гоголя: проблема слова и образа. // Toronto Slavic Quarterly №31, winter, 2010.
9. *Кант И.* Сочинения. В 8-ми тт. Т. 6. М.: Чоро, 1994. − 613 с.
10. *Лотман Ю.М.* Статьи по семиотике и топологии культуры. // Избранные статьи в трех томах. Таллин: «Александра», 1992.
11. *Томашевский Б.* Писатель и книга. Очерк текстологии. М. − Л.: «Прибой», 1928.
12. *Харджиев Н., Тренин В.* Поэтическая культура Маяковского. − М.: 1970.
13. *Чудакова М.О.* Рукопись и книга: Рассказ об архивоведении, текстологии, хранилищах рукописей писателей: Кн. для учителя. − М.: Просвещение,1986. −176 с.
14. *Эйхенбаум Б.* Очерки текстологии // Редактор и книга № 3, М.: «Искусство», 1962.

Елизавета МАЛЫХ

Традиции эпистолярного жанра в «Письмах из Франции и Италии» А.И. Герцена

Цель статьи − проследить традиции эпистолярного жанра в произведении «Письма из Франции и Италии» А. Герцена.

Письма занимают особое место в творчестве Герцена. Он считает их «движущей, раскрытой исповедью», которая сохраняет прошлое [см. 2]. «Письма из Франции и Италии» − это цикл писем-статей, в которых отражаются впечатления Герцена от путешествия по Европе. Очевидно, что само название отражает жанровые и стилевые поиски автора. Выбранная форма писем, обращенных с Запада к современникам, создает атмосферу доверительного общения с читателем.

По содержанию письма можно объединить в три небольших цикла.

Первый цикл написан осенью 1847 года сразу после отъезда Герцена в Париж. В цикле присутствуют шутливые описания дорожных впечатлений, анекдоты о французах и немцах, преобладает восторг от увиденного за границей. Автор выбирает жанр «литературного путешествия», шутливо называя свои письма «страннической Одиссеей» [1, с. 10]. Но вскоре от описания быта французов Герцен постепенно переходит к анализу общественных отношений во Франции. Предреволюционная ситуация поражает его: *«…в самом деле, Франция ни в какое время не падала так глубоко в нравственном отношении, как теперь»* [1, с. 59].

Герцен переезжает из Франции в Италию, где приступает к написанию второго цикла писем. Переписка, которую Герцен отделяет от будничной переписки с друзьями, названа им «литературная корреспонденция» [2]. На примере второго цикла можно проследить, как именно создаются письма-статьи для «корреспонденции». В письмах появляются философские размышления: о роли церкви в жизни государства, об исторической памяти; описания итальянских городов сопровождаются историческими фактами. Но особенно Герцена интересует народ Италии. В письмах описывается несколько комичных случаев из итальянской жизни, приводятся диалоги с участием итальянцев. Италию он сравнивает с Россией: *«…кому из вас не случалось проезжать по селу в светлый праздник – все нарядно, радостно; мужичок выпил стаканчик и рассеял думу об оброке, баба надела новый сарафан и забыла о барщине, парни гуляют, как будто нет рекрутства, девки не думают о насильственном браке, дети играют в чистых рубашонках…*

Представьте себе не село, а целую страну, празднующую светлое воскресение свое, и представьте себе, что эту страну называют Италией!» [1, с. 80]. Остро чувствуется ностальгия.

Третий цикл с подзаголовком «Опять в Париже» наиболее далек от эпистолярного жанра. Возвратившись в Париж Герцен видит разгул мещанства и полную утрату духовных ценностей, быстро совершается переход от первого радостного чувства свободы к зловещему осознанию противоречий, которые разъедают Францию. Цикл можно охарактеризовать, как очерк истории французской революции 1848 года. Сам Герцен называл цикл «историей реакции». Несмотря на обрывочность повествования и обилие исторических фактов эти письма наиболее эмоционально окрашены. Ведь с начала 1850-х годов сомнения Герцена в правильности западного пути усиливаются. Наступает разочарование, которое чувствуется практически в каждом предложении: *«Я стыжусь, я краснею за Францию, и за себя…»* [1, с. 203].

Из композиции видно, насколько сложен состав «Писем из Франции и Италии», части книги создаются при разных исторических обстоятельствах, под сильным и нескрываемым влиянием настроений автора. Каждое письмо задумывается автором или как подцензурная статья, или как шуточный разговор с друзьями, или как очерк-впечатление. Многие письма фиксируют свежие впечатления и мысли, что сближает их с дневниковыми записями. Герцен описывает свои ощущения: *«…во сне это или наяву? События с каждым днем густеют, усиленный пульс истории постукивает лихорадочно, личные взгляды и ощущения теряются в величине совершающегося»* [1, с. 126].

В отличии от многих своих соотечественников, как предшественников, так и современников, Герцен не видит необходимости описывать Европу: он уверен, что всякий образованный человек имеет о ней представление. «С легкой руки Фонвизина, и особенно с карамзинских *«Писем русского путешественника», у нас все рассказали о Европе в замечательных письмах русского офицера, сухопутного офицера, морского офицера, обер-офицера и унтер-офицера…»* [1, с. 16], также он упоминает письма Н.И. Греча и дневник М.П. Погодина. В письмах появляются описания городов. Изображение Парижа сходно с Фонвизинским и Карамзинским [см. 4], Герцен вслед за ними отмечает контрастность, многолюдность города, тягу к культурным развлечениям: везде висят афиши, зазывающие в театры; проводятся танцы, на которые бегают служанки и прачки за десять су; «*журналы составляют необходимость парижанина»* [1, с. 32].

Изображение культурных моделей поведения европейского человека сближает «Письма» Герцена с записками Фонвизина и письмами Карамзина.

Но Герцена интересует не только обычаи и нравы светского круга общения, но и быт простого народа. Одно из писем посвящено исследованию поведения французских слуг. Написано оно с иронией: *«…француз слуга, милый в своем отсутствии логики, хочет служить как человек (то есть в прямом значении, у нас в слове «человек» заключается каламбур, но я говорю серьезно). Он не обманывает вас своею привязанностью, а с беззаботной откровенностью говорит, что служит из-за денег и что, будь у него другие средства, он бы покинул вас завтра»* [1, с. 31]. Даже в этом описании подчеркивается своеобразная зависть Герцена к французской жажде свободы. Французское общество изображается несколько возвышенно: *«…молодое поколение гуманно, вежливо, даже нежно, вообще мягко до тех пор, пока не затронуто»* [1, с. 33]. Герцен несколько раз подчеркивает, что Франция во многом является примером для России. По-другому он описывает итальянцев, они − неорганизованные, бедные и невоспитанные, напоминают русских: *«Нигде не видал я, кроме Италии и России, чтобы бедность и тяжелая работа так безнаказанно проходили по лицу человека…»* [1, с. 106]. Но в то же время, Герцен отмечает, что в итальянцах есть *«непочатая сила»* [1, с. 106], которая помогает переносить трудности и несчастия.

Для создания атмосферы революционной Франции и предреволюционной Италии Герцен вводит в повествование лозунги и призывы на французском и итальянском языках. Также для колорита он вводит портреты характера. Герцена интересуют портреты людей, имеющих власть, «делающих революцию». Он лаконичен в описаниях, несколькими чертами дан внешний облик человека: *«Бланки, человек сосредоточенный, нервный, угрюмый, изнуренный и больной от страшного тюремного заключения…»* [1, с. 174].

Герцен практически не описывает свое окружение, чувствуется его тяга к социальной дистанции: *«… мысль, что там русские дипломаты, чиновники, делает на меня нервное влияние, которое на многих производят тараканы и мыши… Я из России выехал затем, чтобы не видать офицерства и чиновничества, чтоб не видать всех этих Ноздревых и Хлестаковых…»* [1, с. 119]. Такое настроение не характерно для писем предшественников, наоборот, в письмах Фонвизина и Карамзина описаны попытки встроиться в светское общество. Герцен же о своем бегстве в Европу говорит так: *«…по эту сторону я буду чужой всем, я не знаю и не делаю их интересов, мне нет дела до них, а им до меня. Здесь я могу быть отрицательно независимым, здесь я могу отдохнуть»* [1, с. 203].

Исторические события вынуждают Герцена вводить темы, которые до него не были затронуты в эпистолярной традиции. Во французских пись-

мах возникает тема политического насилия. Гражданская война, как и любая война, в чем убеждается Герцен, − *«это свирепое отвратительное доказательство безумия людского, обобщенный разбой, оправданное убийство, апофеоз насилия…»* [1, с. 133]. Он осознает, что политическое насилие не может затронуть кого-то одного, оно касается всех: *«Кто чувствует, что он так близок с народом… мы – вместе труп и убийцы, болезнь и прозекторы старого мира…»* [1, с. 213]. Тема роли искусства в жизни народа возникает в итальянских письмах. Во всех своих оценках великих памятников и произведений итальянского искусства Эпохи возрождения он утверждает идею реалистического искусства, такого искусства, которое отражает развитие жизни и вовлекает народ в историческую деятельность. В размышлениях о личности, ее роли в искусстве прослеживается сочетание двух принципов: историзма и современности. «Рим – величайшее кладбище в мире… прошедшее здесь легко восстановляется по одной колонне, по нескольким камням!» [см. 3].

Хотя в письмах присутствуют все традиции эпистолярного жанра: заметки путешественника, дружеские послания, черты проповеди, ввод анекдотов, смешных случаев, обращений и др. Все-таки жанр писем очевидно синтетический: Герцен для информативности, в подтверждение своих слов, пишет и очерки, и статьи, и даже репортажи.

Герцен, в своей неповторимой манере, выступает не только как свидетель исторических событий, но и как художник. «Письма» написаны с оглядкой на другие образцы эпистолярного жанра, в чем-то даже полемизируют с ними, но имеют и свои отличительные черты. Они являются подлинным, непосредственным и лирическим свидетельством, написанным с предельной искренностью, характерной для исповеди. С одной стороны, Герцен развивает эпистолярную традицию русской литературы, с другой стороны, создает новое эпистолярное повествование.

Литература

1. *Герцен А.И.* Сочинения в 9-ти тт. Том 3. − М.: Художественная литература, 1956.
2. *Григорьева Т.М.* Движущая, раскрытая исповедь: (история русской эпистолярной культуры пунктиром) [Электронный ресурс] URL: https://cyberleninka.ru/article/n/dvizhuschaya-raskrytaya-ispoved-istoriya-russkoy-epistolyarnoy-kultury-punktirom/viewer

3. *Калугин А.С., Терехова Г.Л.* А. Герцен об искусстве как способе воплощения творческих способностей личности. [Электронный ресурс] URL: https://cyberleninka.ru/article/n/a-i-gertsen-ob-iskusstve-kak-sposobe-voploscheniya-tvorcheskih-sposobnostey-lichnosti/viewer
4. *Стефко М.С.* Европейский город в записках русских путешественников конца XVIII – начала XIX вв.: стратегия описания и источники представлений (на примере Парижа) [Электронный ресурс] URL: https://cyberleninka.ru/article/n/evropeyskiy-gorod-v-zapiskah-russkih-puteshest-vennikov-kontsa-xviii-nachala-xix-vv-strategiya-opisaniya-i-istochniki-predstavleniy-na

Никита МЕЛЬНИКОВ

Место силы: образ Петербурга в русской литературе XIX века

В последние 316 лет стало модно любить Петербург. Северная столица России, центр искусства и культуры, необыкновенно яркий при всей своей дождливой серости, по сравнению с унылой Москвой. Кто-то однажды сказал, что нельзя равнодушно ходить по тем местам, где ступала нога Достоевского. А в контексте Петербурга эта цитата применима к десяткам поэтов и прозаиков, составивших золотой век русской литературы. Город, который дышит историей, был в своё время домом для великих людей (а величие измеряется влиянием, оказанным на судьбы других) – и они щедро вознаграждали его за это. Сказано много слов. Написаны стихи, сложены песни, лейтмотивом идёт образ Петербурга в огромных прозаических трудах. И к этому хочется прикасаться, хочется взаимодействовать и находить перекликания между восприятием любимого города авторами XIX века и своим собственным. Итак:

Поэты в месте силы

Сизые сумерки прошлых лет
Робко крадутся по переулкам.
В этом окне еле брезжит свет,
Ноты истрепаны, звуки гулки.
Тонкие пальцы срывают аккорд...
Нам не простят безрассудного дара.
Бьются в решетку стальных ворот
Пять океанов земного шара.

Зоя Ященко «Белая Гвардия»

Петербург, исследованием которого мы занимаемся – лоскутное одеяло, сотканное из слов и образов десятков авторов. Перейдём сразу к их произведениям – а параллельно взглянем и на историю Петербурга.

Начнём, однако, не с классического противостояния «Петербург Пушкина VS Петербург Достоевского», хотя и ему, конечно, позже уделим внимание. Поговорим о поэтах – которые бунтовали почти в шутку и были литературными потешными полками того времени: до поры никто не придавал им значения, но потом они меняли историю и влияли на судьбу России. Правда, поодиночке серьёзного влияния они не оказывали – и сбивались в клубы,

даже партии. А иногда просто держались небольшими дружескими компаниями. Порой для таких компаний Петербург становился обителью, местом покоя и плодородной почвой для творчества. Молодой Баратынский, наряду с Пушкиным стяжавший себе славу «изгнанника», мог приезжать, тем не менее, в столицу, и Дельвиг писал ему:

Ты в Петербурге, ты со мной,
В объятьях друга и поэта!
Опять прошедшего мы лета,
О трубадур веселый мой,
Забавы, игры воскресили,
Опять нас ветвями покрыли
Густые рощи островов.

Лёгкий город лёгких людей – вот образ, выходящий из-под пера Дельвига. Его друг и современник Пушкин рисует схожую картину, их видение перекликается – становится даже немного очевидно, что оба поэта учились в одном заведении и впитывали одни идеи:

Сердце бьется ровно, мерно.
Что мне долгие года!
Ведь под аркой на Галерной
Наши тени навсегда.
Сквозь опущенные веки
Вижу, вижу, ты со мной,
И в руке твоей навеки
Нераскрытый веер мой.

Оттого, что стали рядом
Мы в блаженный миг чудес,
В миг, когда на Летним Садом
Месяц розовый воскрес, -
Мне не надо ожиданий
У постылого окна
И томительных свиданий.
Вся любовь утолена.

Ты свободен, я свободна,
Завтра лучше, чем вчера, -
Над Невою темноводной,
Под улыбкою холодной
Императора Петра.

«Густые рощи островов» Дельвига и «месяц розовый» над Летним садом Пушкина сплетают светлый лик города, уютного для любви и дружбы. Последний, однако, даже в этом, лёгком и лирическом стихотворении высказывает особую любовь к городу – он доверяет тень своей лирической героини и её избранника на вечное сохранение арке «на Галерной». Это высший жест доверия автора – доверять кому-то своих лирических героев. И слышится этот вечный мотив молодости, веры в новый день в старом, надёжном городе-друге: «Завтра лучше, чем вчера».

Вторит такому мотиву «поэт хмеля и радости» Николай Языков в своём стихотворении «А.А. Воейковой»:

На петербургскую дорогу
С надеждой милою смотрю
И путешественников богу
Свои молитвы говорю…

Кому острова, кому арки, а кому дороги – отовсюду ждут надежду, помощь или просто что-то хорошее. И даже когда веселый или лирический настрой покидает, сгущается ночь, и мы видим мрачный, холодный Петербург, лишённый флёра юношеского очарования – появляется Яков Полонский. Глядя в белую ночь, поэт рассуждает:

Дым потянуло вдаль, повеяло прохладой.
Без тени, без огней, над бледною Невой
Идет ночь белая – лишь купол золотой
Из-за седых дворцов, над круглой колоннадой,
Как мертвеца венец перед лампадой,
Мерцает в высоте холодной и немой.
Скажи, куда идти за счастьем, за отрадой,
Скажи, на что ты зол, товарищ бедный мой?!...

Одни нашли в этом городе счастье, другие взыскуют в нем надежды, а третьи ещё только задают мрачному гиганту вопрос. Немалая часть поэзии XIX века о Петербурге вертится вокруг того, что общие созерцание и созидание столичной красоты сводят к частному желанию счастья у лирических героев. Словно город – своеобразный катализатор, проходя через который, желания и помыслы обретают форму и смысл.

Однако то, в чём одни видят средоточие добра для себя, другим может казаться совершенно иным – враждебным, чуждым, опасным. Если взять Петербург как абстрактное место силы, можно понять природу этого явления – одних оно принимает и оказывает поддержку, других просто отвергает, а на третьих оказывает гнетущее впечатление. Каждый сталкивался с такими местами в течение жизни и подсознательно понимает это. Процитировав отрывок из стихотворения Рылеева, мы далее будем рассматривать Петербург именно так – как место силы:

...едва заставу Петрограда
Певец унылый миновал,
Как разлилась в душе отрада,
И я дышать свободней стал,
Как будто вырвался из ада...

Следует обратить внимание, что отрада, появляющаяся у лирического героя Рылеева на выезде из Петербурга, была взыскуема в самом городе Полонским, ожидаема Языковым и найдена Пушкиным и Дельвигом также на месте. Так наглядно проявляется разница в восприятии, упомянутая ранее.

К слову о разнице – находятся порой и люди, в созерцательно-созидательном взгляде которых нет поиска чего-то для себя – они просто смотрят на город и либо не нуждаются в отраде, либо не связывают её с наличием или отсутствием себя в Петербурге. Таков К.К. Случевский – две строфы из его стихотворения «Ходит вечер избочась» дают нам представление о городе, как о чём-то почти живом, немного печальном, не смягчённом метафорами:

Ходит ветер избочась
Вдоль Невы широкой,
Снегом стелет калачи
Бабы кривобокой.
<…>
Он за валом крепостным
Воет жалким воем
На соборные часы
С их печальным боем…

Печальный бой соборных часов – вот образ, который вплетается в картину Петербурга, медленно пишущуюся авторами XIX века. Сгорбленный ветер и бой часов. Это не похоже ни на благое место, ни на ад, ни на точку ожидания – скорее, это просто константа. Наблюдение, что город бывает таким, что, вне критериев хороший/плохой, ему случается быть печальным. Живое существо.

А завершим этот этап мы видением Петербурга А.Н. Апухтиным – на контрасте со стихотворением Случевского, и в то же время схожим с ним. Поэт тоже не ждёт ничего от столицы для себя – лишь с дельвиговской теплотой вспоминает о прошлом и созерцает облик настоящего: приход весны. Классический, но такой уместный в контексте этой темы сюжет:

Скучно! Вечер темный длится –
Словно зимний! Печь дымится,
Крупный дождь в окно стучит;
Все попрятались от стужи,
Только слышно, как чрез лужи
Сонный ванька дребезжит.
А в краю, где протекали
Без забот и без печали
Первой юности года,
Потухает луч заката
И зажглась во тьме богато
Ночи мирная звезда...»

Мирная звезда ночи, скука и сонный ванька – вот что приносит автор в образ Петербурга.

И пока выходит, что город хранит тени и воспоминания, кому-то кажется адом, а кем-то любим, бывает печален и расслаблен, с ним порой скучно, а порой в нём находишь несравненную отраду. И так образ места силы плавно начинает походить на человека.

Пушкинские «я» в месте силы

Странное на первый взгляд название объясняется разноплановостью взглядов лирических героев Пушкина на Петербург. Конечно, нет такой контрастности, как, например, между восприятием Дельвига и Рылеева, но, тем не менее, поражает градация перепадов в отношении автора к городу. Первый пример был приведён в контексте разговора о поэтическом восприятии места силы в целом – любовная лирика от лица девушки, с превознесением Петербурга, как города, хранящего любовь и тени влюблённых. Не будем возвращаться к этому стихотворению, а только удержим в голове данную форму отношения.

В некоторых стихотворениях (в том числе и в этом) Пушкину присущ избыточный пафос – либо это ранние его произведения, либо замысел располагает к данному стилю. Так или иначе, следующий взгляд великого поэта на Петербург мы наблюдаем в отрывке из стихотворения «Городок»:

...на тройке пренесенный
Из родины смиренной
В великий град Петра,
От утра до утра
Два года все кружился
Без дела в хлопотах,
Зевая, веселился
В театре, на пирах...

Величие Петербурга обрамлено мягким указанием на праздность жизни в нём. Восхваление культурного досуга занимает все мысли автора, его лирический герой даже забывает написать адресату ранее, о чём кается в стихотворении: *«писать тебе посланье мне было недосуг».* Из этого произведения мы выносим праздность, как характерную черту образа города.

Неизбежно приходим мы к набившим оскомину строкам из «Медного Всадника», которые, несмотря на повсеместное, уместное и не слишком, их цитирование, являются своеобразным олицетворением рассматриваемой нами темы:

...Люблю тебя, Петра творенье,
Люблю твой строгий, стройный вид,
Невы державное теченье,
Береговой ее гранит,
Твоих оград узор чугунный,
Твоих задумчивых ночей
Прозрачный сумрак, блеск безлунный,
Когда я в комнате моей
Пишу, читаю без лампады,
И ясны спящие громады
Пустынных улиц, и светла
Адмиралтейская игла…

И так далее, и тому подобное. Здесь Пушкин уделяет в первую очередь внимание величию Петербурга, вскользь упомянутому ранее. Любуется и признаётся в любви, именно в такой последовательности. Так человек смотрит на произведение искусства, выставленное в музее – только у автора ещё проскальзывает лёгкая гордость сопричастности к такому искусству: у любого жителя Петербурга есть это чувство.

Далее в этом отрывке следует рефреном слово «люблю» и следующее за ним перечисление нужным нам характеристик, которыми автор наделяет столицу. Итак, он любит: *«зимы твоей жестокой недвижный воздух и мороз», «воинственную живость потешных Марсовых полей», «твоей твердыни дым и гром».* Между ними есть ещё масса деталей, но все они олицетворены этими тремя: мороз жестокой зимы (привет Случевскому), воинственную живость и дым с громом. Так признаются в любви жёсткому, но справедливому родителю – и любят, гордясь и чуть опасаясь. Предмет искусства внезапно превращается в нечто тяжёлое, властное, живое – и это в одном отрывке. Переход плавный, пока не разбираешь его в контексте анализа, а когда разбираешь – кажется, что между этими этапами автор лет пять ходил набирался мыслей и впечатлений. Причём, делал он это явно несколько раз, потому что у сурового родителя в том же произведении оказывается по-настоящему чудовищная дочь Нева: *«...Нева вздувалась и ревела, котлом клокоча и клубясь…».* Это та, которая, напоминаю, несколько стихотворений назад упоминалась вот в каком контексте: *«Завтра лучше, чем вчера, – над Невою темноводной…».* Однако следуем дальше.

Влюблённый Пушкин теряет свою почти прорицательскую прозорливость: ему перестают видеться жесткость, величие, близость бури и красота.

Как всякий влюблённый, он делает объект своих чувств мерилом всего, и перестаёт замечать детали того, что не связано с этим объектом напрямую. Тогда он пишет:

Город пышный, город бедный,
Дух неволи, стройный вид,
Свод небес зелёно-бледный,
Скука, холод и гранит –

Всё же мне вас жаль немножко,
Потому что здесь порой
Ходит маленькая ножка,
Вьётся локон золотой.

Quod erat demonstrandum. Стройный вид и пышность отсылают нас к предыдущим произведениям Пушкина – только со сведённым к минимуму созерцанием, а «скука, холод и гранит» – к разобранному выше стихотворению Апухтина. Автора ещё держит былое очарование городом, но новое увлечение почти полностью вытесняет старое. Лёгкое предательство. Печальное зрелище.

Обратимся также к «энциклопедии русской жизни» за ещё одним образом Петербурга:

…А Петербург неугомонный
Уж барабаном пробужден.
Встает купец, идет разносчик,
На биржу тянется извозчик,
С кувшином охтенка спешит,
Под ней снег утренний хрустит.
Проснулся утра шум приятный.
Открыты ставни; трубный дым
Столбом восходит голубым…»

Петербург является нам шумным, светлым, суетным, становящимся своеобразным противовесом упомянутой раньше праздности. Мол, кому отдых, театры да гулянья, а кому утренние заботы, создающие «шум приятный» – ту характеристику, которую следует вынести из этого отрывка. Оправдывая данную Белинским характеристику, это описание города первым говорит не о впечатлениях лирического героя, практически отождествлённого с автором, а о людях. Внезапно живое существо Петербурга оказывается состоящим из тысяч его жителей, чей дух, чья общность задают характер северной столицы. Итак, приятный шум и люди, составляющие целостную картину. Важная черта, подмеченная поэтом.

Однако, чтобы понимать свой город, нужно проникнуть в его историю. Не просто знать её, а именно проникнуть, изучить не хуже жителей

прошедших столетий. Так рождается «Пир Петра Первого» – вещь крайне занимательная и интересующая нас в контексте изучаемой темы своим началом:

Над Невою резво вьются
Флаги пестрые судов,
Звучно с лодок раздаются
Песни дружные гребцов,
В царском доме пир веселый,
Речь гостей хмельна, шумна,
И Нева пальбой тяжелой
Далеко потрясена.

Мы помним, какой бывает пушкинская Нева. Её потрясти – это сильно постараться нужно. Тем не менее, «пиру весёлому» царя Петра это удаётся. Русская удаль, веселье, умение поразить даже могучую реку своим гулянием – вот что важно для образа Петербурга в этом стихотворении. Не из этого ли вырастает современная Пушкину праздность – отголосок бешеных давнишних пиров, роскошь безделья вместо роскоши шумной радости? Это не «приятный шум» суетливого народа – нет, это именно балагурство с привкусом хмеля и общего ликования.

Пушкинские «я» сходятся только в одном – в любви к Петербургу. Они прочно связаны с этим местом силы, но каждое видит и отображает лишь часть образа, позволяя вдумчивому читателю по кусочкам собрать мозаику. Петербург благоволит романтике и бывает тихой гаванью, но порой Нева становится неукротимой стихией, и тогда лучше держаться подальше. Этот город не «лжёт во всякое время» – во всякое время он является праздным и занятым тысячами дел, радостным до грома и безумия – и до грома и безумия грозным, подвижным – и статичным произведением искусства. Величественным. Многообразие восприятий Петербурга Пушкиным отличается от предшествовавшего ему в работе общепоэтического – город уже не является катализатором развития образов лирических героев. Нет, Пушкинский Петербург – вещь в себе, он самоценен. И больше не кажется человеком.

Можно также рассуждать о Петербурге Достоевского, Тургенева, Гоголя – и составить другой, мрачный и тяжёлый портрет города. Но лоскутное одеяло поэтических видений северной столицы всегда будет соткано из-чего совершенно иного – более близкого, знакомого, понятного. Человек Петербург или место силы – туда хочется возвращаться. Хотя бы для того, чтобы прикоснуться к истории, эхо которой звучит в строках великих поэтов девятнадцатого века.

Литература

1. *Афанасьев Э.С.* О художественности повести Н.В. Гоголя «Шинель»» // Литература в школе. – 2002, №6, – с. 14–26.

2. *Бялый Г., Муратов А.* Тургенев в Петербурге. – СПб.: Пальмира, 2018. – 288 с.
3. Информационный портал «Мой Петербург» [Электронный ресурс] URL: http://www.peterburg.biz/a.s.-pushkin.html
4. *Кравцова К., Способова В.* «Образ Санкт-Петербурга в произведениях русских писателей 19-го века» // [Электронный ресурс] URL: https://nsportal.ru/ap/library/literaturnoe-tvorchestvo/2012/03/27/obraz-sankt-peterburga-v-proizvedeniyakh-russkikh
5. Мир Достоевского [Электронный ресурс] URL: https://www.alldostoevsky.ru/

Варвара МУРАВЬЁВА

Герой-мечтатель: «подполье» или «футляр»? (Ф.М. Достоевский, А.П. Чехов)

Герой-мечтатель – распространённый образ как в русской, так и в зарубежной литературе. Он традиционно ассоциировался с романтизмом, которому было свойственно стремление к недостижимому идеалу. Мечтатель – человек, погружённый в свои мысли, стирающий границы реальности и фантазии. Он стремится в идеальный мир, который представляется спасительным убежищем, и любовь для него – это способ туда попасть. Мечта может сводить с ума и запирать человека внутри себя, ограничивать его действия и решения. Герой-мечтатель раним, он тяжело воспринимает негативные события. Именно с таким героем мы встречаемся в романе Ф.М. Достоевского «Белые ночи».

Ф.М. Достоевский часто обращается к теме «мечтательства», создавая разные образы героев-мечтателей. В романе «Белые ночи» у Ф.М. Достоевского впервые появляется законченный образ мечтателя. Главный герой (рассказчик) – одинокий юноша, который ощущает глубокую тоску и большую часть своего времени проводит в мечтах. Он бродит по улицам Петербурга, чтобы не быть постоянно в четырёх стенах. На короткий миг главный герой действительно становится счастливым, когда встречает Настеньку. Именно ей он описывает мечтателя – его образ жизни, характер: *«… странные люди – мечтатели. Мечтатель – <…> не человек, а, знаете, какое-то существо среднего рода»* [1]. Любовь – путь к другой жизни, к достижению идеала. Поэтому, когда Настенька разрывает отношения с главным героем, он возвращается к своему изначальному состоянию, лишаясь не только личного счастья, но и возможности достичь идеального мира.

Многие исследователи, например, Р.Г. Назиров, соотносят тип героя-мечтателя с типом «подпольного человека». Р.Г. Назиров утверждает, что «подпольный человек – это “перевёрнутый” тип романтика-мечтателя, цинически оплёвывающего свои собственные романтические идеалы» [4, с. 64]. В «Записках из подполья» мы знакомимся именно с таким типом героя. Подполье – особый взгляд на мир, определённый комплекс идей и переживаний. Главный герой бежит от реального мира в свой собственный мир иллюзий. Если герой-мечтатель пытается подняться над реальностью, то «подпольный человек» прячется от неё в своих мыслях. Тогда можно предположить, что «человек из подполья» – логическое продолжение судьбы главного героя из

романа «Белые ночи». Разочарование и потеря возможности попасть в иную (идеальную, возвышенную – в духе романтизма) реальность приводят его к вынужденной замкнутости в четырёх стенах и постепенному *погружению в подполье*.

Но не только герой Достоевского прячется от реальности в свою «скорлупу». Этот мотив мы можем проследить и у А.П. Чехова в рассказе «Человек в футляре». Беликов также скрывается от враждебной окружающей среды. Его идеализация прошлого – тоже бегство от реальности. В своём «футляре» Беликов ищет защиту для собственного порядка жизни. Его судьба похожа на судьбу героя из «Белых ночей»: разочаровавшись в любви, он также возвращается к начальному этапу, но и жить по-прежнему уже невозможно. Попытка выйти из «футляра» приводит к трагедии.

В своей работе я постараюсь провести параллель между этими тремя произведениями, проследить пути героев, найти отличия и сходства в их образах и судьбах и ответить на вопрос: кто является логическим продолжением героя «Белых ночей» – «подпольный человек» или «человек в футляре»?

Герой-мечтатель не принимает устои общества, внутри него существует конфликт: поддаваться правилам социума или идти собственным путём. Он строит внутри себя идеальный мир, к которому стремится; при этом он наделён сильными переживаниями, остро реагирует на происходящее, которое может разрушить его мечты. Однако реальность влечёт своей неизведанностью, в нее можно выйти из замкнутости одиночества, которое подчас тяготит героя-мечтателя.

Главный герой романа Достоевского «Белые ночи» является именно таким типом мечтателя. Он одинок, но открыт для внешнего мира, хоть и боится его. Герой стремится избавиться от гнетущего чувства одиночества, ищет новые впечатления. Встретив Настеньку, он не может поверить своему счастью: *«…теперь в моей голове открылись тысячи клапанов, и я должен пролиться рекою слов, не то я задохнусь»* [1]. Герой рассказывает Настеньке про Мечтателя, называя таковым себя. Он говорит про свою жизнь, про то, как изменился под действием любви. Именно такое сильное чувство присуще герою в романтизме, и, как в романтизме, именно оно в итоге разрушает жизнь героя. Но он не злится на Настеньку, довольствуясь тем, что он всё-таки смог прожить те «блаженные минуты», которые ему так дороги. Но вместе с любовью из жизни исчезли краски (*«стены облиняли, всё потускнело»* [1]); уход любви отнял возможность достичь идеального мира.

По-другому нам видится мир героя из романа «Записки из подполья». Герой стремится представить свою историю как исповедь – ответить на во-

прос: возможно ли быть откровенным с самим собой? Он живёт в своём углу и пишет записки без возможности поделиться с кем-то своими мыслями. Он характеризует себя так: *«Я человек больной… я злой человек»* [2]. Основываясь на этой характеристике, он старается построить свой психологический портрет, который, по его мнению, должен быть честным и достоверным для неведомого читателя. Но потом он начинает отрицать свои же слова, говоря, что на самом деле его нельзя никак охарактеризовать: *«…я не только злым, но даже и ничем не сумел сделаться: ни злым, ни добрым, ни подлецом, ни честным, ни героем, ни насекомым»* [2]. Герой из подполья относится к тем людям, которые очень хотят, чтобы другие наконец-то заметили их существование. В этом и заключается суть его мечтаний.

Однако реальный психологический портрет героя перед читателями возникает, когда он вспоминает проститутку Лизу. В стремлении найти своё место в обществе, найти любовь, он отвергает девушку и её чувства: герой испытывает раздражение и естественное превосходство над Лизой. Но и признаёт, что в его понимании это и есть любовь: *«…любить у меня – значило тиранствовать и нравственно превосходствовать»* [2]. Однако после того, как Лиза ушла, герой действительно сожалел о том, что сделал, ощущал чувство стыда за свои слова и действия. Можно ли утверждать, что это была действительно любовь? Не знаю. Но то, что это могло быть ее началом, что главный герой испугался любви – да. Любовь могла помочь ему выбраться из подполья, но этого не случилось: «Я и в мечтах своих подпольных иначе и не представлял себе любви, как борьбою» [2].

Жизнь «человека из подполья» во многом сходна с жизнью героя-мечтателя из «Белых ночей». Они оба живут в закоулках Петербурга, в одиночестве, а круг общения ограничивается служанками. Герой-мечтатель проводит свои дни, фантазируя о другом мире и жизни других людей, но он старается быть открытым, общество не пугает его, наоборот – привлекает. Он даже называет своим любимым часом время, когда все люди спешат домой, и герой может быть с ними единым целым. Но при этом он остаётся таким же отделенным от всех, как и «человек из подполья». Героя-мечтателя страшит мысль о том, что его жизнь так и пройдёт в дальнем закоулке Петербурга; и страх его материализуется, когда с ним расстаётся Настенька. Он, казалось бы, почти уравнивается с «человек из подполья». Только второй герой пришел к такой жизни сам, прячась от окружения в своих мыслях, хоть и желая, чтобы его увидели, признали.

Оба героя, рассказывая о себе, используют слово «существо», что указывает на общность их мировоззрения и отношения к своей личности:

Герой-мечтатель: *«Мечтатель – если нужно его подробное определение – не человек, а, знаете, какое-то существо среднего рода»* [1].

Человек из подполья: *«Да-с, умный человек девятнадцатого столетия должен быть существом по преимуществу бесхарактерным»* [2].

Отношение к людям у героя «Белых ночей» светлое и хорошее, а у героя «Записок…» наоборот – отрицательное и уничижительное, а главное – они принципиально по-разному видят любовь. Герой-мечтатель вдохновлён ею, стремится к ней, она даёт ему жизнь; подпольный же герой прячется от неё и всячески ее избегает. В этой связи показательна поэтика названий. Ведь подполье ассоциируется с местом, в котором сырость, темнота и нет никакого света, и даже луч не пробьётся туда. Белые же ночи – явление непостоянное, впечатляющее и, если вдуматься, чудесное: ночь, озаренная светом. По сути, два эти образа – суть символическое отражение основного отличия внутренних миров одного и другого героя.

Тем не менее подпольный человек произносит такую фразу: *«…я и прежде жил в этом углу, но теперь я поселился в этом углу»* [2]. И именно к такому состоянию приходит в конце романа и герой-мечтатель. Он все время боялся быть покинутым и застрять в своём углу, но в итоге все произошедшие с ним события приводят к тому, что он «поселяется» в своей комнате: *«…и я увидел себя таким, как я теперь, ровно через пятнадцать лет, постаревшим, в той же комнате, также одиноким, с той же Матрёной, которая нисколько не поумнела за все эти годы»* [1]. В этой фразе впервые проявляется негативное отношение к служанке Матрёне, в то время, как «человек из подполья» свою служанку изначально называет «деревенской бабой», глупой от злости. Здесь прослеживается намек на то, что надлом героя-мечтателя может привести его к жизни подпольного человека.

Что же происходит с чеховским «человеком в футляре»? Беликов – герой, который также прячется от общества в своеобразной скорлупе замкнутости, отрицания чувств, тяготения к прошлому. Но в то же время, как и герой-мечтатель, и человек из подполья, он на определенном этапе стремится найти контакт (хотя и своеобразный) с обществом: *«Было у него странное обыкновение – ходить по нашим квартирам. Придёт к учителю, сядет и молчит и как будто что-то высматривает»* [3]. Как иронично добавляет рассказчик Буркин, «это называлось у него “поддерживать добрые отношения с товарищами”». Беликов живёт в своей квартире с Афанасием (прислугой) и боится всего на свете, его пугает мир снаружи. Но всё же Беликов вдруг неожиданно находит любовь в лице Вареньки, и даже преображается на какое-то время. Однако потом, в ужасе от нарушения девушкой незыбле-

мых, по его мнению правил, разрывает помолвку с ней. В конце он умирает, не выдержав потрясения, но, по очередному ироничному замечанию рассказчика, «когда он лежал в гробу, выражение у него было кроткое, приятное, даже веселое, точно он был рад, что наконец его положили в футляр, из которого он уже никогда не выйдет. Да, он достиг своего идеала!»

Футляр – это защитная оболочка, которая скрывает человека от внешних раздражителей, а футлярная жизнь – потеря своего «я», потому что жить без связи с людьми и миром разрушительно для человека. Все поступки и действия Беликова – это тоже своеобразный футляр, как и его любовь к древним языкам. Любое соприкосновение с реальностью приводит героя в ужас, он просто не справляется с этим взаимодействием и теряет себя, не имея сил и ресурсов жить дальше.

Стоит ли сравнивать Чехова и Достоевского, ведь писатели жили в разное время, обладали совершенно разными стилями (сдержанность и краткость – у Чехова, подробное описание чувств и эмоций – у Достоевского) и, казалось бы, создали очень разные образы? Но всё же и общность, несомненно, обнаруживается: у обоих присутствуют образы сломленных личностей, «вышедших» из своей замкнутости и не выдержавших испытания любовью (или ее невозможностью). Главное же отличие в том, что Достоевский и Чехов изображают героев в разные отрезки их развития.

Подпольный человек изначально представлен как озлобленный антигерой; но мы наблюдаем все «закоулки» его внутренней жизни, так как повествование ведется от первого лица. «Человека в футляре» же мы видим со стороны, поэтому не знаем его подлинных мыслей и чувств, соответственно, образ Беликова «бледнее», одностороннее, и это тоже внушительный контраст с героем-мечтателем и «человеком из подполья». Судьба Беликова более трагична, нежели у героев Достоевского: попытка любви приводит его к смерти, и это окончательное завершение. Именно такой могла бы /может?/ стать жизнь «героя-мечтателя» после разочарования в любви: постоянные воспоминания о тех блаженных счастливых минутах, жизнь в прошлом, окончательный уход от мира, общества, окружения, страх, что снова сделают больно. После любовной неудачи жизнь героя-мечтателя становится тусклой и бесцветной.

Таким образом, надлом героя-романтика приводит к «нисхождению» образа, однако можно наметить два гипотетических пути развития героя «Белых ночей»: «подполье» или «футляр». В обоих случаях он закрывает себя от жизни, но в первом – появляется озлобленность и цинизм; во втором – бесцветность, пустота и отчаянный страх выйти за пределы своего мира.

Литература

1. *Достоевский Ф.М.* Белые ночи [Электронный ресурс] URL: http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0230.shtml
2. *Достоевский Ф.М.* Записки из подполья [Электронный ресурс] URL: http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0290.shtml
3. *Чехов А.П.* Человек в футляре [Электронный ресурс] URL: http://az.lib.ru/c/chehow_a_p/text_0100.shtml
4. *Назиров Р.Г.* Творческие принципы Ф.М. Достоевского. Саратов: Издательство Саратовского университета, 1982 . – 160 с.

Роксана НАЙДЁНОВА

«Эволюция» времени в художественной литературе (на материале русской классической и современной литературы)

Т.С. Элиот писал, что каждый автор должен обладать «чувством истории». Оно заключается в понимании писателем своего места в литературном процессе и признании себя его частью. Прошлое и настоящее существуют одновременно, на полках современных книжных магазинов выставляются в одном ряду и пьесы Аристофана, и стихи Ахматовой, и произведения наших современников. Так или иначе, у нынешних читателей появилась возможность сравнить тексты, разнесенные во времени и пространстве, разные по задаче и воплощению, а теперь сверстанные в похожие друг на друга книжки-обложки. На российском рынке книготорговли существуют целые серии-эпопеи, вроде «Азбуки-Классики» или PocketBook, включающие в себя обширный диапазон различных литературных направлений и веков, разных жанров и отличных по качеству. И читаются они примерно также: вперемешку, без особой структуры, прыгая по культурам и эпохам.

Итак, у нас появилась возможность честно сопоставлять. А сегодняшний унифицированный вид, в котором все это разнообразие представлено, помогает легче выявить ключевые различия и общие черты. И, пожалуй, самый главный и универсальный критерий (возвращаясь к чувству истории) – это время.

Категория времени в литературе существовала и будет существовать всегда. Это, наверное, единственное, что невозможно исключить: какие эксперименты над текстом не проводи – они все равно происходят во времени. К таким неисключаемым составляющим принято добавлять еще и категорию пространства: «Пространство и время относятся к основным смыслообразующим философским категориям… Художественный текст, независимо от того, к какому литературному жанру принадлежит, отражает события, явления или же психическую деятельность в их пространственно-временной ориентированности» [4]. Однако, на мой взгляд, пространство не такая всеобъемлющая категория, как время, и из нее есть выход. Например, вторая часть романа «Казус Кукоцкого» Л. Улицкой, где хорошо виден переход из пространства в пространство: из «понятного» повествования в ясно обозначенной эпохе и стране читатель попадает в некий второй мир, где тоже есть небо и земля под ногами, но прежняя очевидность и понятность пропадают. Так что категория пространства крайне неоднородна, в отличие от времени.

Любое художественное произведение – это развертывание, процесс, а любой процесс происходит только во времени. С развитием литературы время тоже будет «эволюционировать», изменяться. Разумеется, тут нельзя говорить о прогрессе: литература от века к веку не улучшается, но преобразуется уж точно. Новые виды времени будут формировать новую реальность для персонажей.

Далее я постараюсь обозначить основные, на мой взгляд, типы работы со временем в художественном произведении и соотнести их с эпохой создания. Для наглядности будем представлять течение времени в виде вектора.

Время-кольцо

Первый и самый древний тип времени в художественном произведении – это замкнутое время, время-кольцо, когда стрелка направлена к собственному началу. Такое ощущение времени пришло в литературу из языческих праздников (например, Масленица) и мифов, а самыми главными представителями подобного мировоззрения являются древние эпосы и сказки. Все события идут по кругу, как сезоны года, жизнь переходит в смерть, а смерть – в жизнь. Нет идеи прогресса и развития, человек и природа взаимосвязаны и могут влиять друг на друга. Рубежным произведением, знаменующим эпоху замкнутого кольца, своеобразного безвременья, является «Слово о полку Игореве», где время еще соотнесено с природой, а в исторические события вмешиваются потусторонние силы, но сам автор уже ставит границы между своей повестью и старыми песнями.

Однако подобное изображение времени будет возникать и позднее. Время-кольцо свойственно не только древним, но и молодым литературам. Оно появляется там, где намечается революционный переход от старого мира сказок и преданий к литературе в современном понимании. Так во многих романах русского и киргизского писателя Ч. Айтматова, несмотря на то, в каком именно веке происходит действие: в советскую эпоху или в будущем, герои существуют в архаическом, цикличном времени. Вспомним известный рефрен из «Буранного полустанка»: *«Поезда в этих краях шли с востока на запад и с запада на восток... А по сторонам от железной дороги в этих краях лежали великие пустынные пространства − Сары-Озеки, Серединные земли желтых степей. В этих краях любые расстояния измерялись применительно к железной дороге, как от Гринвичского меридиана... А поезда шли с востока на запад и с запада на восток...»* Он возникает на протяжении всего текста, уравновешивая страсти героев и напоминая читателю, что все это уже было и будет.

Еще одним примером современного изображения замкнутого времени служит поэма А. Твардовского «Дом у дороги», которую можно сравнить со «Словом о погибели Русской земли». Автор описывает события Великой Отечественной войны, придавая повествованию эпический характер. Весь военный период укладывается у писателя в один год (цикличность времени), а рефрен, описывающий работу в поле: *«Коси, коса,/ Пока роса,/ Роса долой – / И мы домой»* становится воплощением всех трудов и испытаний человека.

Сконцентрированное время

Появилось и получило развитие в эпоху классицизма. Новое правило единства действия, места и времени привело к формированию совершенно другой реальности. Идею триединства относят в первую очередь к законам классической драмы. Однако, на мой взгляд, эту формулу стоит воспринимать шире, распространяя на всю литературу классицизма в принципе. Не столь важно, о чем конкретно говорится в тексте, любой из них рассказывает о мироустройстве, порядке и о том, как должно быть. Герой выбирает долг, а не чувство, потому что так правильно поступать и в жизни. В каждом тексте заключен свод основополагающих правил, то есть каждое произведение заключает в себе целый мир – это и есть время-точка, сконцентрированное время.

Как правило, события разворачиваются в пределах одного дня. И за это время зарождается и достигает кульминации основной конфликт, главные герои принимают судьбоносные решения, и, следовательно, мир вокруг преображается. Интересно, что за пределами того дня, в завтра ничего нет, принятые сегодня правила должны быть установлены навечно.

Ода «Бог» Г.Р. Державина является лучшим примером сконцентрированного времени. Она заключает в себе целый мир с его историей и многообразием. В центре воссозданного мира стоит фигура Бога, а вокруг, словно лучи, распространяется живая материя: *«Лишь мысль к Тебе взнестись дерзает,/ В Твоем величьи исчезает,/ Как в вечности прошедший миг».*

Приближение к ядру мира ведет героя к замедлению времени, его сжатию, когда единственный миг соединяется с вечностью. Также и в классической драме зрителю показывают один день (единственный миг), который становится вечностью, отменяя дальнейшее развитие идей и характеров, ведь герои уже пришли к правильным выводам.

Вспомним еще хвалебную оду «Фелица», обращенную к Екатерине Великой. Перед нами апофеоз русской монархии, представленной в образе Екатерины II. Вокруг нее и выдуманные герои (царевич Хлор), и вполне ре-

альные обычные смертные в лице поэта («Таков, Фелица, я развратен! Но на меня весь свет похож…»), и вельможи. Императрица изображена не просто идеальным правителем, но идеальным существом, сверхчеловеком, умеющим отличить ложь от истины, порок от добродетели. Екатерина II не только заботится о своих поданных, но и противостоит Хаосу: *«Тебе единой лишь пристойно,/ Царевна! свет из тьмы творить;/ Деля Хаос на сферы стройно,/ Союзом целость их крепить».* И когда императрица-демиург делает то или другое? Получается, всегда: в данное мгновение и вечно.

Время, направленное вперед

Это самый распространенный принцип движения времени. Стрелка направлена из точки А в точку В. Подобный тип встречается практически в любую эпоху и его невозможно привязать к какой-либо традиции. В основе данного принципа мотив инициации, преображения. Герой, будь то человек, группа людей, страна, город или др., выходя из первой точки, вступает на путь изменений. В конечный пункт он придет уже в совсем ином качестве.

Примеров подобного течения времени в литературе множество: это самый простой и понятный способ рассказать историю, наиболее близкий к нашему восприятию действительности.

Для примера можно взять «Евгения Онегина» А. С. Пушкина. Главная героиня Татьяна появляется в двух лицах. Сначала перед нами предстает еще совсем юная девушка, почти ребенок, не знающий жизни, наивный, пугливый: *«Дика, печальна, молчалива,/ Как лань лесная боязлива,/ Она в семье своей родной/ Казалась девочкой чужой».*

Героиня сторонится шумных компаний, веселья, предпочитая проводить время в созерцании природы. Татьяна сама ее часть, она еще не принадлежит обществу, выражая в себе утопическую идею связи человека с окружающим его естественным миром.

Второе лицо – это замужняя Татьяна, украшение высшего света, пример для подражания. Из привычной идиллической природной стихии она перешла в городскую. Теперь Евгению Онегину кажется, что ничего в ней не напоминает прежнюю Татьяну: «Хоть он глядел нельзя прилежней,/ Но и следов Татьяны прежней/ *Н*е мог Онегин обрести».

Хотя мы понимаем, что это преображение не совсем полное, что перед нами все та же Татьяна. Несмотря на пережитое, она сохранила в себе природное чувство прекрасного, которое помогает ей разбираться верно в людях и обстановке. В каком бы мире не оказывалась Татьяна, нигде она не выглядела бы искусственной, вульгарной.

Нужно добавить, что разбираемый тип времени не всегда предполагает некий путь (путешествие, переезд). Под этим словом, в первую очередь, надо понимать внутреннее движение, изменение самого героя.

Нарушенное время

Тип нарушенного времени появился давно и с каждым годом становится все популярнее. Он характеризуется разрозненной хронологией, когда читатель наблюдает судьбу героя не по мере ее развития, а отрывочно, путешествуя то по прошлому, то по будущему персонажа, когда для самого героя время течет ровно.

Отправной точкой для типа нарушенной хронологии в русской литературе я назвала бы «Героя нашего времени» М.Ю. Лермонтова. Даже само название романа заигрывает с читателем, слово «нашего» заставляет сравнивать наш век с эпохой, когда жил писатель, и по мере того как роман отдаляется от нас в прошлое, меняется и окраска слова. Для современников М.Ю. Лермонтова оно, скорее всего, воспринималось как замечание, предложение полюбоваться на себя в зеркало. Сегодня оно приобретает ироничный оттенок.

Нарушенное время позволяет взглянуть на жизнь литературного героя и, следовательно, человека со стороны, увидеть ее от начала до конца, как некий пейзаж. Сам прибывая в параллельной реальности, автор изменяет единую картину, разбирая или собирая ее по частям, как пазл, и в таком виде показывая читателю. В подобном произведении существует два уровня творческой работы. Первый – это создание жизненного пути героя «от начала до конца», второй – это способ подачи ее читателю. Автор может прятать важные для персонажа события и, напротив, высвечивать незаметные стороны его жизни, о которых даже сам герой уже забыл. Само повествование такого типа, рассказывает оно о «герое нашего времени» или нет, уже является философским высказыванием по таким вечным вопросам, как судьба и время.

Судьба Печорина раскрывается перед нами по мере знакомства с самим героем. Мы видим его внутренние противоречия, борьбу с обществом и самим собой. И каждый эпизод оканчивается тем, что Печорин причиняет кому-то страдание, не то, чтобы намеренно, но так получается. За исключением «Фаталиста», которым и завершается роман. Последний рассказ – это ответ на все вопросы Печорина, которые он еще будет задавать. Описанный случай, не показавшийся особо значимым самому Печорину, по воле М.Ю. Лермонтова, поставил точку в истории героя. «Фаталист» – это своего рода «счастливый конец», когда Печорин в первый и единственный раз вы-

ступает героем и спасителем ситуации, рискует собой ради других. А разговор Печорина и Максима Максимыча на последней странице «Фаталиста» вносит умиротворяющую ноту в общий ход повествования.

Замедленное время

Как правило, выражает некий кризис. Выходя из пункта А, герой и само повествование замедляются и попадает в некий заколдованный круг. Это положение нельзя сравнить с временем-кольцом, потому что в данном случае отсутствует цикличность. Герой, до этого успешно прокладывающий свой путь, внезапно заблуждается на очередном этапе.

Вспомним поэму «Мертвые души» Н.В. Гоголя. Примером замедленного времени здесь являются визиты главного героя к разным помещикам. По мере развития сюжета читателю становятся ясны мотивы Чичикова, несмотря на моральную сторону вопроса, цель выглядит вполне определенной. Задача поставлена, начинается путешествие. Подобный сюжет предполагает твердую повествовательную линию, однако на самом деле это более напоминает воронку, куда, двигаясь по спирали, спускается главный герой. Здесь не обойтись без упоминания «Божественной комедии» А. Данте.

Посещая каждого нового помещика, Чичиков словно проваливается в другой сторонний мир, из которого еще нужно выбраться. Каждый следующий дом – это очередной провал в другое измерение и даже эпоху (эпизод с Коробочкой). А описание «птицы-тройки» только усугубляет ощущение ловушки, из которой как не старайся, все равно не вырваться.

Возможно, более «светлым» примером покажется «Обломов» И.А. Гончарова. История главного героя, это своего рода, борьба с замедленным временем. Первую часть романа Обломов проводит на диване, принимая разных посетителей. Каждый визитер – это повод подняться и начать что-то делать. Но ни один из них не оказывается достаточно основательным, чтобы преодолеть магнит замедленного времени. Если в «Мертвых душах» Чичиков случайно попадает в ловушки времени, словно в наказание за дурные помыслы, то Обломов – это пример человека, зараженного замедленным временем. И дело не в обстановке, не в вечных вопросах, а в самом герое, как бы парадоксально это не звучало. Болезнь главного героя получила название «обломовщина».

Та же проблема существует в пьесе «Вишневый сад» А.П. Чехова. Источником замедленного времени в этот раз оказывается определенный объект-символ. Можно долго спорить, печальный или нет финал «Вишневого сада». Однако если рассматривать произведение с точки зрения представ-

ленной концепции, то он скорее положительный, потому что сад срублен, кризис, пусть и болезненно, преодолен.

Тип замедленного времени чаще всего встречается в текстах, описывающих некий общественный кризис. И «Мертвые души», и «Обломов», и «Вишневый сад» повествуют о смене поколений, принципов общественной жизни. И многим «старым» людям подчас не находится места в обновленном мире, из-за чего они и заболевают замедленным временем.

Убегающее время

Это принцип работы со временем, существовавший в советскую эпоху и встречающийся во многих текстах соцреализма. И дело тут вовсе не в идеологии, а скорее в настроениях той поры. Нужно было изображать труд рабочих и крестьян, строительство заводов и освоение новых территорий. Чтобы привлечь к поставленным задачам больше людей и показать, насколько это важно для развития государства, использовали искусство, в том числе и литературу. Однако изображать следовало не сложное настоящее, а недалекое будущее, когда сегодняшний тяжелый труд начнет приносит плоды. И это нельзя воспринимать как фантастику или утопию, потому что в данном случае писатели предлагали не некие умозрительные модели мира, а убеждали, что все так и будет, и призывали читателей этому поспособствовать.

Если рассматривать структуру убегающего времени на плоскости, то получается следующее: пропуская точку А, повествование устремляется от точки В к С.

Приведем в пример романы известного советского писателя и ученого И.А. Ефремова «Туманность Андромеды» и «Лезвие бритвы». В «Туманности Андромеды» описывается мир будущего после наступления коммунизма. Это мир смелых и счастливых людей, сумевших рационально и справедливо организовать свое общество. «Лезвие бритвы» больше приближено к настоящему, но это все-таки «сверхнастоящее» – мир накануне – когда вот-вот люди откроют главные тайны, стоящие на пути человечества к всеобщему благоденствию. Надо отметить, что И.А. Ефремов, как многие его современники, всегда стремился изобразить не сколько победы в политической борьбе, сколько умонастроение героев, и в новом будущем автор в первую очередь искал счастливой и спокойной жизни для всех.

Время, направленное назад

Самое «молодое» время в литературе. Появилось и начало активно распространяться с середины прошлого века, сейчас переживает пик популярности и, возможно, вскоре пойдет на спад. Пришло в искусство вме-

сте с понятиями «человеческий документ» и «текстом травмы», взятыми из журналистики и психологии. Данный тип сформировался под воздействием глобальных и быстротекущих событий двадцатого столетия. Стремительное развитие транспорта, вооружения, медицины, науки и образования необратимо изменили представление человека о мире. Многие просто не поспевали за этим потоком. Западный мир бесконечно действовал, строил, сражался, и у большинства даже не было времени обдумать, что и зачем они делают на этот раз. Возможно, из этого желания вернуться в прошлое и, наконец, понять причины многих событий и поступков и родилась идея времени, направленного назад.

Протекает данное время следующим образом: из положения в точки A, когда нам кажется, что сейчас мы направимся прямо к B, мы вместо этого отступаем назад, прокладывая неожиданный маршрут до некой точки Z, которая ранее даже не подразумевалась. Получается, чтобы современному герою двигаться вперед, ему сначала нужно разобраться со своим прошлым. И дорога назад иногда бывает куда запутаннее и сложнее, чем движение в будущее. Изначально героями таких книг становились люди, пережившие войну или другие катаклизмы. Благодаря их историям читатель тоже мог без последствий для психического здоровья вернуться в схожее прошлое, чтобы обрести новые силы и двигаться дальше.

Однако по мере развития герои молодели, а травмировало их практически все в подряд. В сегодняшней литературе не редок герой-подросток, отправляющийся в похожее путешествие по детским обидам. Интересно, что человек, только-только начавший жизнь, уже становится объектом переживания психологической травмы. Вспомним, например, роман «Синдром Петрушки» Д. Рубинной. Жизнь ее главных героев – это трудоемкое и болезненное переживание прошлого, о котором, кажется, в их случае, легче просто забыть. И не просто собственного прошлого, а прошлого предыдущих поколений. Неподъемный для одного человека и почти полностью выдуманный груз вины чуть не разрушает судьбы главных героев.

На фоне сегодняшних переживаний и жестокой рефлексии над каждым ненароком вырвавшемся словом первые строки из классического романа «Капитанская дочка» А.С. Пушкина, кажется, должны выглядеть верхом бессердечия: *«Нас было девять человек детей. Все мои братья и сестры умерли во младенчестве».*

Заключение

Историческое время и литературное время – отличные друг от друга материи, хоть и имеют общее название и принципы. Историческое время –

это неизменные даты важных событий. Литературное время – это даже не зеркало эпохи, потому что у каждого будет своя правда, а индикатор, лакмусовая бумага, который говорит о том, как люди были склонны воспринимать и относится ко времени, то есть к жизни.

Литература

1. *Айтматов Ч.Т.* И дольше века длится день (Белое облако Чингизхана; Буранный полустанок) [Электронный ресурс] URL: http://lib.ru/PROZA/AJTMATOW/aitm_white.txt
2. *Державин Г.Р.* Бог [Электронный ресурс] URL: https://azbyka.ru/fiction/oda-bog/
3. *Державин Г.Р.* Фелица [Электронный ресурс] URL: https://ilibrary.ru/text/1271/p.1/index.html
4. *Кандрашкина О. О.* Категории пространства, времени и хронотопа в художественном произведении и языковые средства их выражения. [Электронный ресурс] URL: https://cyberleninka.ru/article/n/kategorii-prostranstva-vremeni-i-hronotopa-v-hudozhestvennom-proizvedenii-i-yazykovye-sredstva-ih-vyrazheniya
5. *Пушкин А.С.* Евгений Онегин [Электронный ресурс] URL: http://az.lib.ru/p/pushkin_a_s/text_0170.shtml
6. *Пушкин А.С.* Капитанская дочка [Электронный ресурс] URL: http://az.lib.ru/p/pushkin_a_s/text_0430.shtml
7. *Твардовский А.Т.* Дом у дороги [Электронный ресурс] URL: https://royallib.com/read/tvardovskiy_aleksandr/dom_u_dorogi.html#0

Иван ПОПОВ

Тема старообрядчества в русской литературе

Тема старообрядчества в русской литературе, конечно же, начинается с «Жития протопопа Аввакума…», но рассматривать его как «ориентир» для последующих писателей не представляется возможным, поскольку официально «Житие…» вышло лишь в 1861 году, а произведения, избранные в качестве объекта исследования в настоящей статье, были написаны ранее. Тем не менее, как покажет анализ, связь старообрядческой темы в литературе XIX века с «первотекстом» – самая непосредственная. Этот любопытный факт заслуживает более пристального рассмотрения.

Приступая к анализу «Жития протопопа Аввакума…», нужно начать с того, что автор уделяет огромное внимание теме страданий и испытаний, как своих собственных, так и своих единоверцев. То есть, он изображает не только свой жизненный путь, но и показывает сколь возможно широко всё общество старообрядцев: особенности их жизни, мировосприятия и отношения к вере. Именно эта тематика и будет интересовать нас больше всего.

Один из самых важных элементов самосознания старообрядцев у Аввакума − их отношение к расколу церкви. Для самого автора и его героев это событие полностью противоречит божьему велению Во время гонений Аввакум пишет: *«Везде от дьявола житья нет!»* [1, с. 64]. Митрополита Никона протопоп сравнивает с хитрой лисой (*«егда ж приехал, с нами яко лис* [там же]), а его реформы считает антихристианскимии (*«аще возможно духу антихристову прельстити избранныя»* [1, с. 66]). Но при этом Аввакум и его окружение в подобной страшной ситуации видят прежде всего испытание своей веры; это сообщает им Сам Господь устами Неронова: *«И там ему от образа глас бысть во время молитвы: «время приспе страдания, подобает вам неослабно страдати!»»* [1, с. 65].

Фактически все свои испытания Аввакум рассматривает в аспекте проверки своей веры: *«Зело надобно крепко молитися Богу, да спасет и помилует нас…»* [1, с. 66]. В некоторых эпизодах описана помощь Бога в нелёгком деле старообрядцев, например, в эпизоде с истязаниями протопопа Логгина, которому Бог послал шубу и шапку (*«ему ж бог в ту нощь дал шубу новую да шапку»* [1, с. 67]) или в сцене явления неизвестного (ангела?) Аввакуму после молитвы (*«взяв меня за плечо, с чепью к лавке привел и посадил и ложку в руки дал и хлеба немножко и штец дал похлебать»* [1, с. 66]).

Стоит отметить, что важные черты характера старообрядцев раскрывается именинно во время пыток. Так, Аввакум не винит истязающих его церковных служителей в своих страданиях − для него они тоже пострадавшие от дьявольского плана: *«Бог их <архимандрита с братией – И.П.> простит в сий век и в будущий: не их то дело, но сатаны лукаваго»* [там же]. Можно даже усмотреть определённое чувство сострадания Аввакума к этим людям. Кроме того, по сути, самое важное в их характере − это сильная вера. из-за которой старообрядцы терпят унижения и пытки. Из всех описанных старообрядцев лишь один Даниил не отстоял свою позицию: *«А напоследок, по многом страдании, изнемог бедной, – принял три перста, да так и умер»* [1, с. 65].

Отдельно следует сказать о женщинах в среде старообрядцев. У Аввакума наиболее ярко воссоздан образ жены – Анастасии Марковны. Она, как и муж, терпит все унижения и оскорбления ради веры, причем терпит она чуть ли не больше, чем муж. Помимо того, что Марковна шла весь путь до Сибири вместе с Аввакумом, в некоторых моментах мы отчётливо видим, что живётся ей намного тяжелее: *«Перевел меня в теплую избу, и я тут с аманатами и с собаками жил скован зиму всю. А жена с детьми верст с двадцеть была сослана от меня. Баба ея Ксенья мучила зиму ту всю, – лаяла да укоряла»* [1, с. 72]. Иными словами, мы видим, что женщины в старообрядчестве несли те же тяготы, что и мужчины, и вера их была не менее сильна.

Переходя к более поздним произведением, отметим, что в литературе XVIII века тема старообрядчества отсутствует совсем, поскольку её никак нельзя была привязать к светской теме: старообрядцами обычно являлись или простые люди или люди влиятельные, которые усиленно это скрывали, чтобы не нарушить закон. Помимо этого, общество староверов было закрытым от посторонних глаз, поэтому, ввиду недостатка информации, и в литературе тема и образы старообрядцев возникали периферийно и эпизодически.

Например, темы старообрядчества касается Владимир Соллогуб в повести «Тарантас». Иван Васильевич, один из главных героев, пытается узнать настоящую Россию, и облечь увиденное в литературную форму («…путевые впечатления в России могут много явить любопытного, в особенности если они будут руководствоваться одной истиной» [2]), поэтому и тема старообрядчества не проходит мимо него. Всё начинается со встречи героя с человеком, не снявшим шапку перед священником. Узнав, что этот человек «по старой вере», Иван Васильевич сразу загорается желанием осмыслить старообрядчество: «Определить влияние ересей на наш народ, отыскать их начало, развитие и цель» [2]. Показательно слово «ересь», свидетельствующее о том, что для Ивана Васильевича старообрядчество − это априори нечто плохое, «портящее» народ, но интересно, что ничего про старообрядцев не знает ни сам Иван Васильевич,

ни его собеседник: «Чем они от вас отличаются? − Отличаются… Да никак по старой вере» [2]. Фактически это как раз-таки демонстрирует одновременно и закрытость общины раскольников, и их непосредственную близость к русскому народу. Они одновременно являются и чем-то отдельным и чем-то своим. Больше ничего про староверов из повествования мы не узнаем, получается, что в 1843 году старообрядчество так и осталось неосмысленным явлением.

Ярким, но также эпизодическим становится образ старообрядца у Достоевского в «Записках из Мёртвого дома». При этом образ очень схож с созданным Аввакумом: старик-старовер попал в колонию из-за того, что *«решился “стоять за веру”»* [3]; герой также считает свою ссылку *«мукою за веру»* [3], этой же мукой являлась каторга старообрядцев в момент раскола церкви. Стоит отметить и сходство веры старика у Достоевского (*«никогда никакой злобы, никакой ненависти не было в его возражениях»* [3]) и Аввакума: в обоих случаях герои не пытаются убедить в своей правоте других − для них намного важнее верить самим. Помимо этого, сходство с Аввакумом обнаруживается ещё и в отсутствии гордости старообрядцев: *«…как ни изучал его, никогда никакого признака тщеславия или гордости не замечал я в нем»* [3]. Страдания для них − всего лишь испытания, которые надо пройти, а не какой-то великий подвиг.

Однако мимолётно Достоевский создает и совершенно новые образы старообрядцев. Это каторжные мужики, *«народ надменный, заносчивый, лукавый и нетерпимый в высочайшей степени»* [3]. Понятно, что показаны они только для контраста со стариком, но интересны отнюдь не меньше. Ведь в этом небольшом, эпизодическом фрагменте образ «идеальных старообрядцев» совершенно развенчивается. До этого момента всё связанное со старообрядцами было показано односторонне, Достоевский же первым подошел к вопросу неоднозначно. Более того, он как бы лишил старообрядцев исключительности: раз среди них есть и хорошие, и плохие, значит они ничем не отличаются от обычных людей. И пусть Достоевский не стремился осмыслить старообрядчество как цельное явление, а сконцентрировался только на одном представителе, попутно мельком обрисовав ещё нескольких, его вклад в раскрытие темы огромен. Он смог и продолжить традицию, заложенную Аввакумом, и внести что-то новое.

По-настоящему всесторонне осмыслил старообрядчество П.И. Мельников-Печерский, который посвятил этому явлению всё своё творчество. В раннем рассказе «Гриша» представлена целая галерея персонажей-староверов. Самой первой значимой фигурой предстаёт Евпраксия Михайловна, которая была опорой своей семьи (*«покамест жива была Евпраксия Михайловна, жили в богатстве и почете»* [4]) и истинно староверующей, чтящей все законы (*«Евпраксия Михайловна, как ни богата, в каком почете ни жила, творит по уста-*

ву метания» [4]), что ещё раз возвращает к идее, воплощенной Аввакумом: о равенстве женщин и мужчин в старообрядчестве. Помимо этого Евпраксия Михайловна высказывает истинно христианскую мысль *«все люди − Христовы человеки»*, к которой до этого не обращались старообрядцы в литературе.

Второй, и, конечно же, самый важный герой рассказа − Гришка. В его образе Мельников-Печерский как будто воплотил все расхожие мнения о старообрядцах. Так, знание Грише дал Бог: *«И открыл ему Господь разум: выучился Гришутка грамоте самоучкой»* [4]. Предназначение у него было тоже божеское − ухаживать за гостями-монахами; все события Гриша воспринимает, как испытание своей веры (*«иль это враг лукавое мечтание очам моим представляет»* [4]): тут и сцена с девочками, смущающими мальчика, и с пришедшими в гости монахами. В своей вере Гриша представлен тверже всех, очень показательна сцена, когда он анализирует простых монахов, не являющихся староверами, приходя к выводу, что он из-за своих обычаев намного праведнее их: *«Гриша − и млад человек и страстями борим, а правила постничества и молитвы тверже их сохраняю»* [4].

Все нововведения Гриша считает исключительно делами антихриста, что тоже довольно традиционная черта при изображении старообрядчества: *«Народился антихрист и пустил по земле нечестие: стали люди брады брити, латинску одежду носити, чай, треклятую траву, пити, табачное зелие курити, пачпорты с бесовской печатью при себе держати»* [4]. По поводу своей веры мальчик постоянно рефлексирует, что Мельников-Печерский определяет как грех, приводящий к кончине настоящая верующую Евпраксию Михайловну. В итоге получается, что для автора старообрядчество ни к чему хорошему привести не может. Эту же мысль подтверждает и рассуждение многих монахов, приезжающих в гости к Евпраксии Михайловне. Все гости, кроме ретивых монахов, выступают за совершенно разные обряды и традиции, при этом находясь в одной вере. Мельников-Печерский иногда даже доводит их следование обрядам до абсурда, как в сцене сжиганиями денег из-за их греховности: *«Сила днешняго антихриста − деньги»* [4].

Отдельно стоит обратить внимание на уже упомянутых монахов-еретиков. Некоторые из них, бродячие иноки, *«будучи изгнаны из обители за бесчинство, непутные старцы пускаются бродить по белу свету»* [4], другие до сих пор служат в церквях, хотя ведут образ жизни неправедной: *«Варлаам за пьянство из десяти скитов был выгнан, а за непотребство два раза в остроге да рабочем доме сидел»* [4]. Одобрение от автора получает лишь один старовер, который напрямую декларирует мысль автора: *«И все-то друг друга обзывают еретиками, все-то чужому толку наносят укоры, все хвалят одну свою веру…»* [4].

Из этого становится ясно, что Мельников-Печерский рассматривал старообрядцев в основном не с положительной стороны, но уже в более поздних его романах «В лесах» и «На горах» отношение его поменяется. Но и ранние его произведения, несмотря на неблагожелательную обрисовку старообрядчества, значительно обогатили эту тему в русской литературе, а многие мотивы и образы перейдут и в более поздние произведения о старообрядцах.

В целом, очевидно, что многие писатели в изображение старообрядцев использовали элементы, встречающиеся ещё у Аввакума, только преломляли их сквозь собственное авторское восприятие. Кроме того, прослеживается эволюция трактовки темы. Если у Соллогуба о староверах сказано подчеркнуто глухо, как о чем-то неизвестном, то Достоевский, встречавшийся с ними лично, уже разворачивает тему глубже. И, наконец, Мельников-Печерский раскрывает тему старообрядчества во всей полноте. Но все мотивы и образы, касающиеся старообрядчества в рассмотренных произведениях, как будто воссозданы под непосредственным влиянием традиции «Жития протопопа Аввакума…», что, учитывая позднюю публикацию этого памятника, представляется удивительным – то ли совпадением, то ли прозрением.

Литература

1. Житие протопопа Аввакума им самим написанное и другие его сочинения / Под ред. Н.К. Гудзия. М.: Гослитиздат, 1960. – 480 с.
2. *Соллогуб Вл.* Тарантас: повести. [Электронный ресурс] URL: http://az.lib.ru/s/sollogub_w_a/text_0040.shtml
3. *Достоевский Ф.М.* Записки из Мёртвого дома. [Электронный ресурс] URL: http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0030.shtml
4. *Мельников-Печерский П.И.* Гриша. Из раскольничьего быта. [Электронный ресурс] URL: http://az.lib.ru/m/melxnikowpecherskij_p/text_0170.shtml

Александра СОКЛАКОВА

Психологическая деталь в произведениях И.С. Тургенева

Часто отправной точкой развития сюжета является художественная деталь или их совокупность. Иногда детали влияют на конфликт произведения, однако некоторые из них являются решающим фактором в развязке.

А.Б. Есин определяет деталь следующим образом: «Под художественной деталью мы будем понимать мельчайшую изобразительную или выразительную художественную подробность: элемент пейзажа или портрета, отдельную вещь, поступок, психологическое движение и т.п.» [3].

Детали принято подразделять на внешние и психологические, хотя чёткой границы между ними нет. В зависимости от контекста, соотнесённости образов, сюжета одна и та же деталь может быть многофункциональной, обеспечивая взаимодействие внешних и психологических факторов. Внешние детали подразделяются на портретные, пейзажные и вещные. Психологические, в зависимости от самостоятельности и степени важности, создают определённый психологизм в произведении.

Мы привыкли к тому, что деталь апеллирует к восприятию читателя и направляет его в соответствии с авторским замыслом. Она намечает первоначальное направление нашего взгляда на героя или ситуацию. Психологическая деталь раскрывает внутренние переживания героя, выстраивая наше расположение или неприятие к нему.

И.С. Тургенев наделяет художественную деталь новыми возможностями. Его точность, осторожность и в то же время лёгкость, умение придать с её помощью ещё бóльшую реалистичность и чувственность образу создают эффект удивительной психологической достоверности.

Автор располагает художественную деталь как, условно говоря, «текстовую сноску», отсылающую к восприятию героя другими персонажами. Она обнаруживает контекст, порой нами не замечаемый, отзывающийся в самом сюжете, рисующий исход событий.

Стоит заметить, что отдельная деталь может проявиться далеко не сразу, однако в самый ответственный, решающий момент. В некоторых произведениях она настолько значима, что без неё события имели бы совершенно другой исход.

Так, в рассказе «Бирюк» из цикла «Записки охотника» этот художественный приём появляется в коротком диалоге лесника и рассказчика:

– Аль у тебя хозяйки нет? – спросил я его.

– Нет, – отвечал он и ***сильно махнул*** *топором.*

– Умерла, знать?

– ***Нет... да...*** *умерла, – прибавил он и* ***отвернулся****.*

Я замолчал; он поднял глаза и посмотрел на меня.

– С прохожим мещанином сбежала, – произнес он ***с жестокой улыбкой****. Девочка* ***потупилась****; ребенок* ***проснулся*** *и* ***закричал****; девочка подошла к люльке. – На, дай ему, – проговорил Бирюк, сунув ей в руку запачканный рожок. – Вот и его бросила, – продолжал он* ***вполголоса****, указывая на ребёнка.* [2; выделено мной – А.С.]

Обозначенная «в двух словах», ситуация, если вчитаться, открывается совершенно по-новому. Прочувствовав настроение семьи лесника, проследив его мимику, жесты, явленные именно в деталях, мы понимаем больше. Поочерёдно сменяющие друг друга эмоции, вероятно, повторяют испытанные в прошлой ситуации переживания. Бирюком героя прозвали неспроста: судя по всему, угрюмым он стал после ухода жены и скорее всего стыдился своего положения. Спуску же никому не давал не по злобе душевной, но из страха остаться без работы, ведь стань он крестьянином, детям пришлось бы несладко.

Улита, в свою очередь, чувствует в этой ситуации неловкость, некоторое смущение. Вполне возможно, ее плач вызван главным образом повышенным голосом отца. Но, как бы то ни было, именно плач мгновенно действует на лесника, представляя его в новом, неожиданном для читателя положении – положении заботливого отца.

Исход событий также отсылает нас к диалогу о семье лесника. Именно дети Бирюка по сути влияют на развязку истории с пойманным мужиком. Решив отпустить неудачливого вора, Фома Кузьмич невольно обнаруживает важнейшую ценность своей жизни – детей. Ведь именно их любовь и доверие он больше всего на свете боится потерять.

Грозного блюстителя леса не разжалобили просьбы и причитания мужика, но его зацепило другое. Гневные вскрики и более всего оскорбления отозвались в Бирюке, напомнив о главном страхе: лесник боялся стать для собственных детей «душегубцем» и «кровопийцей».

Также благодаря деталям мы убеждаемся в том, что Бирюк живёт в этом лесу давно. Настоящий лесник слышит рубку дерева там, где иной ничего не услышит: *«“Во... вот, – проговорил он вдруг и протянул руку, – вишь какую ночку выбрал”.* ***Я ничего не слышал****, кроме шума листьев»* [2; выделено мной – А.С.]. В такой тонкости слуха нет ничего сверхъестественного, однако способность улавливать такие лесные звуки, как птичий говор или шум ручья, происходит по прошествии некоторого времени.

Рассказчика удивляет лёгкость перемещения лесника, способность бесспорно чётко и легко прокладывать путь в непроходимой чаще. Фома Кузьмич практически «на ощупь» ориентируется в лесу, отбирая у мужиков всякую возможность побега: ***«Бог его знает, как он узнавал дорогу,*** *но он останавливался только изредка, и то для того, чтобы прислушиваться к стуку топора»* [2; выделено мной – А.С.]. Это ещё раз доказывает, что Бирюк живёт здесь давно и знает каждое дерево, каждый камень.

Весьма показательной с точки зрения важности художественных деталей является также повесть И.С. Тургенева «Ася». Один из крайне интересных моментов – начало влюблённости рассказчика, ещё не понимающего своих чувств. На эту мысль наталкивает рассуждение самого героя, в котором уже слышится беспокойство сердца, но сам себе он пока не отдает отчёта в его природе: *«Я начал думать… думать об Асе. <…> “Полно, сестра ли она его?” – произнес я громко»* [2].

Рассказчик удивляется ходу своих мыслей, но тут же находит оправдание, не допуская возможности предположить зарождающуюся влюблённость. Читатель, напротив, может ясно видеть душевные метания, основанные на резкой смене направления мыслей героя: прежний «объект» перестал волновать и досаждать страданиями. Записка коварной вдовы, так будоражившая ещё недавно, более не имела прежней силы и утратила былую необходимость: *«Но я даже не раскрыл ее»* [2].

Вскоре появляется ещё одна подробность, интригующая уже более явно. На следующее утро господин Н. снова отправляется к недавним знакомым, уверяя себя в заинтересованности беседой с Гагиным, но тут же сознаётся, что его интерес кроется в другом. Долго обманывать себя бывает затруднительно, особенно если человек по натуре честный, поэтому отложив ложные убеждения, герой приходит к выводу: «*…но втайне меня тянуло посмотреть, что станет делать Ася, так же ли она будет “чудить”, как накануне*» [2]. На этот раз рассказчик не объясняет свои мысли навязчиво преследующим вопросом – действительно ли Ася приходится Гагину сестрой. И по-прежнему не решается пустить мысль в сторону зарождающейся влюблённости, по-видимому, ещё не догадываясь о её существовании.

Однако спустя некоторое время, в тот же день, герой подсознательно определяет появившееся нежное чувство. Ещё не в полной мере раскрывшаяся, едва возникшая, любовь находит выражение в одной фразе: *«Я нашел Асю точно такою же, какою* ***я*** *ее оставил»* [2]. В небольшой детали обнаруживается неизменно свойственное всем влюбленным желание называть предмет воздыхания «своим», приписывая себе, пусть и обманное, чувство

собственности, обладания человеком, представляющимся самым важным и близким на свете.

В момент любования Асей пропадает привычное описание внешних событий – того, что господин Н. с Гагиным направлялись куда-то, что-то делали. Исчезает и неизменно присутствовавший до определенного момента в повествовании Гагин, теперь оказавшийся лишним в раздумьях рассказчика.

Можно рассматривать разные грани произведений И.С. Тургенева и находить всё новые и новые детали. Они сопутствуют героям в произведениях, вырисовывая кружево сюжета. Под мастерским внимательным взглядом автора утончённые, изящные детали сплетают свойственный его произведениям особый психологизм.

Литература

1. *Тургенев И.С.* Первая любовь: повести. [Электронный ресурс] URL: https://ilibrary.ru/text/1335/index.html
2. *Тургенев И.С.* Записки охотника. [Электронный ресурс] URL: https://ilibrary.ru/text/1204/index.html
3. *Есин А.Б.* Принципы и приемы анализа литературного произведения. [Электронный ресурс] URL: https://nsportal.ru/sites/default/files/2017/04/01/esin_a._printsipy_literaturnogo_analiza.pdf

Алиса ТУЛЬЧИНСКАЯ

К вопросу о мистических мотивах в повестях И.С. Тургенева: функция «сигналов-предвестников»

Повести «Призраки» (1861–1863), «Песнь торжествующей любви» (1881), «Клара Милич (После смерти)» (1882) и рассказ «Сон» (1876), о которых пойдет речь в данной работе, объединяются литературоведами в единый цикл как «таинственные» за счет того, что их сюжет построен на взаимодействии двух миров: реального и потустороннего. Однако критерии, по которым происходит отбор в цикл, недостаточно прояснены, поэтому позволим себе воспользоваться этим и вместе с вышеуказанными произведениями рассмотреть еще один не менее загадочный рассказ «Бежин луг», из цикла «Записки охотника» (1847–1851).

Несмотря на то, что мистика в «таинственных» повестях реализуется в основном через «западноевропейские» образы (призраки, вампиры, и т.д.), а в рассказе «Бежин луг» – через фольклорные, у них есть объединяющая особенность: детали, включенные в повествование таким образом, что предсказывают скорую встречу с мистическим и, когда встреча происходит, сопровождают её.

Такие детали в данной работе будут обозначены как «сигналы». Для удобства их можно условно разделить на три группы: «сигнал-объект», «сигнал-место» и «сигнал-время».

«Сигнал-время»

Как и многие другие авторы, Тургенев предпочитает «организовывать встречи» с мистическим в тёмное время суток, преимущественно ночью. Поэтому, например, если в произведении, где дело идёт к столкновению с иномирным, есть птица, то обязательно ночная; если речь идёт об отце, которого герой-рассказчик «Сна» видит во сне, то он будет обозначен не иначе как *«ночной отец»*. Рассказы мальчиков из «Бежина луга» начинаются следующим образом:

– *«…пришлось нам в рольне заночевать»* (рассказ Ильюши о домовом);

– *«А месяц-то светит сильно, так сильно, явственно светит месяц – всё, братцы мои, видно»* (рассказ Кости о русалке);

– *«А ночь, и светлая ночь: месяц светит…»* (рассказ Ильюши об утопленнике).

Да и сам охотник осознает, что заблудился, уже когда смеркается: *«Между тем ночь приближалась и росла, как грозовая туча».*

В повести «Клара Милич (После смерти)» ночь только-только наступает, а главный герой уже видит страшный сон, который предскажет ему то, что случится дальше: *«Полночь еще не успела пробить, как ему уже привиделся необычный, угрожающий сон».* В повести «Призраки» таинственная гостья назначает герою-рассказчику встречу ночью – в темное время суток, когда ей позволено проникнуть в мир людей. Когда герой предлагает ей отправиться в Америку, она отвечает, что не может – *«там теперь день».*

Появляется она впервые тоже ночью, и вот что предшествует её появлению: *«Луна стояла низко на небе и прямо глянула мне в глаза. Белый как мел лежал ее свет на полу...».* Свет луны в ночное время суток – тоже особый сигнал, который Тургенев использует часто. Вот что видит перепуганная Валерия, героиня «Песни торжествующей любви», когда просыпается от ночного кошмара: *«Он <её муж, Фабий – А.Т.> спит; но лицо его, при свете круглой и яркой луны, глядящей в окна, бледно, как у мертвеца... оно печальнее мертвого лица».* Лунные фазы символизируют переход от рождения к смерти и от смерти к рождению, это связь с потусторонним миром, поэтому мы можем встретить в данных текстах как месяц, так и полную луну.

«Сигнал-место»

Самые распространенные детали в этой группе – лес и водоемы. Пейзажи, сопровождающие повествование, отражают и внутреннее состояние героя, и то, что с ним случится потом.

Для начала рассмотрим на предмет сигналов-места «Бежин луг», богатый пейзажными зарисовками, которые играют особую роль в повествовании, в свете интересующей нас темы: *«Лощина эта имела вид почти правильного котла»; «на дне ее торчало стоймя несколько больших белых камней».*

Сравнение лощины с котлом ассоциируется с чем-то колдовским, а большие белые камни и цветом, и формой символизируют и жизнь, и смерть. *«Вдруг очутился над страшной бездной»* – страшная бездна как почти-попадание в другой мир, неизвестный и пугающий. *«Я добрался, наконец, до угла леса»* – излюбленная Тургеневым местность, когда речь идет о лесе: именно угол леса, своего рода «преддверие» иного пространства.

К изображению воды в любом её проявлении Тургенев подходит с особой любовью: река в рассказе «Бежин луг» стоит *«неподвижным, темным зеркалом».* Здесь и сама река– мощный символ уходящей жизни, и зеркало – портал в потусторонний мир.

В повести «Призраки» значительную роль как сигнал-место играет именно вода. В повести она обретает характер, что позволяет трактовать её как угрозу почти однозначно: волны на реке – *«темные и словно злые», «разъяренное море».* Встречаются в тексте «Призраков» и застойные воды, своей недвижностью символизирующие неживое: *«Это было огромное тусклое пространство», «по всему его протяжению, подобно небольшим обломкам зеркала, блистали стоячие воды».* Здесь тоже встречается зеркало, причем «разбитое» (потому что «обломки зеркала»), а разбитое зеркало – плохая примета, сулящая близость смерти.

Особое сравнение у Тургенева, заслуживающее отдельного внимания – сравнение сырого и холодного воздуха с попаданием в погреб. Снова другой мир, еще и под землей. Такое мы встречаем и в «Призраках» (руины Древнего Рима – *«Тяжелым запахом погреба веяло мне в лицо от этой груды мелких, тесно сплоченных камней»*), и в «Бежином луге» (*«Меня тотчас охватила неприятная, неподвижная сырость, точно я вошел в погреб»*). Встретится в «Призраках» и уже знакомый угол леса: *«Приходи ночью на угол леса, где старый дуб. Я там буду».*

Отдельно стоит обозначить сигнал-место, располагающийся непосредственно дома, где обычно человек ищет защиты. Эллис из повести «Призраки» впервые показывается герою-рассказчику именно в декорациях дома. В декорациях дома происходит мистическое и в «Кларе Милич (После смерти)», и – частично, что оставлено «за кадром» – в рассказе «Сон», и в «Песни торжествующей любви».

Сигнал-место появляется и во снах: в «Кларе Милич (После смерти)» это уже знакомая нам вода (*«А вот и озеро, – лепечет управляющий, – какое оно синее да гладкое!»*), в «Песни торжествующей любви» это таинственная комната с гладким, «как зеркало», полом, а в «Сне» – городской пейзаж, спрятанный в тумане, загадочный и недвижимый, словно мертвый: *«… и ни одно живое существо нигде не шевелится!»*

«Сигнал-объект»

Эта группа включает в себя детали, которые желательно рассматривать по-отдельности друг от друга.

Начнем с рассказа «Сон»: первый сигнал, который привлекает к себе внимание и намекает на мистическое начало в сюжете – деталь образа матери героя-рассказчика: *«Матушка ходила постоянно в черном, точно в трауре».*

Во снах с «ночным отцом» герой-рассказчик слышит «сердитое, точно медвежье, бормотанье» – видеть, слышать, чувствовать во сне медведя

– предупреждение об угрозе, опасности. Рассмотрим повнимательнее образ того самого «ночного отца» наяву: *«Одетый в длинный черный балахон, с нахлобученной на глаза соломенной шляпой», «Жидкие завитки черных волос спускались почти до самого носа», «черные, колючие глаза…».* Здесь мы видим преобладание черного цвета, цвета смерти, траура. Именно этот цвет в целом окрашивает рассказ «Сон», поэтому на протяжении повествования читатель ожидает столкновения с мистическим. Стоит отметить и соломенную шляпу – солома (сухие стебли) также символизируют смерть. Черные волосы, черная одежда и соломенная шляпа – не дань моде, а символика мертвого, сигнализирующая о том, что стоит ждать встречи с мистикой.

Перейдем к деталям повести «Песнь торжествующей любви». Первое мистическое, с чем мы сталкиваемся – образ немого малайца-слуги с вырезанным языком, что его хозяин, Муций, и объясняет сам позднее: *«поплатившись языком, этот малаец принес великую жертву – и зато обладает теперь великою силой».* Является ли эта великая сила тем, что мы видим в конце рассказа, когда малайцу удается «оживить» убитого хозяина – неизвестно, но мы точно видим здесь серьезную колдовскую подоплеку. Следующий сигнал, встречающийся нам в «Песни торжествующей любви» – *«богатое жемчужное ожерелье».*

Жемчуг – символ луны, олицетворение и жизни, и смерти. В рассказе Муция о дальних странах, в которых он побывал, мы видим следующее: *«... кони благороднее и красивее всех других живых существ».* Конь – тоже символ и жизни, и смерти, и пути от одного к другому (кони могут быть проводниками в иной мир), и то, что Муций вернулся из страны, где кони – самые благородные, говорит о его сильной связи с миром мёртвых. Встречаются нам здесь и змеи (они есть и в рассказе «Сон» – с ними сравнивается осока, опутавшая ноги утопленника, и в рассказе «Бежин луг»). Змея, как существо убивающее, может символизировать смерть, но как способное сбрасывать кожу и обновляться – вечную жизнь. Контроль Муция над таким символом – нечеловеческая сила, и его воскрешение в конце повести – закономерность, о которой Тургенев нас предупреждает с самого начала.

В повести «Клара Милич (После смерти)» тоже встречаются лошади – во сне главного героя: *«Они стоят к нему задом, в стойлах; гривы и хвосты у них удивительные, но как только Аратов проходит мимо, головы лошадей поворачиваются к нему – скверно скалят зубы».* Громадные лошади, скалящие зубы – сигнал о том, что «быть худу», что без труда считывает Аратов. Уже здесь мы можем почти наверняка знать о том, что мистические силы одержат верх над тем, что можно познать человеку, и Аратов умрет. Для

того, чтобы мы в этом не сомневались, нам показывают еще один сигнал-объект: *«Вот и лодочка золотая... Угодно на ней прокатиться?.. она сама поплывет».* Лодочка вызывает ассоциацию с лодкой Харона, а на дне лодки появляется существо, которое Аратову, уже сидящему в лодке, представляют как смерть.

Сигнал-объект в повести «Призраки» появляется сразу же – нам в первом же абзаце указывают на минувший недавно, по-видимому, спиритический сеанс: *«Чёрт бы побрал эти глупости с вертящимися столами!».* Неизвестно, был ли спиритический сеанс причиной появления Эллис, но эта деталь демонстрирует нам открытость героя-рассказчика к проявлениям мистического. Эллис несколько раз навещает главного героя, но этого ему недостаточно, поэтому появляются следующие сигналы: *«Довольно большая серая птица вдруг, безо всякого шума, прилетела и села на самый край окна...», «Моя старуха вошла в кабинет с зажженной свечкой, но из окна дохнуло на нее – и пламя погасло».*

Окно появлялось и раньше, это – важный символ, недаром в одной крохотной главе оно упоминается аж четыре раза. Это портал в другой мир. И его неоднократное появление нагнетает обстановку. Задутая свеча и влетевшая в окно птица сами по себе являются вестниками смерти – это народные приметы.

Символика дальше становится только интереснее: *«Заяц изредка жалобно кричал внизу; вверху сова свистала, тоже жалобно».* Народные приметы по этому поводу ничего хорошего не сулят – как и крики совы, крики зайца – к смерти. Отдельно здесь можно выделить образы цветов: *«чашки водяных лилий»* и *«белая мгла с снотворным запахом мака».* И лилии, как символ смерти, и снотворный мак – уход в бессознательное. Появляется много воды – река как близость царства мертвых и смерти, море с его исчерпывающим описанием (*«всюду смерть. смерть и ужас...»*) – все это можно считать предзнаменованием чего-то трагического. Вообще, в повести с названием «Призраки» даже слово «сырость», что еще не вполне вода, несет в себе даже больше опасности, чем злоба в глазах таинственной Эллис. А она носит главного героя по местам, где не только вода на каждом шагу, но и запахи: и Понтийские болота с запахом серы, и древний Рим с *«тяжелым запахом погреба»,* где первым, что мы видим, оказывается водопровод.

В рассказе «Бежин луг» можно найти некоторые пересечения с «Призраками»: среди сигналов-объектов здесь также можно выделить живых существ: *«Небольшая ночная птица…», «Летучие мыши уже носились над его заснувшими верхушками…».* Ночные животные – враги света, следовательно,

они могут символизировать страх и суеверие. Но что еще интереснее – уже когда охотник находится у костра, где разговаривают мальчишки, неожиданно появляется белый голубок: *«Вдруг откуда ни возьмись белый голубок, – налетел прямо в это отражение, пугливо повертелся на одном месте, весь обливаясь горячим блеском, и исчез, звеня крылами»*. В славянской мифологии такой голубок – душа умершего праведника. Может быть, с охотником и не случилось больше ничего страшного потому, что он встретил этот символ спасенной души?

Итак, мы установили, что мистическая символика в произведениях Тургенева организована таким образом, что мы можем заранее узнать о том, что встреча с мистическим неизбежна; на это, в частности, могут указывать и детали, даже, казалось бы, вполне реалистические. Также мы видим, что рассказ «Бежин луг» хорошо вписался бы в цикл «таинственных» повестей, так как имеет с ними много общего.

Литература

1. *Тургенев И.С.* Бежин луг // [Электронный ресурс] URL: https://ilibrary.ru/text/1204/p.8/index.html
2. *Тургенев И.С.* Клара Милич (После смерти) // [Электронный ресурс] URL: http://az.lib.ru/t/turgenew_i_s/text_0260.shtml
3. *Тургенев И.С.* Песнь торжествующей любви // [Электронный ресурс] URL: http://az.lib.ru/t/turgenew_i_s/text_0250.shtml
4. *Тургенев И.С.* Призраки // [Электронный ресурс] URL: http://az.lib.ru/t/turgenew_i_s/text_1260.shtml
5. *Тургенев И.С.* Сон // [Электронный ресурс] URL: https://rvb.ru/turgenev/01text/vol_09/01text/0205.htm
6. *Ягодинцева Н.А.* Литературно-творческий практикум. Челябинск: Челяб. Гос. Институт культуры, 2016. – 100 с.

Анастасия ФИЛАТОВА

«Гений чистой красоты» в романе Ф.М. Достоевского «Идиот»

Диалогичность природы отечественной литературы настолько естественна, что весь ход и развитие её невозможно себе представить без этого основополагающего признака. Именно в контексте этих гармонических, имманентных «сцеплений» мы рассмотрим воплощение реминисценции Жуковского-Пушкина «гений чистой красоты» в одном из самых «пушкинских» [2] романов Ф.М. Достоевского «Идиот».

Прежде всего, необходимо отметить, что поэтическая конструкция «гений чистой красоты», теперь крылатая и, кажется, неразрывно спаянная с образом и поэзией Пушкина, была им талантливо заимствована у Жуковского *(Лалла Рук («Милый сон, души пленитель...»), 1821; «Я Музу юную, бывало…», 1824)*. Спустя четыре года, в стихотворении К*** *(«Я помню чудное мгновенье...»)*, оживленный неподражаемой простотой пушкинского нарратива, «гений чистой красоты» становится поэтическим символом. Во всех прижизненных изданиях пушкинского стихотворения заимствованная у Жуковского строка печаталась курсивом как цитата, позднее такую практику оставили и выражение стало восприниматься пушкинской поэтической находкой.

Трагедия красоты является одним из лейтмотивов в поэтике Достоевского. Конечно, говоря о красоте в художественном мире Достоевского, мы подразумеваем совокупность всевозможных её проявлений, некую соборность её воплощения в образе Человека. Потому как человек, вся синкретическая природа его существа есть нравственный и идеологический центр произведений Достоевского. И в этом отношении первейшим духовным учителем Достоевского является именно Пушкин.

В анализируемом романе трагедия красоты достигает апогея своего развития. Образ «чистой красоты» впервые (на уровне словесной фиксации) возникает VII главе II части романа в связи с фигурой Настасьи Филипповны. Однако явление его обнаруживается не только до указанной главы, но охватывает весь роман, представляя собой нравственно-идеологический и сюжетообразующий феномен. Образ «чистой красоты» есть плюралистичный и противоречивый «идеал» князя Мышкина. Противоречие и сложность «идеала» обнаруживается на стадии его воплощения в конкретных лицах (Аглаи Епанчиной и Настасьи Филипповны), то есть в момент соприкосновения его с жизнью. Вспомним «Сон смешного человека», где возможность идеала

жизни, гармонического единства была вероятна именно в отрыве от жизни – во сне. И в данном случае жизнь является той стихией, которая препятствует не только воплощению «идеала», но и его гармоническому восприятию.

В скобках мы указали на то, что воплощением образа «чистой красоты» являются две главные героини романа. Остановимся, прежде всего, на образе Настасьи Филипповны Барашковой и разберем, какие метаморфозы претерпевает в нём мотив «гения чистой красоты». Многими героями романа на разных его этапах Настасья Филипповна мыслится как олицетворение «идеала». Отношение каждого из героев к «идеалу» будет различным – от восхищения, смешанного со страхом (Тоцкий, генерал Епанчин) до раздражения (Аглая Епанчина, Варвара Ардалионовна) и даже любви-ненависти (Рогожин). Именно этим всеобщим приобщением к идеалу объясняется феномен заочного (и неоднократно заочного: в I главе I части через Рогожина и Лебедева и в III главе I части через портрет) знакомства князя Мышкина с Настасьей Филипповной, а также опережающего узнавания *(«И еще потому, что такою вас именно и воображал... Я вас тоже будто видел где-то»*). Всё это напрямую отсылает нас к реминисценции Жуковского-Пушкина. Происходит как бы постепенное схождение «идеала», «мечты» на землю и явление его взору: «И блистая и пленяя − // Словно ангел неземной − // *Непорочность молодая // Появилась предо мной»,* а также: *«Я помню чудное мгновенье: // Передо мной явилась ты…»*. Является знаковым момент личного знакомства князя Мышкина с «остолбеняющей» Настасьей Филипповной. Парадоксальность впечатления князя от данной встречи заключается в том, что, во-первых, идеал уже был создан *(«Я ваши глаза точно где-то видел... <…>* Может быть, во сне...»), во-вторых, Лев Николаевич прозревает в душу Настасьи Филипповны *(«Я ведь и в самом деле не такая, он угадал»)*. И в то мгновение, когда читатель сталкивается с явным противоречием в образе героини в IX и X главах I части: грубостью, издевками и почти жестокостью с её стороны по отношению к семейству Иволгиных, – князь Мышкин видит глубже, он уже «поверил ее «чистой красоте», и <…> преклонился пред нею навеки». Такова первая встреча Настасьи Филипповны и Льва Николаевича, которая распадается как бы на две части, объединенная временны́ми рамками одного дня. В романе Достоевского (в линии Настасья Филипповна – князь Мышкин), как и в основе лирического сюжета пушкинского стихотворения – две встречи. Однако в «Идиоте» пушкинский сюжет нарушается, и второе явление «идеала» является губительным. Если быть ещё точнее, то второго явления в контексте пушкинского идеала-воскресения в тексте Достоевского не происходит. А противоречивость образа «чистой красоты» в

лице Настасьи Филипповны объясняется искаженной его природой. Так, на протяжение всего романа в оценочно-критических суждениях других героев о Настасье Филипповне будет ставится под сомнение или вовсе отрицаться чистота и честность её души, в то же время акцентироваться мотив её падения, позора и внешней красоты вкупе с колоритом характера, которая так велика, что может оправдать любое покушение на неё *(«…Она сама есть самое лучшее мое оправдание на все ее обвинения. Ну кто не пленился бы иногда этою женщиной до забвения рассудка и.... всего? <…> что бы могло быть из такого характера и при такой красоте! <…> Нешлифованный алмаз – я несколько раз говорил это...»*). Именно на этом этапе «гений чистой красоты» раскалывается, в «идеале» происходит надрыв и обнаруживается невозможность полного его воплощения. Чистота – становится замаранной, честность – поруганной, а спасение – обреченностью на гибель. Сцена на дне рождении Настасьи Филипповны является одной из самых ярких в выражении этой невозможности. Несмотря на фантастическую неоднозначность воплощения образа «чистой красоты», для князя (по крайней мере до второй встречи с Настасьей Филипповной) он несомненен и высок *(«Я вас честную беру, Настасья Филипповна, а не рогожинскую», «вы страдали и из такого ада чистая вышли»; «И чем она виновата…»).* У героини, таким образом, появляется путь к «очищению» от незаслуженного позора, надежда на воскресение через веру в неё человека *(«Прощай, князь, в первый раз человека видела!»),* веру в невинность её души *(«не постыжусь», «не попрекну», «вы ни в чём не виноваты»).*

Тем не менее воскресения («пробужденья»), как уже было сказано, не происходит. Хаос, порожденный осквернением «идеала», завладевает душой Настасьи Филипповны и рвет её на части *(«она поминутно в исступлении кричит, что не признаёт за собой вины, что она жертва людей, жертва развратника и злодея; <…> она сама, первая, не верит себе…», «Бог знает, что вместо меня живёт во мне»).* Для лирического героя пушкинского стихотворения второе явление «гения чистой красоты» есть момент пробуждения, духовного катарсиса, гармонического соединения божественного и земного, в то время как для героя романа Достоевского оно становится разрушительной, почти инфернальной силой *(«…мое сердце никогда не заживет, пока я буду помнить об этом ужасном времени. У меня точно сердце прокололи раз навсегда», «…ему всегда казалось, что эта женщина явится именно в самый последний момент и разорвет всю судьбу его, как гнилую нитку»).*

Ещё одно воплощение «гения чистой красоты» обнаруживается в лице Аглаи Епанчиной. Обе линии (Настасья Филипповна – князь Мышкин,

Аглая Епанчина – князь Мышкин) образуют своеобразную параллель. Здесь, как и в случае с Настасьей Филипповной, фигурируют две ключевые встречи. Первая совершается в доме Епанчиных в день приезда князя в Петербург, вторая – более полугода спустя на даче в Павловске. В образе Аглаи Епанчиной мы встречаемся с той же двойственностью характеристики. С одной стороны, Аглая потрясающе красива и многими героями романа воспринимается как «идол» (в семье Епанчиных), «ангел» (в письмах Настасьи Филипповны), «идеал», «совершенство». Вспомним также семантику имени героини: «красота, блеск», а также – «сияющая», «светоносная», «блистающая». (Т.А. Касаткина в своей работе [6] предлагает альтернативный вариант трактовки имени Аглая: «внешний блеск», «ложный свет»). В VII главе I части романа князь Мышкин будучи не в состоянии назвать «свойства» лица Аглаи Ивановны, восклицает: *«…вы чрезвычайная красавица, Аглая Ивановна. Вы так хороши, что на вас боишься смотреть».* В этом явственно слышится эхо «ангела неземного» Жуковского и духовного восторга перед явлением пушкинского «гения». Судьба Аглаи Епанчиной *«предназначалась <…> быть не просто судьбой, а возможным идеалом земного рая» (ср.: «Душе настало пробужденье: // И вот опять явилась ты»). А с другой стороны, обнаруживает, что Аглая «девка злая, самовольная, избалованная, но, главное, злая, злая, злая!», «с умом без сердца», «характер бесовский и вдобавок с фантазиями».* Образ Аглаи-бесенка особенно педалируется в III главе III части самим отцом Аглаи; себя Аглая Ивановна также не щадит: *«Жестокая! да, жестокая! <…> Дрянная! Избалованная!».*

Следуя пушкинскому сюжету после первого знакомства с «гением» Аглаи и последующей полугодовой разлукой *(ср.: «В глуши, во мраке заточенья // Тянулись тихо дни мои…»)* наступает момент второй «исцеляющей» встречи, которая, безусловно, не является таковой в поэтике романа Достоевского. По мере развития сюжета и сближения героев, «идеал» начинает меркнуть. Из писем Настасьи Филипповны, адресованных Аглае, мы узнаем, что Аглая для князя Мышкина «свет» истины и чистоты. В контексте второй встречи, во время утреннего разговора на «зеленой скамейке», князь говорит об этом как об ушедшем: *«…может быть потому, что вас в самом деле очень любил», а также «…и как могли вы меня полюбить, когда всего один раз меня видели? − Я не знаю как. <…> мерещилась, может быть, новая заря».* В Аглае обнаруживаются самые неподходящие «совершенству» качества и порывы: стыд, гнев, эгоизм, ненависть и злая клокочущая ревность. Всё, что должно было разрушить, по мнению Настасьи Филипповны, ангельский пьедестал Аглаи и «сравнять» её с первой, достигает чудовищной

кульминации в VIII главе IV части романа в сцене встречи двух дам *(«Аглая <…> не могла удержаться пред ужасным наслаждением мщения», «И я её за ангела почитала!», «вы ужасно ревнуете...», «Аглая <…> задрожала от ненависти», «неизъяснимое высокомерие»)*. И вновь крушение: «гений чистой красоты» обнаруживает своё несоответствие высоким стандартам «исцеляющего» идеала *(«Князь вскочил и в испуге смотрел на внезапную ярость Аглаи; и вдруг как бы туман упал пред ним...», «Вы не можете так чувствовать... это неправда!», «страдание выразилось в лице его»)*.

Пушкинский сюжет таким образом не реализуется, воскресения не происходит ни в одной из линий. В обоих случаях возникает трагическая иллюзорность образа «чистой красоты». Жизнь Аглаи Епанчиной выносится на рамки романа. В заключении очень сжато нам сообщаются некоторые «сюрпризы» её дальнейшей судьбы: *«после короткой и необычайной привязанности к одному эмигранту, польскому графу, вышла вдруг за него замуж, против желания своих родителей», «этот граф даже и не граф, а если и эмигрант действительно, то с какою-то темною и двусмысленною историей»*. Князь, пройдя по заколдованному кругу, был возвращен в Швейцарию в совершенно «больном и униженном состоянии». А Настасья Филипповна, кажется, осталась там – в «мрачном и скучном» доме, под «белой простынёй».

Таким образом, реминисценция Жуковского-Пушкина, проходя через призму миропонимания Достоевского, усложняется и трансформируется. Пушкинское понятие «красоты», его гуманистический высоконравственный идеал, воспринимаясь Достоевским со всей полнотой, теряет свою абсолютность и «простоту», смешиваясь с принципиально важными в художественном мире Достоевского христологическими мотивами. Неприкасаемый и высокий (в контексте реминисценции Жуковского-Пушкина) образ «гения чистой красоты», воплощенный в лице, становится уязвимым, пугающе разрушительным инструментом «нечистого духа» (Настасья Филипповна) или, запутавшись, падает со своей высоты до обыденности (Аглая Епанчина). Т.А. Касаткина в «Характерологии Достоевского» о романе «Идиот» говорит следующее: «Вообще, писать об этом мучительном романе очень непросто <…>. Слишком тесная вязь, слишком сплетены и неотделимы друг от друга события и вопросы <…>» [5]. Образ «чистой красоты» Достоевского также непрост и, конечно, лишен пушкинской ясности: *«Впрочем, странно бы требовать в такое время, как наше, от людей ясности»* [4]. В этом отношении не стоит забывать о том, что Достоевский писатель «пути» («пути духа»), и всё его творчество подчиняется бесконечному поиску тех стезей, на которых

«в конце концов» может случиться воскресение Человека, утверждение его «Божественной целостности». «Сам он, несомненно, решал этот вопрос в духе христианских убеждений. Но независимо от этого исповедуемый им – пушкинский – идеал был высок и прекрасен» [1, с. 201].

Литература

1. *Благой Д. Д.* Достоевский и Пушкин // Москва. 1971. № 11.
2. Достоевский: Сочинения, письма, документы: Словарь-справочник / Сост. и науч. ред. Г.К. Щенников, Б.Н. Тихомиров. − СПб.: Издательство «Пушкинский Дом». − 2008, 470 с.
3. *Достоевский Ф.М.* Идиот: Роман. − М.: ИД «Комсомольская правда», 2006. − 560 с.
4. *Достоевский Ф.М.* Собрание сочинений в 15-ти тт. − Л.: Наука, 1991. Т. 9, 10.
5. *Касаткина Т.А.* Характерология Достоевского. Типология эмоционально-ценностных ориентаций. − М.: Наследие, 1996. − 336 с.
6. Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: Современное состояние изучения. Сборник работ отечественных и зарубежных ученых / под редакцией Т.А. Касаткиной − М.: Наследие, 2001. − 560 с.

Раздел III.

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XIX – XX ВВ: МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ КОНТЕКСТ, ДИАЛОГ С ДРУГИМИ ВИДАМИ ИСКУССТВ

Алексей ВОЛЕВАЧ, Анна ГОРН

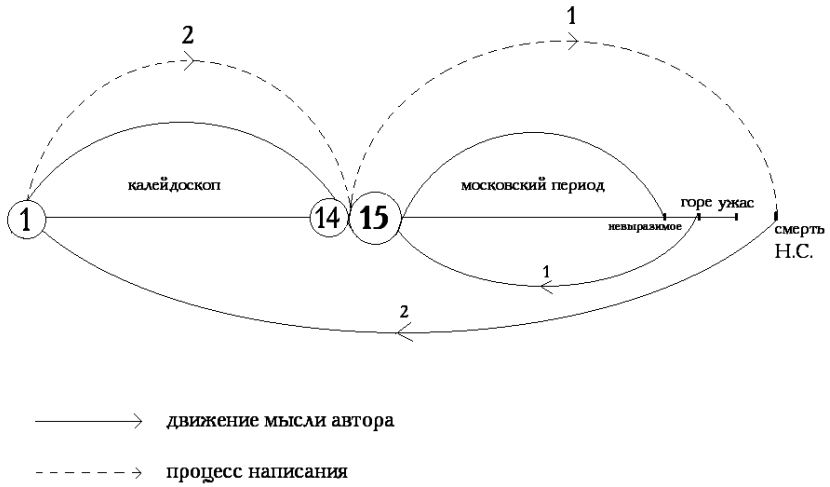
Процесс формирования воспоминания в повести «Детство» Л.Н. Толстого и романе «Комбре» М. Пруста

Память и природа воспоминаний не поддаются однозначному толкованию, однако сообщество исследователей продолжает попытки определения этих феноменов. В контексте анализируемых произведений нам важно привести рассуждения А. Ассман о модусах автобиографической памяти. Немецкая исследовательница выделяет «я-память» и «меня-память»: *«Если «я-память» вербальна и декларативна, то «меня-память» мимолётна и диффузна, хотя и не лишена некоторой определённости; «меня-память» апеллирует скорее к чувствам, нежели к рассудку»* [1, с. 128]. «Mémoire involuntaire» – так называл «меня-память» М. Пруст. Многие из таких воспоминаний существуют в двух частях: одна часть остаётся у нас, а другая обретает своё воплощение в каком-либо месте или предмете. Л. Толстой и М. Пруст схожи в изображении «меня-памяти» – на примере их произведений проследим, из каких составляющих возникают воспоминания.

В работе «Лев Толстой» В. Шкловский выдвигает гипотезу относительно «Истории вчерашнего дня»: *«Может показаться, что ранней весной 1851 года Лев Николаевич осуществляет то, что связывают теперь с именами Пруста, Джойса и весной 1961 года называли антироманом»* [12, с. 115]. Несмотря на условную конструкцию в начале заявления, оно кажется нам близким к истине: описываемое Л. Толстым походит на поток сознания, разработанный раньше развития литературы модернизма. Если изучить записи дневников писателя за 1850–1861 гг., можно установить, что подобное развитие не было случайностью – в записях Л. Толстой разрабатывает методологию, которую впоследствии будет использовать в своём литературном творчестве [13, с. 29]. На страницах дневника Толстой следит за формированием чувства, не признавая его нечленимости: он раскладывает чувственный поток на его составляющие, упрощает и придаёт изменениям состояния логический вид.

В статье о М. Прусте Х. Ортега-и-Гассет пишет: *«…импрессионист убеждён в том, что универсум – исключительно проекция наших чувств и аффектов, поток запахов, вкусовых ощущений, света, горестей и надежд, бесконечная череда неустойчивых внутренних состояний»* [4]. Если данное заключение неоспоримо относится к французскому писателю, то в отноше-

нии Л. Толстого такое утверждение может вызвать сомнения у читателя. Тем не менее обращение к «Истории вчерашнего дня» пусть и не доказывает импрессионистскую природу письма Л. Толстого, но позволяет увидеть его близость к направлению: Л. Толстой определённо ощущает *«бесконечную череду неустойчивых внутренних состояний»* [4], реконструирует прошлое через углубление завершённых событий, развивает мимолётные мысли и чувства до устоявшихся заключений, придаёт им форму окончательного утверждения. Это позволяет сравнить творчество Л. Толстого с творчеством М. Пруста уже на этом этапе, и мы считаем интересным обратиться к повести «Детство» – в её тексте также прослеживаются черты, перечисленные выше, но она, в отличие от «Истории вчерашнего дня», была завершена автором.



При анализе темы воспоминания в повести Л. Толстого «Детство» можно обнаружить, что этот текст состоит из двух равных частей. Пятнадцатая глава, абсолютная середина, соединяющая две части «Детства», вырывается из структуры текста. *«Неужели жизнь оставила такие тяжёлые следы в моём сердце, что навеки отошли от меня слёзы и восторги эти? Неужели остались одни воспоминания?»* [11, с. 49] С такого лирического переживания утраты детства Л. Толстой, на наш взгляд, начинает написание повести. Сначала он пишет «московскую» часть «Детства» (от приезда в Москву до смерти Натальи Савишны), а затем уже реконструирует более давние воспоминания (жизнь до Москвы).

Смерть матери таким образом является основным толчком к написанию «московской части» – детство героя заканчивается смертью матери и, в попытке воссоздать её, он начинает писать (с пятнадцатой главы) о тоске по ушедшему. Также здесь можно увидеть попытку создания пространства для матери в реальном прошлом автора – Л. Толстой признавался близким, что у него был культ матери: он собирал сведения о её характере, привычках, облике.

В юности Л. Толстой оставил в записной книжке запись, которую редакторы собрания сочинений сочли упражнением по французскому: *«Прошедшее – это то, что было, будущее – то, что будет, а настоящее – то, что не существует. – Поэтому жизнь человеческая состоит лишь в будущем и прошедшем, и счастие, которым мы хотим обладать, есть только призрак, как и настоящее»* [5]. Это ощущение Л. Толстого можно сопоставить с мыслью М. Пруста в «В сторону Сванна»: *«Действительность создаётся только в памяти»* [11, с. 231] – она оживает лишь в прошлом, став частью опыта.

Возвращаясь в начало повести, мы видим, что детские воспоминания формируются в основном из деталей. Например, детали интерьера, провоцирующие связанные с ними воспоминания. Так, в первой главе, кружок из картона Карла Иваныча восстанавливает в воображении героя весь образ учителя: *«В числе предметов, лежавших на полочке Карла Иваныча, был один, который больше всего мне его напоминает. Это – кружок из картона, вставленный в деревянную ножку… Как теперь вижу я перед собой длинную фигуру в ваточном халате и в красной шапочке, из-под которой виднеются редкие седые волосы…»* [11, с. 10].

Четырнадцатая глава завершается отъездом в Москву, прощанием с матерью. *«Всякое воспоминание наводило меня на мысль о ней. Я вспомнил о грибе, который нашёл накануне в берёзовой аллее, вспомнил о том, как Любочка с Катенькой поспорили – кому сорвать его, вспомнил и о том, как они плакали, прощаясь с нами»* [11, с. 46]. Тут мы видим яркую ассоциативную цепочку воспоминаний. По А. Бергсону процесс накопления прошлого напоминает снежный ком, который, летя с горы, нарастая и изменяясь, сохраняет в каждый момент всё предыдущее. Аналогом бергсоновскому dureé в литературе выступает текущее настоящее – le present de l’indicatif, где нет прежде и потом, где прошлое присутствует здесь-и-теперь. В романе-потоке пережитое прошлое всплывает по ассоциации и присутствует в настоящем, определяя свободу сознания [6].

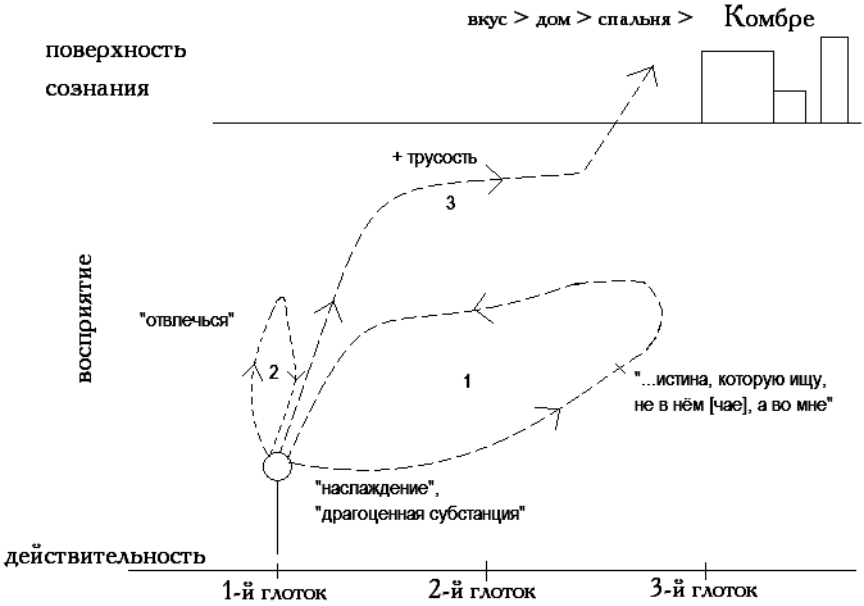
Теперь обратимся к ещё одному из аспектов феноменологической прозы – «первичной интуиции»: *«Матап играла второй концерт Фильда –*

своего учителя. Я дремал, и в моем воображении возникали какие-то легкие, светлые и прозрачные воспоминания. – Заметим, как звук формирует воспоминание – Она заиграла патетическую сонату Бетховена, и я вспоминал что-то грустное, тяжелое и мрачное. Матап часто играла эти две пьесы, поэтому я очень хорошо помню чувство, которое они во мне возбуждали. Чувство это было похоже на воспоминания; но воспоминания чего? казалось, что вспоминаешь то, чего никогда не было» [11, с. 35]. Это явные признаки «первичной интуиции», о которой говорил А. Бергсон. Он утверждал, что память и сознание – это одно целое, которое содержит в себе огромное количество информации из прошлых поколений. Французский философ считал, что любое действие, совершаемое в настоящем – неотъемлемая часть прошлого.

Если в первой части воспоминания представлены вспышками ассоциаций, то во второй они связаны преимущественно с матерью и выстроены более последовательно. Образ матери, который Толстой пытался схватить в первой части *(«Так много возникает воспоминаний прошедшего, когда стараешься воскресить в воображении черты любимого существа, что сквозь эти воспоминания, как сквозь слёзы, смутно видишь их. Это слёзы воображения. Когда я стараюсь вспомнить матушку такою, какою она была в это время, мне представляются только ее карие глаза…, родинка на шее…, шитый белый воротничок, нежная сухая рука…; но общее выражение ускользает от меня»* [11, с. 12]), окончательно оформляется лишь во второй – когда герой переживает её смерть. Вспоминание этого эпизода спровоцировано запахом. Отпечатанный в памяти, он переносит героя в комнату, где умирала мать: *«Я был в сильном горе в эту минуту, но невольно замечал все мелочи. В комнате было почти темно, жарко и пахло вместе мятой, одеколоном, ромашкой и гофманскими каплями. Запах этот так поразил меня, что, не только когда я слышу его, но когда лишь вспоминаю о нем, воображение мгновенно переносит меня в эту мрачную, душную комнату и воспроизводит все мельчайшие подробности ужасной минуты»* [11, с. 88].

Переходя к сопоставлению Л. Толстого и М. Пруста, вспомним утверждение последнего: *«Жизнь есть усилие во времени»* [14, с. 1046]. Жизнь может быть подлинной и наполненной смыслом только в том случае, если мы каждый раз волевым усилием раскрываем для себя значения приходящих импульсов и честно отвечаем себе на те или иные вопросы. Текст для французского писателя был *«единственным средством распутывания опыта»* [9] – в сущности, этим занимается и Л. Толстой в «Детстве». Главная книга существует уже в каждом из нас, осталось её перевести. *«Научиться – это, прежде всего, рассмотреть материю, предмет, существо, как если бы они испускали знаки*

для дешифровки, для интерпретации» [2, с. 30]. Глубокие жизненные законы скрываются в наших впечатлениях и воспоминаниях, поэтому М. Прусту так важно их «рассекретить» своим текстом, мужественно извлечь из них истину.



Для начала обратимся к известной сцене усилия воспоминания, когда мама рассказчика заваривает липовый чай и угощает героя мадленкой. Мы можем разделить процесс вспоминания на глотки, где каждый следующий глоток чая приносит герою новые воспоминания об утраченном времени. Первый глоток чая с кусочком мадленки во рту является эмоциональным потрясением для героя: *«Я уже не чувствовал себя ничтожным, ограниченным, смертным. Откуда взялась во мне эта безмерная радость? Я чувствовал, что она связана со вкусом чая и печенья, но бесконечно шире, и что природа ее, должно быть, иная. Откуда она? Что означает? Как ее задержать?» [7, с. 66] На него нисходит «восхитительное наслаждение, само по себе совершенно беспричинное»* [7, с. 66]. Он совершает второй глоток, желая вкусить это чувство сильнее, глубже, но он не привносит ничего нового к испытанным ощущениям. Третий – и он несёт в себе ещё меньше, чем второй. Это – с физической, событийной точки зрения.

Рассмотрим эти же действия с позиции восприятия, ведь события окружающей реальности уходят от внимания рассказчика впоследствии – он весь превращается в чувство, становится воплощением движения мысли, жизненного импульса. Герой пытается прояснить это ощущение, задерживается на нём, силится очистить своё восприятие от лишнего, но устаёт. Марсель понимает, что это мимолётное чувство – *«образ, зрительное воспоминание, которое связано с этим вкусом и пытается пробиться ко мне вслед за ним»* [7, с. 67] – требует большого умственного усилия. Мысль словно не желает быть распознанной, герой боится своего открытия: *«И всякий раз трусость, которая подбивает нас увильнуть от любой сложной задачи, от любого важного труда, советовала мне оставить эту затею»* [7, с. 68].

Но воспоминание воскресает. *«Такой вкус был у кусочка мадленки, которым по воскресным утрам в Комбре <…> угощала меня тетя Леони»* [7, с. 68]. В этот же миг оно обрастает дополнительными сюжетами, вставленными автором в скобках. *«Но когда после смерти людей, после разрушения вещей ничего не остается из минувшего, – тогда одни только запах и вкус, более хрупкие, но и более живучие, менее вещественные, более стойкие, более верные, еще долго, как души, живут в развалинах всего остального и напоминают о себе, ждут, надеются и неутомимо несут в своих почти неощутимых капельках огромную конструкцию воспоминанья»* [7, с. 68]. Запах и вкус становятся спусковыми крючками, которые запускают пусть и сложный, тяжёлый, но необратимый процесс вспоминания.

И на поверхность сознания всплывают забытые вещи, места, ощущения – по частям возникает целый Комбре, который несёт за собой уже более целостное воспоминание о детстве героя. Через деталь, словно через телескоп, М. Пруст описывает жизнь. Телескопом автор приближает к себе «*то, что есть на самом деле большое, но только из-за нашего душевного удаления кажется мелким»* [10].

Далее обратимся к первой встрече Жильберты и рассказчика и разберём поэтапно, из чего формируется воспоминание и как впоследствии оно воспроизводится в системе М. Пруста. Первая встреча Марселя-рассказчика и Жильберты становится событийной основой воспоминания, которое разрастается впоследствии от этой фактической ценности до ценности временного характера. Здесь важно отметить специфику отношения М. Пруста к воспоминанию: вспоминающий Марсель-персонаж не терпит вмешательства в прошлое и, концентрируясь на отдельной детали, даёт ей расшириться, охватить собой не только фактическую ценность эпизода, но доподлинно воссоздать его – Х. Ортега-и-Гассет пишет, что М. Пруст даёт воспоминанию

разрастись, как мыльному пузырю, и породить радугу на своей поверхности. Радугу здесь можем сравнить с тем внесобытийным воздухом, местом, в котором совершилось вспоминаемое действие.

Герои обмениваются взглядами через забор, при этом рассказчик настолько впечатлён девочкой, что старается *«тронуть, захватить, увести за собой тело»* [7, с. 181] взглядом. После он обращает на неё второй взгляд, *«бессознательно умоляющий, который пытался привлечь ко мне ее внимание, познакомить ее со мной»* [7, с. 181], выступающий в качестве мольбы о знакомстве. Здесь возникает первая почка любви рассказчика к Жильберте – она ещё смутная и ближе к сильному эмоциональному потрясению, влюблённости. При этом герой не осознавал существование девушки в полной мере: она была скорее *«смутной тенью»* [7, с. 181], чем-то неопознанным до тех пор, пока не было названо её имя, что придало девушке действительность, запечатлело её в пространстве сада, в котором она играла, в жизни героя, в его памяти. Имя, изречённое *«поверх жасмина и левкоев»* [7, с. 181], врывается в сознание героя, задаёт девушке границы и одушевляет её; она обрастает *«радугой тайны»* [7, с. 182] неизвестной Марселю жизни, и сам Марсель чувствует себя посторонним по отношению к Жильберте.

Но и изречённое имя привносит в это чувство своё: тон, которым оно было произнесено, описывается как *«деспотический»* [7, с. 182], т.е. Жильберте приходится подчиняться своей матери. Этот тон снижает высоту чувства героя и возвращает её в пространство мира рассказчика, на другом уровне в этот раз: имя *«немного смягчило мою боль, подало некоторую надежду и уменьшило любовь»* [7, с. 182]. И этот процесс оставляет свой след в памяти героя – он уносит с собой образ Жильберты из зачарованного места под розовым боярышником, и уже это место становится чувствительной точкой, через которое возможен повторный вход в пространство воспоминания. Оно продолжает расти, и герой перемещается в будущее – здесь он уже знает бабушку и дедушку Жильберты, уже знает *«мучительный»* [7, с. 183] квартал Елисейских Полей, где она жила в Париже. Здесь вспоминание завершается – сделав круг, оно возвращается к изначальному импульсу, который способен его реконструировать. Оно выводит рассказчика в настоящее.

Л. Толстой и М. Пруст используют реминисценцию как способ реконструкции памяти. Она позволяет соединить в одном пространстве художественного текста две временные оси: ось хронологического повествования и точку, из которой автор вспоминает описываемое. В проанализированных произведениях мы видим явное сходство методов реконструкции воспоминания: из незначительных деталей автор даёт ему разрастись до тех пор, пока

оно не восстановится полностью. Важно отметить, что и сам М. Пруст в эссе о Л. Толстом косвенно указывает на общие черты их художественных методов. Он утверждает, что каждая подмеченная черта в романах русского классика – всего лишь доказательство рационального или иррационального закона, выявленного писателем. *«[Романы Толстого] – результат не наблюдения, а того, что каждое движение, слово, событие лишь подтверждают тот или иной закон; ощущаешь себя в гуще законов. Но поскольку истинность этих законов диктуется автору изнутри, иные из них остаются для нас непостижимыми»* [8].

В обоих текстах сквозь художественное повествование проступает облик биографического автора и его реальные воспоминания – явные черты «двойного времени»: настоящее героя-ребёнка и прошлое рассказчика. Это даёт основание предположить, что анализируемые произведения относятся к феноменологической прозе. В своей работе Р.Ю. Ливанова [3] выделяет следующие черты феноменологической прозы: 1) понимание сознания как личного мыслительного переживания; 2) возможность разделить текст произведения на относительно завершённые моменты воспоминаний, переживаний, размышлений героя-рассказчика; 3) специфика повествования: слияние повествователя и героя в одном контексте.

Таким образом, мы видим существенное сходство в подходе М. Пруста и Л. Толстого к реконструированию воспоминания в литературном тексте. С помощью мысленного усилия писатели до мельчайших подробностей фиксируют работу «меня-памяти», вместе с тем обнаруживая механизмы жизненных законов. Герои обоих авторов следуют за истиной через раскрытие впечатлений – запах, вкус, звук могут возбудить ощущения и служить импульсом к выявлению первопричины таких сильных чувств, способных ожить после долгих лет забвения.

Литература

1. *Ассман А.* Длинная тень прошлого: Мемориальная культура и историческая политика / Алейда Ассман; пер. с нем. Б. Хлебникова. 2-е изд. – М.: Новое литературное обозрение, 2018. – 328 с.
2. *Делёз Ж. Марсель* Пруст и знаки / Жиль Делёз; пер. с фр. Е. Соколова. – СПб.: Алетейя, 1999. – 190 с.
3. *Ливанова Р.Ю.* Формирование сознания героя в повести Толстого «Детство». – Тамбов: Грамота, 2017. – Филологические науки. Вопросы теории и практики. № 7 (73): в 3-х ч. Ч. 1. С. 44–48.

4. *Ортега-и-Гассет Х.* Время, расстояние и форма в искусстве Пруста. [Электронный ресурс] URL: http://lib.ru/FILOSOF/ORTEGA/ortega09.txt
5. *Паперно И.* «Если бы можно было рассказать себя…»: дневники Л.Н. Толстого. [Электронный ресурс] URL: https://magazines.gorky.media/nlo/2003/3/esli-by-mozhno-bylo-rasskazat-sebya-dnevniki-l-n-tolstogo.html
6. *Пигулевский В.* Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму: Научное издание. Ростов-на-Дону: Изд-во «Фолиант», 2002. – 418 с.
7. *Пруст М.* В сторону Сванна: роман / Марсель Пруст; пер. с фр. Е. Баевской. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. – 576 с. – (Азбука-классика).
8. *Пруст М.* Против Сент-Бёва: Толстой [Электронный ресурс] URL: https://librapage.blogspot.com/2013/12/protivsentbeva.html
9. *Мамардашвили М.* Лекции о Прусте: лекция 1. [Электронный ресурс] URL: https://mamardashvili.com/archive/lectures/proust/01.html
10. *Мамардашвили М.* Лекции о Прусте: лекция 3. [Электронный ресурс] URL: https://mamardashvili.com/archive/lectures/proust/03.html
11. *Толстой Л.Н.* Собрание сочинений: В 12 т. – Т. 1. – М.: Художественная литература, 1972. – 351 с.
12. *Шкловский В.Б.* Лев Толстой. – М.: Молодая гвардия, 1963. – 864 с.
13. *Эйхенбаум Б.* Молодой Толстой. – СПб.; Берлин: Изд-во. З.И. Гржебина, 1922. – 156 с.
14. *Proust, Marcel*. Á la recherché du Temps perdu. T. I – III. Bibliothèque de la Pléiade. Paris, 1954.

Стефания ЕВСЕЕВА

Архитектурный экфрасис: образ Колизея в стихотворениях Н.А. Некрасова, Д.С. Мережковского и Вяч. Иванова

Экфрасис (экфраза) – сложное художественное явление, которое до сих пор не имеет единого и всеобъемлющего определения. В самых общих словах, это описание произведения искусства в литературном тексте. Экфрасис (греч. ἔκφρασις, от ἐκφράζω – выражать в деталях) зародился в Античности, в поздней риторике и имеет ряд особенностей. Очень важно понимать, что экфрасис является не копией, а переводом (языка одного искусства на язык другого). Поэтому это всегда наращение, расширение смысла. Он не только описывает предмет, но и выражает восприятие, имеет ориентацию, цель, уводит в инобытие. Более того, последнее имеет решающее значение. Специфика экфрасиса в том, что он воспроизводит объект описания в неразрывной связи с воспринимающим, с повествователем или лирическим героем. Мы видим видение, а не одинокий объект; имеем дело с переосмыслением, наложением второго слоя (первый – сам рукотворный объект и то, что он несет в себе): второй слой – это тот самый «выход», то «уклонение», на которые указывает Роберт Ходель [6; с. 23].

Актуальность данной работы заключается в малоизученности как самого экфрасиса, так и его разновидностей. Пейзаж-экфрасис несравнимо реже встречается в русской литературе, чем портрет-экфрасис, и потому найти и исследовать его представляется важным. Архитектурный экфрасис – явление спорное, мало исследованное. Настоящая статья имеет одной из своих целей доказать, что архитектурный экфрасис – полноценен и интересен для изучения.

Выбранные для анализа стихотворения Н. Некрасова (1839), Д. Мережковского (1891) и Вяч. Иванова (между 1893 и 1902) относятся к разным эпохам переосмысления романтического в XIX в.

Отталкиваясь от романтической традиции живописать руины, художник XIX века реалистического направления имел своей целью правдивое и подробное изображение жизни, подчиненное стремлению разделить с человеком (зрителем, читателем, слушателем) его думы о жизни. Пейзаж часто становится голосом народа. Обращенность Н. Некрасова к народу проявляется, например, в отличительно русских образах:

...Чу! звон колокольный! иди на средину
Развалин печальных, к предвечному в храм,

И спой там не жалобный гимн на судьбину, –
Мой гимн благодарственный спой небесам…

В образе Колизея – монументальном, вечном, великом – запечатлен народ. Весь экфрасис есть размышление о «судьбине» народа и обращение к нему, в котором, в традициях реализма, дается жизнеутверждающий посыл. Экфрасис представлен емкими образами, стремительно и масштабно разворачивающимися. Поэт обустраивает пространство для дальнейшей беседы. «Экфрасис, занимая промежуточное положение между описанием и повествованием, одновременно управляет как пространственным, так и временным аспектами и создает особую семиотику художественного текста» [5]. Перед нами архитектурный диалогический экфрасис с присущей ему назидательностью. «Существует определенная конструкция такого рода экфрасисов, включающая в себя следующие признаки: изображения таинственны, обладают скрытым смыслом; в ходе беседы изображение получает истолкование, смысл раскрывается, загадка разгадывается…» [7]. Отличительная черта этого экфрасиса в том, что Колизей Некрасова не таит в себе загадку, а сам разрешает вопрос. Для передачи вековечности Колизея используется архаичная лексика: очи, причуда, днесь. Для создания монументального образа – метафоры:

…Глаза не окинут огромной руины,
И в час не обскачет пугливый олень…

Изображение Колизея русским художником XIX века Ф.Г. Солнцевым

Здесь обращение (к Колизею), сравнение (с крупной буквой, с саркофагом), но главное – олицетворение и прямая речь. Немалую роль играет ассонанс (в речи Колизея слышится «о»). Перед нами метод не описания, не рассуждения, а повествования. Отметим это характерное для стиля Некрасова-поэта повествовательное начало в стихотворении. В представленном архитектурном экфрасисе автор акцентирует не внешний облик грандиозного сооружения, а его историю.

В «Колизее» Д. Мережковского есть и лирический герой, и преобладающая описательность. Это наиболее полный пейзаж-экфрасис. Перед нами более привычное произведение: лирический герой, обрисовка местности, детальное, поэтическое ее описание. Строки длиннее, нет сжатости и концентрированности смыслов в каждой фразе, как у Вяч. Иванова. Наиболее полно иллюстрируется экфрасис как подробное описание произведения искусства. Главный прием – олицетворение: Колизей дремлет. Если монументальность и статичность образа у Вяч. Иванова дают нам один центральный образ – Колизей, то описательный размах Мережковского прибавляет к Колизею печальную Луну и могильные травы, образы соединяются, и получается картина. И образы эти мягче, чем у Вяч. Иванова: вместо туч – облака, вместо безнадежного духа – духи светлые, образ луны мягкий, есть элегический оттенок. Есть и движение (духи проносятся). И получается, что Иванов видит в Колизее некое богообщение, или откровение, или нечто надземное, высшее, а Мережковский приходит к мысли о народе, о родине (обращения к родине, к Риму, к теням прошлого). Мы видим «тот идейно-эстетический центр лирического стихотворения, который, будучи сакральным по своей сути, репрезентирует связь судьбы отдельной личности и истории культуры» [6; с. 94]. Образ Колизея передан через внутренний мир лирического героя, то есть важен не сам Колизей, а переживания смотрящего на него. «Уже в эллинистическом натуралистически-иллюзорном экфрасисе на первый план может выступать психологический аспект воздействия произведений искусства на человека, что выражается в перенесении акцента с описания самого произведения на описание субъективного впечатления от него» [1].

Символистский пейзаж тяготеет к поиску новых средств выражения символа, к идеалу, который недостижим, к красоте, которая таинственна. Ему свойственна идея о двойственности мира. Отсюда сны и грезы, мечты и страхи, воплощенные в искусстве. В стремлении изобразить невыразимое, показать невидимое он противостоит реализму. Основные темы символизма: жизнь и смерть, хаос и космос, возвышенное и низкое. Язык – как картины, так и текста – служит инструментом колдовства, очарования, погружения в

состояние сна или прозрения другого мира. XX век – век экспериментов, век скорости, век накала и концентрации переживаний.

В экфрасисе Вяч. Иванова Колизей предстает как монументальный и глубокий образ. Нет лирического героя, есть некие «мы», которые обращаются к вечности, к богу. Проблематика стихотворения философская. Причем не столько «мы» важны здесь, сколько важна драматизация повествования. Все душевные переживания заключены в образ Колизея, который становится символом. Подобно его величию, ни в ком не нуждающемся, мысль о нем также самоценна. М. Цимборска-Лебода считает, что «предметы изобразительного искусства в экфрастических текстах Иванова созерцаются как образцы преодоления изменчивости времени и становления. Они воспринимаются как увековечение явлений в их застывшей, пространственно-осязаемой форме, “опрозрачивающей” мир Другого. <...> Не потому ли камень, или глыба мрамора, выражающая семантику неподвижности, становится в восприятии Иванова как бы эмблемой “вековечности” (ср. с “камнями вековечными” в одном из сонетов поэта), а его потенциальные возможности возводят в реальное бытие памятники зодчества и изваяния своей пространственной формой. <…> Окаменевшая “вековечность” противостоит “ритму времени, которое нас взметает”, непрестанному следованию феноменов – как торжеству смерти (СС III, 447), по словам поэта, и эта оппозиция определяет внутреннюю логику экфрастических текстов Иванова. Поэтому их цель реализуется как прозрение в “смысл формы” сотворенной, выражающей (опрозрачивающей) идею Вечности – действенный первообраз творения, который обладает постоянным значением» [6; с. 59–60]. Образ Колизея характеризуется статичностью, монументальностью, предметностью и реализуется «малоглаголием»: при 25 существительных и 15 прилагательных всего 7 глаголов. Монументальности способствует увенчивание существительных прилагательными. Двоемирие символизма проявлено в повторении слова «день», три раза подчеркивающего устоявшуюся определенную картину, что также создает статичность. Образ строится на антитезе динамичного дня с тучами и бурями, сеющего огонь, и «недвижного хаоса Колизея». Таким образом, поэт выхватывает предмет изображения из пространства. Образ Колизея раскрывается через тему вечности. В архитектурном экфрасис Вяч. Иванова на первый план выходит не внешний облик амфитеатра, а его подтекст, смысл, Колизей становится символом:

...Глядели из стихийной тьмы
Судеб безвременные очи…

Л.Н. Дмитриевская делит пейзаж-экфрасис на два типа: пейзаж-метафора и пейзаж-символ [3; с. 159]. В данном случае мы имеем дело именно с пейзажем-символом. Обоснуем это словами А.Ф. Лосева: «…всякая метафора имеет значение сама по себе и если она на что-нибудь указывает, то только на самое же себя. Она не указывает ни на что другое, что существовало бы помимо нее самой и что содержало бы в себе те же самые образные материалы, из которых состоит метафора. Символическая образность в этом отношении гораздо богаче всякой метафоры. Причем богаче она именно в том плане, что вовсе не имеет самодовлеющего значения, а свидетельствует еще о чем-то другом, субстанциально не имеющем ничего общего с теми непосредственными образами, которые входят в состав метафоры» [4]. Экфрасис Иванова представляет собой величие, сложенное из прошлого отточенным и архаичным языком, часто высокого стиля: меж, очи, влажнокудрый, судеб, праг, тернии, доколь.

В результате сопоставления стихотворений Н. Некрасова «Колизей», Д. Мережковского «Колизей» и Вяч. Иванова «В Колизее» мы определили особенности экфрасиса, в частности архитектурного, который может выступать как самостоятельным феноменом, так и входить в пейзажный. Колизей осмыслен каждым автором по-своему в соответствии с индивидуальным стилем и художественными задачами. Экфрасис – это воплощение нового, пока что малоизученного явления взаимодействия искусств, которое обогащается за счет привнесения лучших средств из разных искусств. Обращение к малоизученным типам экфрасиса, в частности, архитектурному, может способствовать расширению и углублению понимания его природы.

Литература

1. *Бочкарева Н.С., Табункина И.А., Завгороднева К.В.* Мировая литература и другие виды искусства: экфрастическая поэзия. [Электронный ресурс] URL: http://www.rfp.psu.ru/archive/ekph_poetry.pdf
2. *Брагинская Н.В.* Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации. [Электронный ресурс] URL: http://ivgi.rsuh.ru/binary/85126_8.1258568006.7876.pdf
3. *Дмитриевская Л.Н.* Портрет и пейзаж в русской прозе: традиция и художественные эксперименты. – М., 2005. – 201 с.
4. *Лосев А.Ф.* Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе. [Электронный ресурс] URL: http://www.infoliolib.info/philos/losev/variativ.html

5. *Шатин Ю.В.* Ожившие картины: экфрасис и диегезис. [Электронный ресурс] UPL: http://philology.ru/literature1/shatin-04.htm
6. Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. – М.: МИК, 2002. – 217 с.
7. *Яценко Е.В.* «Любите живопись, поэты…» Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель. [Электронный ресурс] URL: http://vphil.ru/index.php?id=427&option=com_content&task=view

Александра МАНАННИКОВА

Мотив музыки как средство организации системы образов в прозе И.С. Тургенева

Тема музыки в литературе встречается на любом культурно-историческом этапе, поскольку привнесение таких мотивов в текст произведения расширяет художественные возможности автора. Особенно примечательны рассуждения о музыке деятелей эпохи романтизма, которые заложили основу для осмысления этой темы. Музыкальные образы в свое творчество вводили и русские писатели: В.Ф. Одоевский, Л.Н. Толстой, А.И. Куприн и, конечно же, И.С. Тургенев.

И.С. Тургенев любил музыку и разбирался в ней, так что вполне закономерно, что его творчество достаточно музыкально: связанные с музыкой эпизоды обнаруживаются и в романе «Отцы и дети», и в «таинственных» повестях, и даже в рассказах из сборника «Записки охотника» (1852). Особенно примечательно то, как писатель использует музыкальные образы для построения системы персонажей, в частности, характерологических оппозиций, в своих произведениях. Наиболее интересными в этом отношении являются его роман «Дворянское гнездо» (1859), а также повести «Несчастная» (1868) и «Песнь торжествующей любви» (1881). На наш взгляд, в этих текстах реализуется три разных архетипических музыкальных антиномии, которые, в свою очередь, способствуют построению образов и конфликтов в них.

Если пользоваться хронологическим подходом, то первое противопоставление обнаруживается в романе **«Дворянское гнездо»**. Музыкальные эпизоды в нем связаны в основном с образами второстепенных персонажей. Речь идет о Христофоре Лемме, учителе музыки, и Владимире Паншине, человеке, успешном в свете. На наш взгляд, при создании образов этих героев Тургенев использовал одну из музыкальных антиномий, а именно противопоставление музыки земной и музыки небесной. Эта антиномия отсылает нас к установкам немецкого романтизма о музыке. Например, В.Г. Вакенродер писал о музыке так: *«<...> никакое другое искусство не располагает материалом, которой уже сам по себе столь преисполнен небесного духа»* [1, с. 85].

В пользу нашей гипотезы говорит то, что Лемм является автором духовной музыки, Паншин же, также занимающийся музыкой, сочиняет романсы – жанр, считавшийся несерьезным. И правда, противопоставление этих персонажей небезосновательно, Лемм и Паншин находятся в неприяз-

ненных отношениях: Лемм считает Паншина дилетантом. Кроме того, важна деталь, связанная с происхождением и воспитанием этих персонажей: если Лемм – немец, то Паншин, как подчеркивается, по-немецки говорил плохо.

Впрочем, Лемм тоже пробовал сочинить романс: он стремился использовать в его тексте образ звезд. Но наиболее важно то, что он хотел выразить в нем свои оторванные от земных переживаний размышления: *«Вы, звезды, чистые звезды <...>, вы взираете одинаково на правых и на виновных…»* [3, с. 81] – такими мыслями о будущем произведении Лемм делится с Лаврецким. И ориентация на «высокие» переживания, и использование образа звезд говорят в пользу характеристики музыки Лемма как небесной. Кроме того, работа над музыкальной стороной романса указывает на профессионализм его автора; Паншин же использует музыку исключительно как сопровождение для своих стихов, применяя лишь аккордовую технику игры. Текст же романса Паншина содержит в себе достаточно тривиальные, хотя и восходящие к небесной тематике образы солнца и луны, посредством которых описывается несчастная любовь.

Отдельно стоит сказать и о музыкальном произведении, которое в дальнейшем пишет Лемм; его слышит из окна музыканта полный любовного чувства к Лизе Лаврецкий. Тургенев пишет о ней так: *«<...> она касалась всего, что есть на земле дорогого, тайного, святого; <...> и уходила умирать в небеса»* [3, с. 128]. Это описание лишь подтверждает принадлежность этой музыки миру небесному.

Также в «Дворянском гнезде» противопоставления персонажей создаются при помощи указания на их музыкальные предпочтения: например, отмечается, что Лиза любит музыку Бетховена; Паншин же даже не смог сыграть вместе с ней одну из его сонат. И действительно, пути Лизы и Паншина расходятся. Совпадение музыкальных пристрастий, в свою очередь, дополнительно объясняет приятельские отношения между персонажами. В частности, упоминается, что романс Паншина нравится жене Лаврецкого, Варваре Павловне. Примечательно и то, что им удается спеть дуэтом: они исполняют произведение Дж. Россини (а именно дуэт «Серенада» для тенора и сопрано). Кстати, здесь можно предположить, что И.С. Тургенев сознательно приводит в содержании романа не название этого музыкального произведения, а первую строчку его текста, в которой обнаруживается образ луны, также находящийся и в романсе Паншина. Таким способом дополнительно подчеркивается сходство характеров Паншина и Варвары Павловны.

Про Лаврецкого говорится, что *«он страстно любил музыку, музыку дельную, классическую»* [3, с. 79]; этот факт объединяет его с Леммом. Его

музыку, кроме того, Лаврецкий понимает и оценивает очень высоко; он в целом проявляет к преподавателю симпатию.

Следующая музыкальная антиномия – антиномия аполлонического и дионисийского искусства, появляется в повести **«Несчастная»**. В целом, какие-либо музыкальные аллюзии в повести связаны с музыкальными инструментами. Например, в ряду перечисления талантов одного из героев произведения – Александра Фустова – упоминается и то, что он *«с чувством играл на цитре»* [2]. В дальнейшем Тургенев вводит в повествование другую фигуру, Ивана Демьяныча Ратча, который владеет игрой на фаготе, духовом инструменте. Здесь можно выделить три аспекта, по которым рассматриваемые персонажи противопоставлены в связи с используемыми ими инструментами.

Для этого нужно обратиться к истории создания указанных инструментов. Фагот – инструмент академический, входящий в состав оркестров и в первую очередь ориентированный на исполнение именно классической музыки. Цитра же являлась инструментом народным, и уже потом стала использоваться в академической музыке. Следующий аспект связан со спецификой инструментов: если фагот используется в составе оркестров, то цитра – это сольный инструмент. Наконец, третий аспект противопоставления базируется на истории античной музыки, в которой находятся прототипы современных музыкальных инструментов. В античности духовые инструменты противопоставлялись струнным, являясь атрибутами разных божеств – Аполлона и Диониса. Таким образом, если проводить параллели с античной музыкой и мифологией, Ратч и Фустов оказываются противопоставлены друг другу.

Важно отметить, что понятия «аполлоническое» и «дионисийское» были введены Ф.-В.-Й. Шеллингом, которого Тургенев почитал. Вполне вероятно, что писатель мог использовать шеллинговскую концепцию в своем творчестве.

В образе Фустова много «аполлонических» черт: он спокоен, рационален; ему свойственна умеренность. Ратч же – его противоположность: при описании его действий Тургенев использует эпитеты, которые обозначают какие-либо крайние состояния. Подобная «стихийность» поведения характерна для дионисийского начала.

Однако более явное противопоставление обнаруживается в «Несчастной» тогда, когда в повествование вводится еще один персонаж, падчерица Ратча, Сусанна. Противодействие этих двух персонажей друг другу становится очевидным при первом же появлении. Сама Сусанна играет на фортепиано; учитывая, это клавишный струнный инструмент, здесь тоже можно обнаружить музыкальное противопоставление этой героини Ратчу.

Впрочем, в дальнейшем Сусанна играет «Апассионату» Бетховена. Противопоставленность образу Ратча сохраняется и здесь: персонаж с неудовольствием высказывается об этой музыке, принадлежащей эпохе романтизма; вероятно, он не понимает такого искусства в целом. Своим любимым композитором он называет Джона Филда (основоположник жанра ноктюрна, спокойной мечтательной музыки). Здесь стоит сказать, что этот факт не входит в противоречие с выдвинутым нами тезисом о чертах дионисийского в образе Ратча, поскольку, во-первых, это продолжает линию противопоставления, а во-вторых, не является отрицанием разрушительной натуры данного персонажа.

Последняя антиномия, а именно противопоставление по линии «божественное-демоническое», обнаруживается в одной из мистических повестей И.С. Тургенева, **«Песни торжествующей любви»**. Один из персонажей повести, Муций, занимается музыкой, он – скрипач. В тексте произведения очевидно его противопоставление другому персонажу – его другу, живописцу Фабию.

То, что, путешествуя по Востоку, персонаж приобщается к магическим знаниям, указывает на языческую составляющую в его образе. Большую роль в изображении этого аспекта играют музыкальные мотивы: инструментом Муция является индийская скрипка – *«вместо четырех струн у ней было три, верх ее обтягивала голубоватая змеиная кожа, и тонкий тростниковый смычок имел вид полукруглый, а на самом его конце блистал заострённый алмаз»* [4, с. 225]. Под такое описание подходит один из традиционных индийских инструментов – саринда. Верхнюю деку ее обтягивают кожей, однако использование для этих целей змеиных выползков сомнительно. Вероятно, такое покрытие является элементом эзотерической практики – змеиную кожу используют в магии, в частности, приворотной. Примечательно, что в дальнейшем в произведении музыка Муция будет служить ему для подчинения разума жены Фабия, Валерии. Таким образом, коснувшись описания музыкального инструмента, природу исполняемой на нем музыки можно назвать демонической.

Музыка в «Песни торжествующей любви» звучит несколько раз. В третьей части повести Муций исполняет несколько композиций, но наибольшее впечатление на слушавших его Фабия и Валерию производит «песнь счастливой, удовлетворенной любви» [4, с. 226]. Важно происхождение этой мелодии: это народное произведение, которое музыкант услышал на Цейлоне; другими словами, это языческая музыка. Можно предположить, что она является частью какого-либо приворотного ритуала. С помощью этой музыки колдун управляет разумом девушки в своих личных интересах: например, будучи под магическим воздействием, Валерия в сомнамбулическом состоянии имеет с ним встречи.

Примечательна сцена, где Фабий рисует портрет Валерии в образе святой Цецилии, являющейся покровительницей церковной музыки, божественной по своей природе. Это позволяет предположить, что соединение образов святой Цецилии и Валерии – музыкальная аллюзия, которая положительно характеризует персонажа. Можно допустить и то, что духовная чистота присуща нескольким персонажам – как Валерии, так и Фабию – их объединяет в единое смысловое целое процесс создания портрета.

Таким образом, в «Песни торжествующей любви» обнаруживается способ противопоставления образов, построенный на музыкальных аллюзиях. Если Муций имеет демоническую характеристику, то Фабий и Валерия – божественную.

В заключение можно сказать, что музыкальная тематика в творчестве И.С. Тургенева действительно часто становится средством создания образов, а также дополнительного усложнения отношений героев. При этом писатель придерживается установок о двойственной природе музыки, что отсылает нас размышлениям эпохи романтизма.

Литература

1. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / под ред. А.С. Дмитриева. – М., Изд-во Моск. ун-та, 1980. – 639 с.
2. *Тургенев И.С.* Несчастная [Электронный ресурс] URL: http://az.lib.ru/t/turgenew_i_s/text_0125.shtml
3. *Тургенев И.С.* Отцы и дети // Тургенев И.С. Романы. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. – С. 5-189.
4. *Тургенев И.С.* Песнь торжествующей любви // Тургенев И.С. Избранные произведения. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. – С. 219-245.

Илья МОРОЗОВ

Традиции «русской античности» поэзии XIX века в цикле М.Л. Гаспарова «Стихи к Светонию»

С публикацией в 1990 году в газете Тартуского университета «Alma mater» стихотворения «Калигула», а в 2006 году в журнале «Новое литературное обозрение» ещё шести стихотворений открылась новая грань творчества замечательного русского стиховеда и учёного-античника М.Л. Гаспарова – поэзия.

Интерес её, с одной стороны, в том, что мы можем проследить путь от внелитературных обстоятельств к литературному тексту: импульсом к написанию был перевод книги Светония «Жизнь двенадцати цезарей». Сюда же прилегает и вопрос о том, где заканчивается та точность, которая делает перевод переводом, и начинается парафразирование источника в иных целях?

С другой стороны, эти тексты представляют собой феномен «поэзии филолога» – особо заостряется проблема «поэтологических установок», то есть представлений самого поэта о творчестве и сущности поэзии. Сам Гаспаров обнажил противоречие, заложенное в своих стихотворениях, написав: «все искусства учат человека самоутверждаться, а все науки – не заноситься» [4].

С третьей стороны – в цикле сконцентрирован с трудом поддающийся даже беглому охвату опыт освоения русской поэзией античности. В литературоведении для его обозначения существует множество терминов. Мы будем пользоваться двумя: «антологическая лирика», под которой понимаются тексты, написанные по преимуществу в жанрах миниатюры и эпиграммы и «литературная римлиана», введенным Т. Л. Владимировой [2].

Можно сказать, что в цикле прослеживается ориентация на две эти традиции. Начнём с рассмотрения первой.

«Записи и выписки» дают нам косвенное свидетельство того, что Михаил Леонович в юности «узнавал Античность» по переводу «Илиады» Гнедича. Представляется, что связь их «поэтологических установок» генетическая – непосредственно возникшая из чтения Гомера в переводе. Гаспаров воспринял ориентацию на историзм, предельное внимание к тому, что культура, о которой идёт речь в стихотворении, является чужой. *«Мы, с образом мыслей, нам свойственным, судим народ, имевший другой об-*

раз мыслей, подчиняем его обязанностям и условиям, какие общество налагает на нас», – писал в предисловии к «Илиаде» Гнедич. В «Записях и выписках» Гаспарова находим: *«Мышление наше эгоцентрично, в людях других эпох мы легко видим то, что похоже на нас, и неохотно замечаем то, что на нас не похоже»* [4]. *«А если римлян не понять,// Давай на зеркало пенять»* – невозможность полного понимания человека других эпох объясняется эгоцентризмом нашей собственной культуры и мышления.

Обратимся к первому стихотворению цикла – «Кто без греха, пусть бросит камень…». Первый катрен, отсылающий к Евангелию, описывает психологический механизм осуждения: «чужая ноша больше весит» в том смысле, что человек склонен не замечать «грехи» за собой, но видеть их, утяжеляя собственной оценкой, в другом. Если вспомнить название цикла, то можно интерпретировать это как полемику со Светонием. Он оценивает каждого из римских принцепсов, на весах поверяя их добродетели и пороки, не критикуя при этом современность. Далее фактически пересказывается концепция «Жизни двенадцати цезарей» – по некому канону подытожить столетие римской истории, не объясняя и не пытаясь понять, но максимально беспристрастно и объективно оценивая личность каждого императора.

При этом в цикле носитель речи никогда не выражается о себе в единственном числе. В предисловии к «Жизни двенадцати цезарей» читаем: *«Его взгляды – не взгляды партии, а взгляды толпы».* Речь от имени «мы» возникает из следования повествовательным принципам Светония, ведётся от лица римской толпы. Всё это позволяет рассматривать цикл и как парафраз книги.

Традиционная черта антологической лирики – «пластичность и грация формы» [1] – явление, когда античность присутствует в тексте стихотворения не прямо, а лишь в «элементах формы».

Гаспаров использует, например, четырехстопный ямб. Считать это специфической чертой невозможно: по подсчетам самого Гаспарова 4-ст. ямб – один из самых употребительных размеров русской поэзии. Гаспаров «ускользает» от собственной концепции «семантического ореола метра», пишет нейтральным, «всетемным» размером, где ореол размыт настолько, что лишается ассоциативных связей, которые могли бы возникнуть у читателя. «Ускользание» может быть доказано и тягой Гаспарова к мистификации – к попыткам скрыться, не быть «авторизованным», избежать любых интерпретаций и анализа в силу ложного представления читателей о том, что стихотворения якобы не его.

С.А. Кибальник пишет: *«…нарушение и восстановление симметрии открывали также большие возможности для создания впечатления пластичности»* [5, с. 160], – той пластичности, которую Белинский назвал одной из главнейших черт антологического рода.

Гипотезу о том, что стиховая форма в последнем тексте цикла мотивирована семантикой, выдвинул В.А. Плунгян. Он заметил, что тактовик преобладает сначала – потом он начинает сменяться дольником. В последнем катрене – ситуация меняется, перед нами только тактовик. Ритмическая конфликтность подчёркивает в том числе полемический пафос «прадедов», направленный против Светония, который из будущего (на языке стихотворения – из «декабря») оценивает прошлое – «попрекает июнь». Позволим себе расширить вывод Плунгяна: читатель ощущает резкость после плавного течения дольника. Однако внутри самого катрена, изолированно, появляется гармоничность, практически совпадение ритмических рисунков каждого стиха. Это создаёт диссонанс в восприятии.

«Счёт не сведён» – разрешения ситуации нет, прошлое и будущее не находят примирения. Циклообразующий мотив оценки прошлого настоящим здесь «преломляется»: если первое стихотворение цикла заявляет о нахождении расценивающих историческое прошлое параметров, о «подытоженности итогов», то последнее отменяет этот оптимистический вывод. Сглаженные клаузулы и анакрусы при резком скачке к преобладанию тактовиков составляют контраст. Неожиданность ритмического рисунка последнего катрена в сравнении с организацией предшествующих, конфликтность упорядоченной структуры и не содержащей надежды на упорядочивание семантики – основа гаспаровский игры в этом стихотворении.

Вторая традиция – традиция литературной римлианы, где стремление ощущать римское прошлое как «золотой век» сопрягается с проекцией уже «железного века» на российскую современность. В римлиане 1810–1820-х годов формируется двуплановость – и становится характерной чертой, в каком-то смысле образцом для многого последующего: сквозь минувшее древнее прозревается актуальное настоящее. «…труп вольности безглавой» из пушкинского «Кинжала» прочитывается как результат столкновения этих пластов. В этом смысле интересно сопоставить второй текст «Стихов к Светонию» – «История, ни в чём не виноватая…» с одой «Вольность», которая также полна иносказательности: тема механики иррационального зверства, скрытой логики насильной смены власти у Гаспарова вводится сценой убийства правителя – у Пушкина завершается. Скрытость подчёркивается отсутствием прямого упоминания имени – «значимым от-

сутствием»: в оде под римским императором имеется в виду Павел I; в «Истории…»: *«Там во дворце зарежут императора…»*, какого именно – однозначно не говорится.

В финале у Пушкина проявляются черты «топики» формирующейся римлианы: особая точка зрения и радикальная оценка исторических событий. Ещё в поэзии XVIII века оптика рассмотрения античности настраивалась через взгляд на жизнь людей, находящихся на вершине политических и социальных иерархий, – «снаружи» и «сверху». Причём в самых разных жанрах: от «Эпистолы его императорскому высочеству государю великому князю Павлу Петровичу» Сумарокова, «На коварство французского возмущения и в честь князя Пожарского» и «Монумента Петра Великого» Державина до эпиграмм В.И. Майкова. Та же тенденция продолжится после: в приведённых примерах из Пушкина, в «Сабине» Фета. Некий сдвиг намечает тютчевское «В Риме», где появляется «былинка», которая спорит с Нероном. В «Стихах к Светонию», что отчётливо видно на фоне традиции, субъект зрения – толпа. Открывается взгляд «снизу» и «изнутри».

Когда римская история описывается через «высокопоставленных» персонажей, возникает оценка, причем всегда очень радикальная, крайних степеней: если кто-то был хорошим правителем, то он идеал и гений рода человеческого; если нет, то он последний мерзавец и негодяй. У Гаспарова же появляется призыв «не судить опрометчиво», отказывающий в рассмотрении прошлого как «золотого века», с одной стороны и сентенция о том, что «чужая ноша больше весит», не принимающая осуждений тиранов в декабристском романтизме, – с другой.

Позднее, в русской поэзии времён господства в литературе поэтики натуральной школы, происходит «антропологизация» образа Рима [8, с.112]. В «Очерках Рима» А. Майкова появляются бытовые зарисовки («Все утро в поисках, в пещерах под землей…»); объект зрения – толпа («Игры»). Сближение с поэтикой цикла видится в том, что и у Гаспарова вместе с исходящим от «антологизма» историзмом приходит низкая, бытовая конкретика: «хрустя костями под копытами».

«Древний Рим» Майкова переосмысляет одну из уже сложившихся тенденций римлианы – изображать руины, «печальные развалины» в ключе разочарованности, сопровождая скорбью о падении Рима. Он утверждает и закрепляет «двойное зрение»: сквозь древние постройки видеть оживающие события минувшего, мелькающие тени древних царей. У Гаспарова это усилено максимально: мир его цикла – мир не руин, а архитектуры вос-

становленной, как бы реконструированной в сознании человека XX века, который стремится познать римскую историю.

Речь здесь шла о «переосмыслении» – мы бы хотели подчеркнуть, что цикл недооценен именно с точки зрения того, что он привносит в традицию описания римской истории в русской поэзии.

В статье М.И. Шапира [7], поднимающей проблему атрибуции текстов, подписанных псевдонимом Т.А. Ящук, выдвигается несколько убедительных аргументов в пользу того, что их написал Гаспаров. В приводимой биографии Ящука Гаспаровым указано: *«поэт, начавший (ок. 1903–1904) подражаниями Л. Мею и К. Случевскому».* Интересно рассмотреть тексты цикла и проследить, можно ли ненасильственно отыскать там влияние этих авторов. Если в оригинальном, подлинно гаспаровском творчестве слышны отзвуки поэзии Случевского и Мея, то его авторство сомнительных текстов вероятнее.

Случевский, вероятно, был нужен в большей степени для конструирования образа Ящука. Интересно признание Михаила Леоновича: он видел в первом *«поэта, который чувствовал мир, как человек XX века, но был обречен говорить о нем громоздким и неприспособленным языком XIX века».* Это попытка скрыться, спрятаться за фразой о «подражательности» Ящука Случевскому, чтобы читатель не догадался, что за поэтом рубежа веков Ящуком стоит человек XX века Гаспаров.

Стихотворение Случевского «Да, да, когда я молод был…» близко к поэтике светониевского цикла: та же тема оценки прошлого настоящим, тот же конфликт, противопоставление «нас» и «их» по поколенческому признаку. «Давайте раскроем глаза под пятаками…» Гаспарова завершается словами: *«Мы ещё дождёмся шести часов вечера// После четвёртой Пунической войны». У Случевского: «Сегодня при Филиппах – мы!».* Выражение «быть при Филиппах» значит ожидать решающей битвы: в этом смысле «прадеды» из гаспаровского цикла находятся именно в таком состоянии. Неоцененность прошлого по достоинству вынуждает это прошлое желать «с правнуками поговорить», желать возмездия. Этот мотив у Случевского свёрнут в две строчки: *«Но, при Филиппах, иногда// Всплывает мщения звезда».* В «Стихах к Светонию» осуществляется смысловой и композиционный «переворот»: если у Случевского движение от невозможности коммуникации и взаимодействия между поколениями к попытке диалога (*«Но скроете ль лицо плащом?»*), то у Гаспарова от желания «поговорить» к монологичной констатации возможного мщения.

Иначе дело обстоит с влиянием Л.А. Мея. Исследователями отмечено, что поэт знаком с книгой Светония [6, с. 42]. В 1861 году он написал цикл «Камеи», состоящий из шести стихотворений, рассказывающих о жизни первых шести светониевских героев. Это в каком-то поэтический парафраз «Жизни двенадцати цезарей», в меньшей степени вольности, в какой парафразом является гаспаровский цикл. Мей пересказывает одну из версий истории об отравлении Клавдия Агриппиной, в точности по Светонию повествует о распутствах Калигулы и Тиберия. При этом современность никак не являет себя. Но всё-таки ещё одно сходство с предметом нашего исследования проступает в интонации полемического задора – если Светоний изолирует факты и пользуется, как выразился Гаспаров, «отвлеченной меркой достоинства», то Мей пытается найти психологическую мотивировку каждого поступка. Сближаются циклы и по принципу «чередования» тональностей: в «Калигуле» Гаспарова – лёгкость веселья тех, кто «последними умрёт», а в завершающем тексте – тяжелый пафос самоутверждения. Так же и у Мея: стихотворение о смерти Клавдия написано с интонацией почти анекдотической, стихотворение о растленной жизни Тиберия на Капри – напротив, патетично и возвышенно.

Литература

1. *Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений: В 13 тт. / АН СССР, Ин-т рус. литературы (Пушкин. дом); редкол.: Н.Ф. Бельчиков (гл. ред.) и др. – М. : Изд-во АН СССР, 1954. – Т. 5. Статьи и рецензии. 1841-1844 / [ред. Н.Ф. Бельчиков]. – 863 с.
2. *Владимирова Т.Л.* Римский текст в творчестве Н.В. Гоголя: автореф. дисс. … канд. филол. наук. – Томск, 2006. – 22 с.
3. *Гаспаров М. Л.* Семь стихотворений. – Публикация и вступ. заметка А.М. Зотовой-Гаспаровой. [Электронный ресурс] URL: https://magazines.gorky.media/nlo/2006/6/sem-stihotvorenij-4.html
4. *Гаспаров М.Л.* Записи и выписки. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 338 с.
5. *Кибальник С.А.* Русская антологическая поэзия первой трети XIX века. – Л.: Наука, 1990. – 272 с.
6. *Любжин А.И.* Римская литература в России XVIII–начале XX века. – М.: Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина, 2007. – 223 с.
7. *Шапир М.И.* Universum versus: Язык – стих – смысл в русской поэзии XVIII−XX веков/ Под ред. А. С. Белоусовой и В. С. Полиловой, при

участии С. Г. Болотова и И. А. Пильщикова. – М.: Языки славянской культуры, 2015. – 568 с.
8. *Янушкевич А.С.* «Прочтение» и изображение мирообраза Рима в русской поэзии 1800–1840-х гг. // Вестник Томского гос. ун-та. Филология. – Томск, 2013. – № 5. – С. 98–114.

Анна ОРЛОВА

Теория разумного солипсизма: диалог В. Пелевина с Н. Чернышевским в рассказе «Девятый сон Веры Павловны»

Роман Н.Г. Чернышевского «Что делать?» и творчество Виктора Пелевина стоят по две разные стороны большой исторической эпохи – советской – как бы предвосхищая её до и переосмысляя после. Рассказ «Девятый сон Веры Павловны», впервые опубликованный в 1991 году, находится в сложных взаимоотношениях с текстом, к которому недвусмысленно отсылает своим названием. В этих отношениях велика доля иронии, травестии, однако не так много поверхностности, как могло бы показаться на первый взгляд.

Но прежде чем перейти к анализу этих метатекстуальных связей, заметим некоторую близость творческих методов двух столь удалённых друг от друга исторически авторов: находясь в разных условиях и преследуя разные цели, оба обращаются к приёмам массовой литературы. Наиболее очевидный – использование детективной интриги; произведения начинаются с загадочного события, причины которого раскрываются затем через ретроспекцию: пропажа господина из нумера петербургской гостиницы и наступление перестройки, виной которому одна-единственная уборщица.

Чернышевский применяет мелодраматический сюжет и сенсационные образы (вроде сверхчеловека Рахметова), чтобы привлечь к своему роману-иллюстрации, роману-манифесту максимальное количество читателей. Пелевин же, оперируя «культовыми» образами и создавая парадоксальные и комичные ситуации, исходит, во-первых, из постмодернистской установки на двухуровневость (в произведении самостоятельно существуют общепонятный, развлекательный уровень и глубинный, доступный подготовленному читателю), а во-вторых, из расчёта на популярность и коммерческий успех[15].

Итак, главная героиня рассказа Пелевина Вера работает уборщицей в мужском туалете на Тимирязевском бульваре. Здесь возникает первая параллель с романом Чернышевского: туалет расположен в подвале, и всю

[15] «Пелевин всегда говорил мне, что хочет быть популярным, коммерческим писателем. Я отвечала, что вряд ли, Виктор, это получится, слишком ты образован и умен. Но у него все получилось». (Нехорошев Г. Пелевин и деньги/ http://pelevin.nov.ru/stati/o-deng/1.html)

первую часть рассказа читатель вместе с героиней словно «заточены» в его тесном, давящем пространстве, и обо всех происходящих снаружи переменах узнают только по различным косвенным признакам: разговорам и одежде посетителей, смене начальника и, наконец, «перевоплощению» туалета сначала в кооператив, а затем в комиссионный магазин. Аналогичным образом в своём первом сне Верочка Чернышевского выходит из «тёмного, сырого подвала» в поле и удивляется: *«Как же это я могла не умереть в подвале? Это потому, что я не видала поля; если бы я видала его, я бы умерла в подвале».* Так метафорически передаётся ограниченность зрения героини, не способной увидеть весь ужас её положения в родительском доме.

Интересы и познания уборщицы Веры неожиданно контрастируют с её социальным статусом: вместе с подругой Маняшей[16] они дискутируют о смысле и тайне бытия, смотрят Фасбиндера и Бергмана, слушают Верди и Вагнера, цитируют Сологуба. Особое внимание Веры вызывает солипсизм – философское учение, последовательница которого признаёт единственно существующим только одно – своё собственное сознание, а остальной мир, ощущения, люди, считаются иллюзиями внутри этого одного сознания. Маняша открывает Вере некую тайну, с помощью которой та обретает способность менять мир силой мысли.

Можно предположить два направления, по которым в этой, философской, линии рассказа Пелевин вступает в диалог с Чернышевским. Во-первых, так обыгрывается реализм Чернышевского, недаром в качестве эпиграфа приведено высказывание Л. Витгенштейна: *«…солипсизм совпадает с чистым реализмом, если он строго продуман».* Многозначность понятия «реализм», скорее всего, используется автором намеренно: это и литературное направление (здесь вспоминается и социалистический реализм, эталоном которого стало «Что делать?»), и мировоззренческая претензия на объективность, идущая у Чернышевского рука об руку с материалистическими взглядами.

Вспомним, например, как Годунов-Чердынцев, герой романа В.В. Набокова «Дар», пишущий биографию Чернышевского, постоянно говорит о (буквально) близорукости писателя, его плохом представлении о той самой реальной жизни:

«Во всем этом диком вздоре есть ещё свой частный смешной завиток: постоянное у “материалистов” аппелирование к дереву особенно

[16] Маняшей звали младшую сестру В. И. Ленина. Эта важная ассоциация стирается для читателей, не соприкоснувшихся с советским школьным образованием.

забавно тем, что все они плохо знают природу, в частности деревья. Тот осязаемый предмет, который “действует гораздо сильнее отвлечённого понятия о нем” <…>, им просто неведом. Вот какая страшная отвлечённость получилась в конечном счёте из “материализма”! Чернышевский не отличал плуга от сохи; путал пиво с мадерой; не мог назвать ни одного лесного цветка, кроме дикой розы; но характерно, что это незнание ботаники сразу восполнял “общей мыслью”, добавляя с убеждением невежды, что “они (цветы сибирской тайги) все те же самые, какие цветут по всей России”».

В. Пелевин, обращаясь в своём рассказе к такой достаточно экзотичной концепции, как солипсизм, тоже расшатывает и почти доводит до абсурда стремление Чернышевского к объективности, полному и «правдивому» отображению жизни.

Вторая возможная линия диалога между текстами выстраивается вокруг теории разумного эгоизма. Вспомним коротко её положения: каждый человек действует в соответствии со своими желаниями, стремится к благу для себя, но при этом учитывает интересы других отдельных людей и общества в целом, так как от них тоже зависит его/её индивидуальное счастье. Именно разумным эгоизмом, а не апелляцией к богу как нравственной инстанции, герои Чернышевского аргументируют свои поступки. В свою очередь, адепту солипсизма, что очевидно, нет необходимости о ком-либо заботиться, так как для него/неё ни бога, ни других людей просто не существует.

Пелевин обыгрывает оппозицию «я–другой» таким сюжетным поворотом: разозлившись на Маняшу, Вера убивает её, но внезапно на месте, куда обрушился удар топора, Вера видит разбитое зеркало. Аллюзии на «Преступление и наказание» (при виде косички на маняшином затылке Вере всегда вспоминалось словосочетание «Петербург Достоевского») в этой сцене не случайны, ведь в этом романе Достоевский в том числе оппонирует теории разумного эгоизма.

Несмотря на то, что с наступлением перестройки жизнь Веры в подвале становится лучше, зловоние всё никак не проходит. Наконец на товарах и посетителях в комиссионном магазине Вере начинают мерещиться испражнения. Способная, вероятно, влиять на мир силой мысли, Вера не может избавиться от навязчивого преследования. Реальность в рассказе не поддаётся изменениям, может быть, так же, как оказалась невоплотимой утопия «Что делать?» в глазах Пелевина – свидетеля краха той эпохи, которую предвосхищал Чернышевский.

Гротеск в полной мере проникает в «Девятый сон Веры Павловны», когда стены подвала, не выдержав напора снаружи, ломаются и мощный поток нечистот выносит Веру на улицы Москвы. Пространство рассказа в один миг расширяется. Масштабное изображение затопленной столицы пародийно соотносится не только с «Медным всадником», но и с символом «чистой грязи» из второго сна Верочки в «Что делать?». Ей снится, что они с мужем идут по полю и рассматривают прекрасный колос, растущий из грязи. «Вы знаете, что на языке философии, которой мы с вами держимся, эта чистая грязь называется реальная грязь», – говорит «миленький» Алексею Петровичу. Вновь мы видим принципиальное для Чернышевского и совершенно особенно трактуемое им понятие реального. «Чистой» грязь делает то, что у воды на поле есть сток и она пребывает в движении – как и нечистоты у Пелевина.

Финал рассказа разворачивается как сложная метатекстуальная игра: Вера падает внутрь огромного глобуса со стены Центрального телеграфа, на котором она спасалась от затопления, и попадает в странное пустое пространство, в котором не чувствует гравитации и не видит ничего, даже собственного тела. Все солипсические иллюзии исчезли, остался только один взгляд Веры, «но он не видел ничего, хотя смотрел <…> сразу во все стороны, так что поворачивать его не было никакой необходимости». Вдруг она слышит «но не ушами, а просто осознаёт» следующий разговор:

– Тут у нас одна с солипсизмом на третьей стадии <…>, что за это полагается?

– Солипсизм? <…> За солипсизм ничего хорошего. Вечное заключение в прозе социалистического реализма. В качестве действующего лица.

Странное двойное звучание этого диалога – не то ставят диагноз, не то выносят приговор – наконец позволяет нам разгадать смысл названия рассказа. Почему Пелевин пишет именно «девятый сон», когда у Чернышевского их всего четыре? Говоря о заключении в прозе соцреализма как о страшном наказании для персонажа, автор уподобляет все сны Веры Павловны кругам ада.

Голоса пытаются подобрать Вере «место» заключения, однако все роли «двухабзацных лейтенантов НКВД» и шолоховских казаков оказываются заняты, и голос решает спросить у самой Веры, что же делать. Вера «по инерции» повторила вопрос и «вдруг всё поняла». Конец рассказа представляет собой номер и первое предложение XXVII части третьей главы «Что делать?»: «Когда Вера Павловна на другой день вышла из своей комнаты, муж и Маша уже набивали вещами два чемодана».

Сложно сказать, так же ли *случайно*, как выбор текста, был совершён выбор конкретного эпизода, в который попадает Вера: в этой части её первый муж Лопухов уезжает с тайной мыслью «уйти со сцены». Пожалуй, этот эпизод романа один из самых тяжёлых для героини Чернышевского; кроме того, предыдущая главка как раз заканчивается словами мужа к Вере: «До свиданья, Верочка. Не вставай. Завтра успеешь. Спи». Таким образом, почти органично вписываясь в сюжет романа, между третьим и четвёртым снами Веры Павловны возникает «девятый» пелевинский сон.

Такой метатекстуальный финал можно прочитать как поздний, постмодернистский эквивалент тех игр с читателем, которые ведёт в отступлениях своего романа Чернышевский, беседуя с ним, прогоняя, предвосхищая его догадки и претензии.

В заключение заметим, что оба рассмотренных произведения, различных по жанру, имеют ряд общих черт: герои – «простые», небогатые, но умные люди; исторические перемены и социальные отношения реализуются иногда через предметные метафоры. Пелевин обращается с текстом Чернышевского достаточно обобщённо, воспринимая его сразу в контексте всего корпуса соцреалистических и канонических для соцреализма произведений, и создаёт свой, игровой и пародийный, метатекст об одном из самых неоднозначных произведений русской классики.

Литература

1. *Вайсман М.И.* Мелодраматическая и идеологическая модальности в романе Н.Г. Чернышевского «Что делать?» // Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета. Пятигорск: Редакция научного журнала «Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета». – 2009 № 3. – С. 193–196.
2. *Вайсман М.И.* Проблемы освещения романа Н.Г. Чернышевского «Что делать?» в научной и критической литературе (1863-2010) // Вестник Пермского университета. Рос. и зарубеж. филология. – 2011. – №. 3 (15). – С. 130–138.
3. *Набоков В.В.* Дар: Приглашение на казнь; Другие берега; Весна в Фиальте. – М.: Слово, 1999. – 677 с.
4. *Пелевин В.О.* Девятый сон Веры Павловны [Электронный ресурс] URL: http://pelevin.nov.ru/rass/pe-9son/1.html
5. *Скворцова В.В.* Темпоральная функция реалий в рассказе В. Пелевина «Девятый сон Веры Павловны» и проблема её передачи в английском

переводе // Текст в зеркалах интерпретаций. Исследовательский семинар А.В. Уржи к конференции. Сборник статей. – М.: МАКС Пресс, 2017. – С. 165–176.
6. *Чернышевский Н.Г.* Что делать? – М.: Эксмо, 2020. – 445 с.

Сергей САВЕЛЬЕВ

«Новые формы»: «Чайка» А.П. Чехова в концепции «нелинейного театра» Ю.Н. Бутусова

Цель данной работы заключается в поиске и формировании совершенно нового подхода к анализу исключительно драматического произведения в синтетическом соединении с театральными постановками. Моя задача показать, что точный спектакль – это не интерпретация текста, а практически воплощенный углубленный анализ текста.

Источниками для данной работы служат разбор авторского подхода Ю.Н. Бутусова, его концепция нелинейного театра, сформированная на базе непосредственной сценической реализации текста.

За основу берется комедия «Чайка», и, я думаю, достаточно понятно, почему именно она. Ведь «нужны новые формы»!

Нелинейный театр – авторский подход и метод режиссерской работы Ю.Н. Бутусова. Он включает в себя работу с текстом и его непосредственное воссоздание как спектакля. Как любой режиссерский подход – он абсолютно индивидуален. «Нелинейный театр» нисколько не отрицает классический подход к анализу драматического действия, а скорее его дополняет и синтезирует совершенно новую систему оценки драматического текста.

Кратко обозначу основные принципы нелинейного театра:

Театр непонимания – постановка выстраивается на уничтожении привычного понимания текста – из непонимания рождаются вопросы.

Критический подход – вызывать вопросы и переворачивать привычное видение вещей, открывая невероятное пространство свободы.

Подход не «от текста», а движение «к тексту» – текст отходит на задний план – это движение от демонтажа к воссозданию текста заново.

Этюдный подход – это живой принцип диалога на сцене – каждый актер вносит часть своего «я» в спектакль. Нелинейный театр – это эквивалент полифонического звучания в мире театра.

Функциональное пространство – абсолютно пустая сцена характеризует спектакли Бутусова, это единое пространство – точка сингулярности.

Нелинейность времени – время представляет форму не линии, но спирали, способной к сжатию под собственной тяжестью. Время нарушает привычную последовательность, создавая энтропию смыслов.

Ассоциативная связь – создание контекстуальных спряжений позволяет расширять внутренние образы драматического произведения, не нарушая главный смысл пьесы.

Монтаж – сцены или картины способны монтироваться в любой комбинаторной последовательности.

И это только общие важные принципы для понимания функционирования «нелинейного театра». Они находятся в синтезе с другими методиками от Станиславского до постдраматического театра.

«Как все нервно»! «Чайка» в постановке Ю.Н. Бутусова – это не просто спектакль – это практический анализ внутреннего мира драматургии Чехова. Все стереотипические образы персонажей полностью деконструированы. К примеру, Нину Заречную играет Агриппина Стеклова, а в то же время в роли Аркадиной – Полина Райкина, выглядящая нарочито моложе.

Сцена для постановки пьесы Треплева возводится перед нами во время посадки зрителя, сами же актеры бегают по сцене и занимаются своими делами – спектакль начался задолго до третьего звонка. Только на какую постановку мы пришли, пьесы Треплева или все же «Чайки»?

Сразу же начинается знаменитый монолог Треплева о «новых формах», он выходит на сцену один, без Сорина – это прекрасная находка, которая лучше всего иллюстрирует «диалог глухих», потому что пространство диалога между Треплевым и его дядей переходит в плоскость монолога – это максимально отстраняет персонажей друг от друга. Но на заднем плане присутствует Нина Заречная, чьего выхода еще не должно быть – картина самой Нины дополняется теми фактами, которые может знать не героиня, а актриса для лучшего понимания образа.

Линейность времени сразу же разрушается, поэтому сцены следуют в иной последовательности, а персонажи отсутствуют там, где они должны быть, и есть там, где их быть не должно. Спектакль пытается найти точки отчуждения, чтобы взглянуть на все с иной стороны.

Герои же нервны, очень даже нервны – ведь они сегодня пробуют себя в роли персонажей «Чайки», они *не играют,* а *примеряют* образы, и это ломает их, выводит из себя. Они выходят из образов, переживая все события прямо сейчас – это натянутый нерв по центру сцены – каждый из героев ходит по нему, пока не сорвется вновь.

В пространство вмешается диалог Маши Шамраевой с учителем, и они не будут спокойно общаться, они будут сразу же кричать от бессилия – весь рисунок их образов выворачивается наружу. Они заранее знают, что в конце окажутся вместе – потому что актриса это знает, и она в этот момент играет не Машу, а всю роль целиком – она отстранена от своего образа, и как актриса дает оценку поступкам своего персонажа.

Кстати, об образе Маши – она мила и учтива, всегда в черном, как прописано у Чехова, но только перед Константином. Маша наедине и Маша при

всех – это совершенно разные люди: напоказ она в черном платье и черном парике, но о любви к Константину она будет объясняться Дорну в истерике, без парика и в обычной одежде.

Бутусов обожает играть с визуальным сломом ритма времени, поэтому именно сейчас на сцену буквально вывозят Сорина, который под дождем читает свой монолог, он смеется и плачет, но совершенно спокоен. Он не вписывается в общий рисунок и останавливает движение, практически «разрезая» спектакль. После всего крика его спокойный монолог о деревне действительно кажется отдушиной.

Начало постановки Треплева, вся художественная сценография дает понять, что именно здесь возникает привычный принцип К.С. Станиславского – «четвертая стена» (возникший именно во время его первой постановки «Чайки»), которая вдруг резко погружает нас в озеро на фоне постановки пьесы Треплева. Зрительный зал формируют актеры, как бы полностью «вычеркивая» реальных зрителей и тем самым делая постановку Треплева абсолютно герметичной.

Самый трогательный и тяжелый момент пьесы – постановка Константина, и Бутусов дарит Нине все то, за что ее потом назовут второсортной актрисой, которая иногда «талантливо умирала». Мы видим это перед собой сейчас, но в этом слишком много боли и искренности. Линия времени нарушена, и в конце постановки персонажи будут смеяться и со слезами повторять: «люди, львы, орлы, куропатки…»

Постановка кончается крахом: Треплев бежит на сцену из зрительного зала, обливает собственные декорации бензином и поджигает их. Огня нет, но есть его звук, и все герои с ужасом смотрят, как «горят» декорации. И здесь возникает главная особенность спектакля, которая стирает все временные рамки: на сцену выбегает сам режиссер, и мы понимаем, что рухнул не только спектакль Треплева, но и самого Бутусова. Под звуки пожара и игры на пианино Треплева из финала спектакля, под звуки собственной тоски, Бутусов ломает декорации. Все просто смотрят, зрители и актеры… И мы наблюдаем, как Бутусов проводит тонкую параллель, заменяя собой Треплева. Это произойдет не раз, Бутусов будет буквально отнимать монологи у Константина. И невольно возникает вопрос: какой спектакль мы смотрим на самом деле, и кто режиссер?

На сцене мы неожиданно замечаем, что на заднем плане лежат такие же сломанные декорации с прошлого раза, все снова и снова заканчивается крахом – то есть перед нами не линейное действие, а фрагмент цикла на новом витке. Действительно жуткая картина, которая лучше всего показывает тот самый поиск «новых форм».

Примечателен образ Медведенко – он полностью слит с Шамраевым, и исполняет их один актер, которого никогда не слышат. Почти весь спектакль Шамраев выбегает на сцену, чтобы сказать свои реплики, которые остаются без внимания на протяжении всего спектакля – он убийственно безответно требует внимания к себе, точно так же, как и Медведенко.

В дальнейшем все герои пьесы стоят к нам спиной и измазывают себе лица пеплом, оставшимся после сожжения декораций; они начинают танцевать на декорациях в ритме того, как Аркадина оправдывается за срыв постановки. Это выглядит как издевательство, и мучительно долго они зовут Костю, желая его вернуть, но при этом совершенно беспощадны.

Дорн, в надежде утешить Треплева, бросает единственную фразу: «Если бы мне пришлось испытать подъем духа художника, я бы презрел свою материальную оболочку», и это становится лейтмотивом его образа. Человек, который желает посвятить свою жизнь чему-то большему, Дорн будет постоянно выходить из своей роли и исполнять целые номера перед зрителями и героями, в желании получить тот самый момент «подъема».

Прекрасная и удивительная картина во втором акте, которая во всей полноте раскрывает содержание произведения: все собрались за огромным столом, читают Мопассана, Аркадина хвалится своим внешним видом и вдруг роняет фразу, что не думает о смерти… И в этот момент все резко замолкают и долго испуганно смотрят в зрительный зал под играющий блюз. Потом как ни в чем не бывало персонажи продолжат говорить о чем угодно, но о смерти больше не упомянут. Но уже не так важно, о чем они говорят, так как то, о чем они молчат несоизмеримо важнее. Спустя время Сорин громко заявит о том, что он хочет жить – и вновь страх смерти обволакивает сцену: герои смотрят на нас.

Из подобных мелких, но очень важных деталей собрана вся пьеса, и спектакль – отражает это.

Финал пьесы ужасающий сам по себе, и здесь Бутусов также играет с модульностью происходящего. Каждый персонаж получает возможность в последний раз высказаться, но не своими словами. Начинается бесконечный цикл повторения финального диалога Нины и Кости. Сначала перед нами пара Маши и Медведенко, следом за ними появляются Тригорин и Аркадина, и последними выходят Дорн и Полина Андреевна; она безумно в него влюблена, говорит словами Нины. Здесь Дорн разрывает петлю, он произносит, что это может расстроить маму – и тогда Полина, «его Нина», застреливает его.

Вот вопрос: разве Нина не могла убить Треплева в финале? Чехов не оставляет нам своего последнего слова, потому что Дорн только констатирует факт смерти, а так как Костя уже стрелялся, достаточно просто посчитать это самоубийством. Могла ли Нина приехать не просто так, а чтобы убить? Сюжет для небольшого рассказа. И это все очень нервно, и в этом столько любви... И это отражает Бутусов.

Перед кульминацией происходит перестановка: на сцену врывается Бутусов – он вышел, чтобы застрелиться раньше своего героя. Раздается выстрел, и сам режиссер оказывается с окровавленным лицом перед нами, чтобы его унесли со сцены вместе с декорациями. На сцене уже XXI век, а Фортинбрас до сих пор выполняет свою роль…

В финале Треплеву и Заречной все же дают возможность попрощаться, в последний раз увидеться, вспомнить их старый театр. Но после ухода Нины Треплев не застреливается – он символично запутывается в веревках над сценой, пытается вырваться, но в итоге повисает как птица в силках – убитая чайка. Как было сказано в пьесе, чайка – это символ, и после такого финала все встает на свои места.

Дорн замечает, что *«у вас расплывается ваше я»,* а Бутусов показывает это. Вообще, режиссерские решения исходят из самой пьесы, все персонажи сливаются воедино, в образе Нины, в образе Кости – все они до ужаса похожи, но находятся как будто на разных временных линиях. И все они сливаются в одного единственного героя. Бутусов очень ловко и тонко, на протяжении всего спектакля разрушает персонажей, оставляя только одного, постоянно проводя параллели между героями. Описать все не представляется возможным – отмечу лишь самое очевидное: параллели между самим Чеховым – его Треплевым – Тригориным – Дорном – Сориным… Бутусов не забывает вписать самого себя, как режиссера, между Медведенко – Шамраевым, между Ниной – Машей – Аркадиной – Полиной в их безумной любви, и в финале он не забывает слить всех воедино – в любви, в безумной любви к жизни Нины и Кости.

Может быть именно об этом писал Чехов, может быть это и есть истинный символизм «Чайки»? Они все говорят словами одного человека во множествах лиц. Потому актеры только примеряют на себя образы героев, здесь нет персонажей, здесь есть судьбы, сошедшиеся в одном моменте – и кто же этот единственный голос, звучащий всю пьесу? Треплев? Нина? Дорн? Режиссер? Только какой режиссер? Может быть сам Чехов? Нет. Общая мировая душа – это я.

Я – чайка…

Литература

1. Искусство режиссуры. XX век / сост. С.К. Никулин, Л.А. Пичхадзе. – М.: Артист. Режиссёр. Театр. 2018. – 766 с.
2. *Леман Х.-Т.* Постдраматический театр. – М.: Издательская программа Фонда развития искусства драматического театра режиссера и педагога Анатолия Васильева, 2013. – 311 с.
3. Переписка А.П. Чехова: в 2-х тт. Том 1. – М.: Художественная литература. 1984. – 448 с.
4. *Чехов А.П.* Чайка [Электронный ресурс] URL: http://lib.ru/LITRA/CHEHOW/chajka.txt
5. Режиссер Юрий Бутусов: «Для меня есть один путь – драться». Интервью / Электронный журнал «Театрал» [Электронный ресурс] URL https://teatral-online.ru/news/14605/
6. «Меж двух кулис. Юрий Бутусов. В поисках радости» / Передача телеканала «Культура» [Электронный ресурс] URL: https://tvkultura.ru/anons/show/episode_id/2250568/brand_id/64804/

Жанна СУ

Хроника «выморочности»: сравнительный анализ романов М.Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлёвы» и Габриэля Гарсиа Маркеса «Сто лет одиночества»

Романы «Господа Головлёвы» М.Е. Салтыкова-Щедрина и «Сто лет одиночества» Маркеса опубликованы с интервалом в 87 лет; между ними – множество революций, две мировых войны и тотальная смена человеческого мировоззрения. Однако культурная пропасть, разделяющая эти «анти-семейные» хроники, лишь доказывает неизменную актуальность жанра. В них оба автора стремятся показать традиционный семейный уклад через призму так называемого брехтовского *«очуждения»*[17] (Verfremdungseffekt), причём на уровне как содержания, так и отдельных стилистических приёмов. У пространства, в котором действуют персонажи Маркеса и Салтыкова-Щедрина, единые корни – это изнанка человеческого мира, где утеряны все следы рациональной реальности, где живое становится мёртвым, а мёртвое лишь притворяется живым.

В своей статье мы сосредоточимся на взаимопроникающих понятиях «время» и «забвение», благодаря которым формируется «выморочная» жизнь Головлёвых и Буэндиа.

Время зачастую составляет предмет игры с читателем за счёт своей многоплановости. Исторический план освящён календарем. Ключевое значение в нём отдано датам, ведь они фиксируют важные события, которые в противном случае неизбежно затираются под натиском свежих происшествий. В частной жизни для нас существует лишь естественный ход времени: лишь всепоглощающее сегодня, с одной стороны которого копятся и постепенно стираются воспоминания, а с другой – темнеет неизвестность. Таким образом, при отсутствии фактических доказательств, воспоминания – единственное, что связывает человека с поколениями его предков.

Прозаический текст, в котором воссоздаётся такая знакомая нам реальность, обязан учитывать эти рамки. Особенно это касается семейного романа, чья первоначальная миссия –изображение героя, как части семейного древа. Здесь важна последовательность изложения, ведь лишь тогда наслоение отдельных биографий даст нам предстание о семейном анамнезе. Одна-

[17] Брехт Б. Теория эпического театра // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. – М.: Искусство, 1965. – Т. 5/2

ко наличие подобных временных рамок, закрепившееся в литературе благодаря сюжетам классических семейных романов, не мешает автору искажать их в угоду авторскому замыслу, разводить фабулу и сюжет.

Итак, в романе Маркеса «Сто лет одиночества» именно время определяет композицию романа. Появление рода Буэндиа приурочено к оккупации Риорачи Фрэнсисом Дрейком, и это первое и последнее событие, связывающее семью Буэндиа с известной нам историей. Далее начинается *tabula rasa*[18], как в сугубо сюжетном, так и в метафорическом смысле.

Подобно Кадму, Хосе Аркадио скитается по земле, пока провидение не указывает ему место, где он должен воздвигнуть город. Макондо, появившийся буквально из ничего, скорее принадлежит пространству мифа. Макондо изолирован от окружающего мира, в начале романа он воплощает практически идеальную модель традиционного патриархального общества, этакое царство Золотого века, воздвигнутое среди глиняных хижин. Отгороженный от остального мира, город находится вне времени и пространства. Маркес отчуждает нас от Макондо настолько, что стирается различие между бытовой действительностью и миром волшебного: можно смело сказать, что каждый предмет в руках его героев становится символом, а любое действие – ритуалом.

Время сдвигается с места, когда в Макондо приходят первые чужаки, занесшие туда семена безумных желаний и необъяснимых страстей – цыгане. А затем каждая последующая волна поселенцев будет приносить в Макондо свой род безумия, порождённый современной цивилизацией: науку, религию, проституцию, политику и фабричное производство. Реальный мир разбивает волшебную скорлупу забвения и врывается на улицы Макондо: город переживает несколько изнурительных гражданских войн между политическими партиями, массовое убийство рабочих банановой плантации и пять лет нескончаемых дождей. С появления коррехидора и до нескольких последних глав романа Макондо становится рядовым провинциальным городком Колумбии.

Если время Макондо просто замирает в отсутствии чужаков, то в доме Буэндиа оно искусно закольцовано: каждое поколение порождает своих Хосе, Аурелиано и Аркадио, своих Амарант и Ремедиос. Бесконечный ряд полумифических фигур, развратников и святых, отмеченных печатью аристократического вырождения. Каждый из них разделяет один или несколько пороков, передающихся по наследству: неспособность к любви, горды-

[18] (букв.) чистая доска, нечто, очищенное от влияния извне.

ня, сладострастие и угрюмость вновь и вновь порождают лишь страдания и смерть.

Их жизнь не подчинена естественным законам жизни: в роду Буэндиа либо умирают в юности, либо живут невероятно долго. Единственные метки времени, которые имеют над ними власть – это данные ими обеты. Прародительница рода Урсула была старше ста лет, когда в Макондо впервые после долгого перерыва пошёл дождь. Урсула сказала, что умрёт, когда дождь перестанет, но он длился без перерыва почти пять лет, и тем не менее она пережила его.

«Забвение» Буэндиа есть следствие тотального душевного и физического одиночества. Кто-то, как Хосе Аркадио, Ребека и Меме, становится жертвой остракизма, кто-то, подобно полковнику Аурелиано, Амаранте и Аурелиано Вавилонья, сами выбирают уединение и отрекаются от людей. Все представители этой семьи видят жизнь, как нечто бессмысленное и тягостное, потому что в ней нет чуда свершившейся любви. Маркес развивает это ощущение бессмысленности через систему каждодненых ритуалов (можно даже сказать – обцессий): таков полковник Аурелиано, который переплавляет монеты в золотых рыб; такова Амаранта, изо дня в день прилежно ткущая себе саван по приказу самой Смерти.

В семействе Буэндиа истинная любовь, любовь, дарующая детей, возможна лишь в кровосмешении, поэтому ей и знаменуется начало и конец истории рода. Парадоксально, но в то время как появление чужаков постепенно разрушает Макондо, посторонняя кровь поддерживает жизнь и движение в семейном древе Буэндиа, не даёт ему погрузиться в полное забвение. Интересно, что до определённого момента лишь мужчины Буэндиа брали себе в род чужих женщин. Знакомство Меме Буэндиа и Маурисио Вавилоньи знаменует появление Аурелиано Вавилоньи, который в свою очередь несёт гибель всему роду Буэндиа.

После массовой резни на банановой плантации начинается сезон дождей, и время в Макондо, только разогнавшееся на волне технического прогресса, вновь останавливается. Перед тем как окончательно уйти в небытие, Макондо смывает с себя все следы цивилизационной пошлости и ненадолго вновь становится городом-мифом, который Хосе Аркадио когда-то увидел во сне.

«Макондо лежал в развалинах. На месте улиц тянулись болота, там и сям из грязи и тины торчали обломки мебели, скелеты животных, поросшие разноцветными ирисами, – последняя память об ордах чужеземцев, которые бежали из Макондо так же поспешно, как и прибыли сюда. Дома,

с такой стремительностью построенные во времена банановой лихорадки, были покинуты. <…> Деревянные коттеджи с прохладными верандами, где по вечерам беззаботно играли в карты, исчезли, словно их унес ветер, предтеча того грядущего урагана, которому суждено было много лет спустя стереть Макондо с лица земли».

Подобная вспышка перед окончательным угасанием характеризует и ход романа «Господа Головлёвы». Автор упоминает, что появление Арины Петровны в роду Головлёвых напомнило блеск «случайного метеора», однако вся её энергия оказалась неспособна обеспечить этому роду какое-либо продолжительное возрождение. Сама природа головлёвских пороков – *«праздность, непригодность к какому бы то ни было делу и запой»* – подразумевает смерть всякой разумной деятельности, развития.

В этом смысле Головлёво представляет собой обратную сторону уединённости Макондо. Это уже не город-миф, воплощённая мечта безумного гения Буэндиа, а *кромешная*[19] земля. При этом Салтыков-Щедрин лишает описание Головлёва какого бы то ни было мрачного, «готического» ореола. Среди плодородных полей и богатых на грибы лесов упадок Головлёвых выделяется ещё больше, как бы «очищается» от возможного оправдания обстоятельствами. Вот какой её видит Стёпка Головлёв, который возвращается в родное имение из-за нищеты, чтобы оставаться приживалом при собственной матери:

«Наконец он отыскал глазами поставленный близ дороги межевой столб и очутился на головлевской земле, на той постылой земле, которая родила его постылым, вскормила постылым, выпустила постылым на все четыре стороны и теперь, постылого же, вновь принимает его в свое лоно».

Салтыков-Щедрин недвусмысленно показывает нам: единственный грех головлёвской земли – это то, что она является родовым гнездом «постылого» семейства. «Постылый» образовано от глагола «постыть» и изначально значило «холодный», в переносном же значении его можно понимать как «тот, кто больше не мил». Контекст, удивительно точно выражающий отношение героев к родовой собственности. Все члены семьи, за исключением Арины Петровны, абсолютно равнодушны к судьбе усадьбы и прилегающих земель. Более того, они словно стремятся разрушить, предать забвению земли, с таким трудом приобретённые родительницей. Стоит вспомнить, с каким оцепенелым упорством Павел Головлёв отвергает все попытки матери укрепить его деревню; сбежавших из Погорелки сестёр; апатию, с которой Иудушка встречает запустение своего родового гнезда.

[19] (устар.). Тягостный, отчаянный; также лежащий отдельно от других, кроме.

Слово «забвение» у Салтыкова-Щедрина скорее стоит рассматривать как преобразованное «забытьё». Оно же в свою очередь характеризует состояния, находящиеся на противоположных эмоциональных полюсах. У Анниньки забытьё приходит в шуме офицерских вечеринок и звоне бокалов с шампанским; Иудушка же тщательно взращивает своё забытьё в тишине кабинета, в маниакальном соблюдении религиозной обрядности. Таким образом он способен волевым усилием прогонять от себя любые мысли, которые заставляют его сомневаться в собственной правоте.

Забвение, которому предают своих близких сначала Арина Петровна, а затем и Иудушка, также проистекает из бессознательного стремления заполнить жизнь сумбурной деятельностью. Оба героя зациклены на идее стяжательства, однако если Арина Петровна еще в состоянии соединить скупость с мыслями о благе семьи, то Порфирий Головлёв возводит скупость в абсолют; из практического соображения Арины Петровны она превращается в манию, которая не даёт Иудушке воспользоваться результатами своих трудов.

Повествование «Господ Головлёвых» строго линейно и представляет отдельные эпизоды из жизни семейства: постепенное ослабевание позиций Арины Петровны и становление Иудушки, как единоличного хозяина дома. Салтыков-Щедрин также создаёт у читателя ощущение безвременья, другой, чуждой реальности, но, в отличие от Маркеса, делает это на уровне не только сюжетных повторов, но и стилистического оформления текста. Главы выдержаны в сухом, отчасти даже документальном тоне, более привычном для публицистики. В отдельных эпизодах (портрет Арины Петровны, начало главы «Расчёт») рассказ ведётся в настоящем времени – таким образом, события замедляются. Мы словно видим персонажей крупным планом, это позволяет нам почувствовать себя причастными к происходящему, но вместе с тем создает необходимый эффект очуждения.

Настоящее время также позволяет сравнить скорость, с которой события происходят в реальности, и «внутренние часы» персонажа. Особенно интересно рассматривать это на примере Иудушки, так как его внутренний мир в течение романа претерпевает заметные изменения. Как главный головлёвский пустослов, Порфирий обладает своей непередаваемой манерой вести абсурдные монологи, в которых мысли противоречиво и непоследовательно сменяют друг друга. Его быстрая, наполненная причитаниями речь в большей части глав отражает столь же быстрое и беспредметное движение мысли. Постоянные размышления призваны скрыть отсутствие смысла. Однако в начале главы «Расчёт», когда Иудушка молча

стоит у окна, становится очевидно: постигшее оцепенение и отстранённость от жизни дома начинают сказываться и на скорости его внутренних монологов.

«Утро; бьет одиннадцать. Иудушка, одетый в халат, стоит у окна и бесцельно поглядывает вперед. <…> После вчерашней вьюги день выдался морозный, и снежная пелена сплошь блестит на солнце миллионами искр, так что Порфирий Владимирыч невольно щурит глаза. На дворе пустынно и тихо; ни малейшего движения ни у людской, ни около скотного двора; даже крестьянский поселок угомонился, словно умер».

Таким образом, можно сказать, что «забвение», в которое погружены герои Маркеса и Салтыкова-Щедрина, имеет сходную природу. Его можно трактовать как «погружение в себя», «полнейшую отрешённость от окружающего мира», для семей Буэндиа и Головлёвых жизнь – это дни, полные постоянной, зацикленной и бессмысленной деятельности. Это бег за иллюзиями, период мучительного ожидания перед концом. Из-за этого в «Сто лет одиночества» Смерть парадоксально воспринимается уже не как прекращение существования, а как долгожданное развитие естественного хода вещей. Смерть тоже есть «забвение», но очищенное от бессмысленности жизни и страданий, которые члены семьи Буэндиа вынуждены испытывать из-за причастности к родовому проклятию.

«Господа Головлёвы» в этом смысле даже более трагичны. Головлёвы сверхъестественны в своём стремлении высосать из окружающих все душевные силы:

«Отныне он будет один на один с злою старухою, и даже не злою, а только оцепеневшею в апатии властности. Эта старуха заест его, заест не мучительством, а забвением. Не с кем молвить слова, некуда бежать – везде она, властная, цепенящая, презирающая».

Для Салтыкова-Щедрина настоящий ужас кроется в том, что жизнь в Головлёве приводит к полной духовной деградации человека на фоне постоянной ненависти и чувства вины, ведь что Арина Петровна, что Иудушка, получив власть, убивают своих ближних, *«коря их каждым куском, съедаемым за обедом, и каждым поленом дров, употребляемых для отопления».*

Смерть героев «Ста лет одиночества» и «Господ Головлёвых» может быть окружена мистическим ореолом, а может быть практически физиологична и нелепа. При этом в обоих романах она наделена своей особой метафоричностью, ведь её причина проста и одновременно с этим совершенно непреодолима – это отсутствие любви.

Литература

Художественная:

1. *Гарсиа Маркес Г.* Сто лет одиночества / пер. с исп. М.И. Былинкиной. – М.: АСТ, 2015. – 477 с.
2. *Салтыков-Щедрин М.Е.* Господа Головлёвы. – СПб.: Азбука, 2015. – 364 с.

Научная:

1. *Брехт Б.* Теория эпического театра // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5-ти тт. – М.: Искусство, 1965. – Т. 5/2.
2. *Ефимова О.В.* Топос дома в семейных сагах «Сто лет одиночества» Габлиэля Гарсиа Маркеса и «Дом духов» Исабель Альенде // Вестник Курганского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2012. № 4 (26). – С. 21–25.
3. *Кислицын К.Н.* Магический реализм // Знание. Понимание. Умение. – 2011. № 1. – С. 274–277.
4. *Макарова Е.М.* Жизненные источники образа Иудушки Головлёва // Звезда. – 1960. № 9. – С. 187–192.

Таисия ФРОЛОВА

Методология применения потока сознания: вертикальный поток сознания М. Пруста и горизонтальный поток сознания В. Катаева

Поток сознания − один из основных художественных приёмов и типов повествования, которым пользовались главные писатели-новаторы 20-го века: Вирджиния Вульф, Джеймс Джойс, Уильям Фолкнер.

В данной статье мы сопоставим двух авторов, использующих в своём творчестве элементы потока сознания: Марселя Пруста и Валентина Катаева. Помимо обращения к одному и тому же художественному приёму, тексты этих писателей объединяет автобиографичность и значимость образа времени. Для дальнейшего анализа мы введём два термина, ранее не применявшихся, поскольку они наиболее ёмко отражают особенности рассматриваемого нами явления: **вертикальный поток сознания** − поток сознания, динамика развития образов которого последовательна и аналитична, связана определённой идеей и обладает систематичностью и **горизонтальный поток сознания**, то есть поток сознания, развивающийся в системе равноценных образов, которые связаны исключительно ассоциативно, но никакой единой мысли не подчиняются и являются в определенной мере взаимозаменяемыми.

Согласно нашей гипотезе, М. Пруст оперирует вертикальным потоком сознания, в то время как В. Катаев − горизонтальным. На материалах романа «В поисках утраченного времени» и повести «Алмазный мой венец» мы рассмотрим, каким образом применение разных типов потока сознания влияет на создание художественного пространства произведения.

Вертикальный поток сознания Марселя Пруста

Согласно классификации Г.В. Оттенс, вертикальный поток сознания Пруста можно отнести к некоторому объединению чувственного восприятия (sensory impression) и психологического анализа (internal analysis). Чтобы точнее понять динамику прустовского потока сознания обратимся к самому началу романа «По направлению к Свану».

Схематически его можно представить так:

– ощущения Рассказчика перед сном;

– воспоминания о раннем детстве;

– осознание возможности контролировать во сне *«нити часов, порядок лет и миров»;*

– мысленное путешествие по разным комнатам, в которых спал герой;

– пробуждение Рассказчика: пройденное мысленное путешествие наталкивает его на воспоминания.

Несмотря на отсутствие чёткой логической связи между этими образами, каждый из них является инструментом для раскрытия и развития последующего: если бы Рассказчик не начал повествование о том, как он ложился спать, мы бы не смогли перенестись в его воспоминания о раннем детстве, и тогда он бы не осознал наличие возможности контролировать во сне нить *«часов, порядок лет и миров»* и так далее. Забегая вперёд, можно добавить, что этот маленький эпизод, в котором начинаются воспоминания Рассказчика, объясняет нам, почему он начинает повествование о своём детстве в Комбре, перерастающее в повествование обо всей его жизни и жизни знакомых ему людей.

В потоке сознания, которым открывается «По направлению к Свану», каждый элемент неразрывно связан общей динамикой развития с последующим и предыдущим. Такая модель − базис построения потока сознания на протяжении всей эпопеи. Аналогичную структуру можно найти, например, в эпизоде визита Свана к маркизе де Сент-Эвери:

– Сван приходит на светский вечер, но его мысли сконцентрированы на Одетте, каждый предмет напоминает ему о ней.

– Соната Вейнтеля, которую играет пианист, переносит Свана в те времена, когда Одетта любила его.

– Воспоминание причиняет Свану страдание, он видит себя из прошлого будто со стороны и чувствует ревность к самому себе,

– но с помощью музыки он постепенно возносится над ревностью и над самим собой.

Через катарсис Свана повествование подходит к идее искусства как оправдания смысла жизни и ощущения счастья. В данном отрывке вертикаль потока сознания Свана проходит от частного страдания до нахождения утешения в музыке и завершается торжеством идеи искусства как единственного смысла экзистенции.

Итак, мы видим, что каждый образ является в первую очередь ценной составляющей идейного развития, а уже потом − отдельной художественной единицей. Продолжая мысль, можно сказать, что и каждая идея в первую очередь значима не сама по себе, а как часть комплекса идей, подчиненного сверхидее романа − обретению времени. Пруст, создавая большую часть «Поисков...», был тяжело больным человеком, знающим о своей скорой

смерти, хотел не просто рассказать историю своей жизни, но символически вернуть ушедшие годы, запечатлев их в романе. Обретение времени для него, конечно, не означало буквальный поворот времени вспять, но воссоздание прошлого, как подлинной реальности через текст, другими словами – уравнивание прошлого и настоящего посредством искусства. Однако, по Бергсону, любой поток сознания и так предполагает «неделимое настоящее» – прошлое, настоящее и будущее в нём сливаются в единый пространственно-временной континуум, что заставляет усомниться в необходимости выбора конкретно вертикального потока сознания как средства обретения времени.

Для доказательства такой необходимость обратимся к другой особенности прустовского текста − наличию всезнающего автора, которое фактически противоречит технике потока сознания, призванной передать неповторимость живого сознания личности и восприятие внешнего мира через призму этого сознания.

Такое нарушение канона − осознанное решение, которое продиктовано опять же сверхидеей обретения времени. Одна лишь субъективность Рассказчика (Марселя) и его жизнь слишком малы, чтобы воспроизвести всю картину подлинной реальности и заставить прошлое ожить во всей его полноте. Оно должно быть представлено через призму всех людей, поэтому Пруст наделяет Рассказчика способностью оказываться в местах, где он не может быть, описывать разговоры, при которых он никогда не присутствовал, а подчас и путешествовать по сознаниями других персонажей так же, как по своему собственному − мы можем видеть мир глазами Свана, анализировать всю историю и психологические причины гомосексуальности Шарлюса, наблюдать интимные сцены четы Германтов и т.д.

Ради сверхцели обретения времени Пруст игнорирует один из базисов потока сознания как техники повествования − индивидуализм субъективного восприятия, однако для её полного достижения, писателю необходимо построить комплексный хронотоп, что приводит к необходимости нарушить канон неделимого настоящего. Классический поток сознания всегда разворачивается здесь и сейчас, благодаря полному проникновению в голову персонажа, мы можем также связывать его настоящее с любыми эпизодами прошлого.

Поток сознания у Пруста − это ретроспектива уже прошедшего когда-то давно потока сознания, следовательно, он не только представлен как воспоминание, но и отягощён связью с настоящим, которое на момент повествования ещё является будущим. Создание такого хронотопа напрямую подчинено идейному началу Пруста – в случае, если бы Пруст обратился

к типичному хронотопу потока сознания, то есть ввёл бы хронологически упорядоченное повествование от самого начала (детство Рассказчика) до самого конца (старость Рассказчика), эпопея превратилась бы в обычный полуавтобиографический текст. В таком случае роман неизбежно лишился бы своей сверхидеи обретения времени, а это повлекло бы за собой то, что из-за отсутствия системности он был бы лишен своей аналитической части. Пруст попросту не смог бы построить такой сложной взаимосвязи между образами людей и предметов и образом времени. Они выступили бы обычными провокаторами эмоций и чувств и потеряли бы способность вызывать ряд ассоциаций, которые, благодаря ретроспективному анализу, выстраивают связь между прошлым и настоящим. Печенье Мадлен превратилось бы в простую сладость, любимую ребёнком, и перестало бы быть символом блаженства, возвращающим Рассказчика в счастливые времена детства; отношения Свана и Одетты стали бы просто историей, которую поведали рассказчику, и не могли бы быть символическим прообразом несчастной любви, которую позже Рассказчик повторит в своих отношениях с Альбертиной. В таком случае исчезла бы и необходимость вертикального потока сознания, поскольку анализ и построение образов не имели бы идейного вектора.

Таким образом, в эпопее «В поисках утраченного времени» Пруст создаёт очень сложную систему художественной вселенной, три базиса которой − сверхидея обретения времени, всезнающий автор и вертикальный поток сознания – находятся во взаимозависимости.

Горизонтальный поток сознания Валентина Катаева

Художественная вселенная Катаева качественным образом отличается от прустовской. Поток сознания, на котором она основывается − горизонтальный, то есть связанный свободными ассоциациями, и не обладающий, подобно прустовскому тексту, сверхидеей. Вновь обращаясь к классификации Г.В. Оттенс, мы можем причислить такой поток сознания только к чувственному восприятию (sensory impression). Для более конкретного анализа обратимся также к схематическому пересказу начала повести «Алмазный мой венец»:

– «Они» (ещё неопределённые лирические герои) отправляются искать вечную весну.

– Идея вечной весны напоминает Рассказчику о парижском сумасшедшем скульпторе Брунсвике, который внушил её Рассказчику.

– После воспоминания о Брунсвике рассказчик возвращается к себе и к жене, которые сидят в приземляющемся самолёте. Нахождение в простран-

стве, которое «еще не может считаться небом, но уже и не земля» отбрасывает рассказчика к далёким воспоминаниям − например, к футбольному полю.

– Этот образ переносит его к матчу, в котором принимал участие легендарный футболист Богемский.

– Воспоминание о годах, в которые произошел матч, возвращает рассказчика к воспоминанию о самом себе в то же время: он был гимназистом, печатал свои стишки и читал кучу графоманской писанины. Возвращаясь к воспоминанию о матче, рассказчик интересуется, кто же забил гол, и во второй раз в жизни слышит имя «ключика» (Ю.К. Олеша), которое до этого видел в альманахе.

– Переход к описанию «ключика».

Анализируя данную схему, мы не можем сказать, что у Катаева образы лишены всякой взаимосвязи. Но существующая между ними корреляция исключительно ассоциативно-эмоциональная. Переход от одного образа к другому не подразумевает развития и динамики, что делает их вариативными и взаимозаменяемыми. Например, если бы мы захотели убрать последний образ, рассказывающей о юности Повествователя, нам надо было бы просто придумать, как футболист Богемский может быть связан с ключиком, для чего можно найти бесконечное количество способов: схожесть внешности, схожесть характеров, воспоминание о том, как повествователь увидел их вместе и т.д. Или если бы взамен описания ключика Катаев хотел бы подвести нас к описанию другого персонажа, то ему надо было бы либо придумать, как другой персонаж может быть связан с футболом или его юностью, либо же (при отсутствии таких ассоциаций) начиная с Образа 3 перенестись к другому воспоминанию, которое может быть связано с другим персонажем или даже сразу перейти к описанию другого персонажа.

В отличие от потока сознания Пруста, поток сознания Катаева лишён какой-либо программы, это живописная проза, в которой каждый отдельный маленький эпизод представляет собой самоценную историю с акцентом на образность, а не на сюжет. Такая структура соответствует творческому кредо Катаева, согласно которому «в хорошей прозе изобразительное превышает повествовательное».

Стремление основывать текст на изобразительности приводит к тому, что в «Алмазном моём венце» в центре повествования оказывается образ и эмоции, которые этот образ вызывает, что во многом совпадает с идеологией эстетизма. Визуальная составляющая, к слову, как средство создания образа является одним из важнейших аспектов катаевского потока сознания, чему посвятил подробную статью С.В. Кириченко [2].

Однако выбор визуального образа как базиса текста и основы динамики потока сознания, во-первых, лишает его идейности, поскольку эстетизм как идеология ставит красоту саму по себе над этическими и философскими ценностями, а во-вторых, раскалывает сюжет на отдельные зарисовки: мы не узнаём ни полной судьбы самого Катаева, ни даже полной истории какого-то отрывка его жизни, ни цельной биографии хотя бы одного из многочисленных персонажей − ключика, королевича, щелкунчика и т.д.

Они появляются перед нами только эпизодически, только в те моменты, которые представляют для Катаева художественной интерес. В этом плане текст Пруста подчиняется полностью противоположной структуре: его построение основано на доказательстве сверхидеи, для чего автору необходимы конкретные примеры и истории. Это в свою очередь ведёт к огромному количеству взаимосвязанных сюжетных линий, многие из которых растягиваются на все семь томов эпопеи.

Конечно, нельзя сказать, что текст Катаева полностью лишён какой-либо структуры, его композицию даже можно назвать кольцевой: в конце повести Рассказчик вместе со своей женой гуляет по парку, украшенному изваяниями своих друзей, их создал скульптор Брунсвик, воспоминанием о котором Катаев практически открывает повесть. Но между двумя этими точками автор совершенно свободно движется по возникающим у него ассоциациями. Ключ к пониманию такого изложения можно найти в этом же финальном эпизоде прогулки по парку, но для этого необходимо внести одно важное пояснение: в действительности, изваяния, описываемые Катаевым, воображаемы, их не существует как физических объектов − они не отбрасывают тени, и никто кроме самого рассказчика и его жены их не видит. С одной стороны, это торжество субъективности потока сознания − Катаев в отличие от Пруста не только не пытается увидеть мир глазами всех людей, но переносит повествование на объект, существующий исключительно в его сознании. С другой стороны, прогулка от одного изваяния к другому метафорично демонстрирует горизонтальность катаевского потока сознания как спонтанного перемещения в системе равноценных образов. Сама динамика мысли Катаева в рамках художественного пространства повести не позволяет ему вывести один образ на более значительное место, чем другое. Тем более невозможно выстроить их аналитически, поскольку их красота сама по себе (согласно концепции эстетизма, которой сознательно или нет вторит Катаев) ценнее любой этической или философской концепции.

Итак, художественная вселенная Катаева в противовес прустовской не аналитична, но сугубо эстетична и субъективна, динамика её потока со-

знания никакой идее не подчиняется, но движется от одного ассоциативного образа к другому.

Таким образом, рассмотрев методологию использования потока сознания на примере «Алмазного моего венца» и «В поисках утраченного времени», мы видим, что использование техники потока сознания, в зависимости от её применения, может привести к совершенно разным результатам: вертикальный поток сознания Пруста создаёт комплексную художественную систему связей, подчиненных сверхидее, в то время как горизонтальный поток сознания Катаева погружает нас в свободное пространство равноценных и самоценных образов.

Литература

Художественная:

1. *Пруст М.* По направлению к Свану / Пер. Любимов Н. − СПб: Амфора, 2013. – 540 с.
2. *Пруст М.* Обретённое время. / Пер. Смирновой А.Н. − − СПб: Амфора, 2006. – 475 с.
3. *Катаев В.П.* Алмазный мой венец. Редактор: Вече, 2018. −

Научная:

1. *Галинская И.Л.* Шифры памфлетного мемуарного романа Валентина Катаева [Электронный ресурс] URL: https://cyberleninka.ru/article/n/shifry-pamfletnogo-memuarnogo-romana-valentina-kataeva
2. *Кириченко С.В.* В.П. Катаев и его индивидуально-авторская картина мира [Электронный ресурс] URL: https://cyberleninka.ru/article/n/v-p-kataev-i-ego- HYPERLINK «https://cyberleninka.ru/article/n/v-p-kataev-i-ego-individualno-avtorskaya-kartina-mira-k-120-letiyu-so-dnya-rozhdeniya»individualno-avtorskaya-kartina-mira-k-120-letiyu-so-dnya-rozhdeniya
3. *Коугия Л.А.* Феномен «потока сознания» в произведениях М. Пруста, Дж. Джойса и У. Фолкнера [Электронный ресурс] URL: https://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-potoka-soznaniya-v-proizvedeniyah-m-prusta HYP HYPERLINK
4. *Манн Поль де.* Аллегории Чтения: Фигуральный язык Руссо, Ницше, Рильке и Пруста. − Екатеринбург: Издательство Уральского университета 1999. − 367 с.

5. *Михайлов А.Д.* Поэтика Пруста. − М.: Языки славянской культуры 2012. − 504 с.
6. *Оттенс Г.В.* Поток сознания как повествовательная техника художественного модернисткого произведения [Электронный ресурс] URL: https://cyberleninka.ru/article/n/potok-soznaniya-kak-povestvovat HYPERLINK

Любовь ЧАЙКОВА

Живописный экфрасис в романе Ф.М. Достоевского «Идиот»

Достоевского можно назвать истинным мастером экфрасиса. Он использует этот прием описания произведения изобразительного искусства, практически во всех своих романах. С помощью экфрасиса автору удается усилить эффект визуального восприятия в рамках текста.

В романе «Идиот» Достоевский в основном использует живописный экфрасис. В данной работе выделено и проанализировано несколько картин – «Лицо приговоренного», «Портрет Настасьи Филипповны», «Мертвый Христос» и «Христос и ребенок», причем не все из них носят миметический характер.

Развернутая классификация экфрасиса представлена в работе Е.В. Яценко «“Любите живопись, поэты”: экфрасис как художественно-мировоззренческая модель», и мы в статье будем ориентироваться на нее [3].

Достоевский останавливает свое внимание на живописных полотнах. Живопись традиционно относят к искусствам пространственным, ее нельзя назвать в полной мере сюжетным искусством. В картине нет программы и будущего, но принцип соотношения в тексте словесного и визуального помогает ярче характеризовать, «осветить изнутри» образ героя и дополняет развитие сюжета. У Достоевского есть стремление раскрыть полностью характер персонажа, всю его историю.

С помощью этого приема Достоевскому удается более точно показать психологические черты князя Мышкина, главного героя романа «Идиот». Живописное описание начинается с нулевого экфрасиса – отсылки к занятиям одной из дочерей генерала Епанчина: *«Аделаида пейзажи, портреты пишет».* Постепенно в процессе повествования автор переходит к полному экфрасису, который содержит развернутую репрезентацию живописного.

Князь Мышкин предлагает Аделаиде написать картину «Лицо приговоренного». Князь говорит: «Нарисуйте лицо приговоренного за минуту до удара гильотины, когда еще он на эшафоте стоит…*Нарисуйте эшафот так, чтобы видна была ясно и близко одна только последняя ступень; преступник ступил на нее: голова, лицо бледное как бумага, священник протягивает крест, тот с жадностию протягивает свои синие губы, и глядит, и – все знает. Крест и голова – вот картина, лицо священника, палача, его двух служителей и несколько голов и глаз снизу, - все это можно нарисовать как бы на третьем плане, в тумане, для аксессуара».*

По жанру – это портрет, хотя картина имеет и другие детали. Нееметический экфрасис рождается в диалоге князя Мышкина с Епанчиными о смертной казни, о насильственной смерти, убийстве. Экфрасис вносит новые краски в образ главного героя, помогает лучше узнать образ его мысли его, психологию восприятия, отношение к морально-правовым вопросам.

Через описание несуществующего в реальности произведения фотографического искусства Достоевский знакомит нас и с Настасьей Филипповной. Второй полный экфрасис в романе является дискретным, так как появляется на страницах романа ни один раз, прерываясь сюжетным повествованием. Через фотографический портрет автор показывает нам наиболее яркие черти героини: *«В черном шелковом платье, чрезвычайно простого и изящного фасона; волосы, по-видимому, темно-русые, были убраны просто, по-домашнему; глаза темные, глубокие, лоб задумчивый».* С помощью этого приема поднимается тема характера, психологии личности. Достоевский дает нам уникальную возможность взглянуть на героиню глазами смотрящего со стороны. *«Это необыкновенное по своей красоте и еще по чему-то лицо еще сильнее поразило его теперь. Как будто необъятная гордость и презрение, почти ненависть, были в этом лице, и в то же самое время что-то доверчивое, что-то удивительно простодушное; эти два контраста возбуждали как будто даже какое-то сострадание при взгляде на эти черты».*

Красота и страдание Настасьи Филипповны вызывают в душе героя глубокое сострадание, желание понять ее, узнать лучше, быть может, спасти ее. Поднимается тема «Страдания», «Спасения», «Добра». Это прямая отсылка к библейским мотивам, которая имеет очень глубокий, религиозный и философский подтекст в художественный пласт романа.

Ключевые размышления автора о вере и Боге связана с картиной «Мертвый Христос в гробу» Ганса Гольбейна-младшего, написанная в 1521 году. На ней изображен Иисус, в полный рост, который лежит в гробу. Гольбейн рисовал его с утопленника, и художнику удалось передать все детали, показывающие, что этот человек мертв, что он больше никогда не встанет и не заговорит. Его лицо искажено поцелуем смерти, линия рта изогнута, впалые щеки, чуть приоткрытые мутные глаза. Это бездыханное, жестоко измученное тело, все в синяках, засохшей крови, пожелтевшее, впалое. Форма картины напоминает сам гроб, что усиливает впечатление. Христос изображен на этой картине не как Сын Божий, Спаситель, а как обычный человек. Достоевский, увидев картину на выставке в Базеле в 1867 году, был поражён тем, как на ней был изображён Христос. В романе автор передал своё впечатление от картины устами князя Мышкина.

Писатель целенаправленно выстраивает композицию миметического экфрасиса, несколько раз возвращаясь к нему. При первом упоминании «базельская картина» выступает как нулевой экфрасис – звучит лишь вопрос о ней. В доме Рогожина описание снова начинается с нулевого экфрасиса. *«Было несколько картин, всё портреты архиереев и пейзажи»*. И затем автор дает психологический экфрасис, передавая особенности восприятия картины главным героем и противоположным мнением Рогожина.

Автор рисует страшную картина. *«Это копия с Ганса Гольбейна», − сказал князь, успев разглядеть картину, − и хоть я знаток небольшой, но, кажется, отличная копия. Я эту картину за границей видел и забыть не могу. – А на эту картину я люблю смотреть! − пробормотал, помолчав, Рогожин. − На эту картину! − вскричал вдруг князь, под впечатлением внезапной мысли, − на эту картину! Да от этой картины у иного еще вера может пропасть! − Пропадает и то, − неожиданно подтвердил вдруг Рогожин»*. По сути экфрасис переводит разговор в религиозно-философскую область.

Завершает композицию сводного экфрасиса толковательный экфрасис от лица безнадежно больного юноши Ипполита: *«...Когда смотришь на этот труп измученного человека, то рождается один особенный и любопытный вопрос: если такой точно труп (а он непременно должен был быть точно такой) видели все ученики его, его главные будущие апостолы, видели женщины, ходившие за ним и стоявшие у креста, все веровавшие в него и обожавшие его, то каким образом могли они поверить, смотря на такой труп, что если так ужасна смерть и так сильны законы природы, то как же одолеть их?..*

Природа мерещится при взгляде на эту картину в виде какого-то огромного, неумолимого и немого зверя, или, вернее, гораздо вернее сказать, хоть и странно, – в виде какой-нибудь громадной машины новейшего устройства, которая бессмысленно захватила, раздробила и поглотила в себе глухо и бесчувственно великое и бесценное существо...

Картиною этой как будто выражается это понятие о темной, наглой и бессмысленно-вечной силе, которой все подчинено... Эти люди, окружавшие умершего, которых тут нет ни одного на картине, должны были ощутить страшную тоску и смятение в тот вечер, раздробивший разом все их надежды и почти что верования. Они должны были разойтись в ужаснейшем страхе, хотя и уносили каждый в себе громадную мысль, которая уже никогда не могла быть из них исторгнута. И если б этот самый учитель мог увидеть свой образ накануне казни, то так ли бы сам он взошел на крест и так ли бы умер, как теперь?».

Автор говорит устами героя. Он делится своими рассуждениями с читателем и заставляет его задаваться вопросами о жизни и смерти, о вере и силе природы с ее непоколебимыми, как представляется, законами. Мне кажется, что автор не просто так донес до читателей эти мысли с помощью Ипполита. Он – молод, откровенен, страстен и, находясь на пороге смерти, не боится ни лицемерных условностей, ни нарушить приличий, он хочет говорить правду. И жить.

Картина Гольбейна рождает сомнения в возможность спасения, воскресения, так как художник изображает на картине Христа как мертвого человека, а не Богочеловека, против чего так горячо и определенно высказывается князь Мышкин.

Тема страдания и спасения продолжается в сюжете картины, которую рисует в своем воображении Настасья Филипповна. В описании образа ее жизни входят нулевые экфрасисы: *«…в доме нашлись картины, эстампы, карандаши, кисти, краски»*. Это дает нам возможность провести параллель с образом художницы Аделаиды. Но Аделаида не может найти сюжета для своих произведений, а Настасья Филипповна находит сюжет для своей картины, причем именно эта женщина хочет рисовать Христа:

«Вчера я, встретив вас, пришла домой и выдумала одну картину. Христа пишут живописцы всё по евангельским сказаниям; я бы написала иначе: я бы изобразила его одного, – оставляли же его иногда ученики одного. Я оставила бы с ним только одного маленького ребенка. Ребенок играл подле него; может быть, рассказывал ему что-нибудь на своем детском языке, Христос его слушал, но теперь задумался; рука его невольно, забывчиво осталась на светлой головке ребенка. Он смотрит вдаль, в горизонт; мысль великая, как весь мир, покоится в его взгляде; лицо грустное. Ребенок замолк, облокотился на его колена, и подперши ручкой щеку, поднял головку и задумчиво, как дети иногда задумываются, пристально на него смотрит. Солнце заходит... Вот моя картина!».

Если картина Рогожина пугает и заставляет терять всякую веру, то картина Настасьи Филипповны одно из самых светлых образов в романе, она дает надежду. Кроме того немиметический эфрасис (описание придуманной картины) характеризует страстную и мятущуюся героиню с изломанной судьбой с неожиданной стороны, показывая зерна чистой веры в ее душе. Рогожин и Настасья Филипповна приговорены к убийству как жертва и палач, и с каждым из них связаны две картины: с Настасьей Филипповной – картина о Христе, с Рогожиным – «Мертвый Христос».

Таким образом, выстроенная автором линия словесных картин в романе «Идиот» движется от «лица приговоренного» к портретам Настасьи Филипповны и Рогожина и затем – к «Мертвому Христу» и к изображению Иисуса Христа в вечности христианской жизни земного человечества, закрывая сюжетную арку. Писатель пользуется не только толковательным, но и психологическим экфрасисом, который переходит в этико-философский.

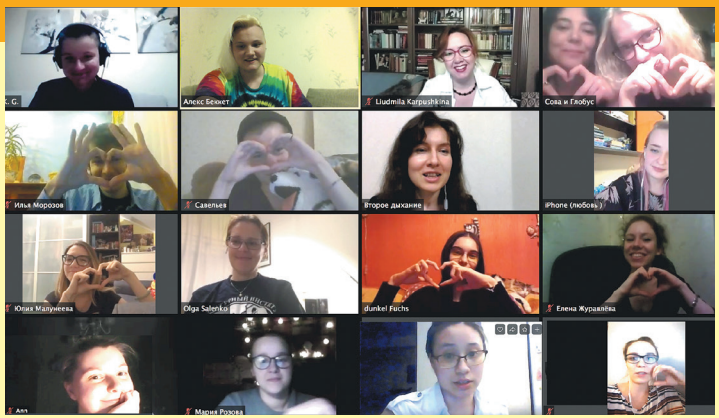
Как отметил А. Шопенгауэр, гений отличается от таланта тем, что талант попадает в цель, в которую никто не может попасть, а гений – в цель, которую никто не видит. Роман поражает не только количественной представленностью экфрастических контекстов, но и глубокой проработкой образов, композиционной выстроенностью размышлений автора о вере в контексте развития действия романа, глубиной и яркостью психологической характеристики героев.

Литература

1. *Достоевский Ф.М.* Идиот [Электронный ресурс] URL: http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0070.shtml
2. Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. – М.: МИК, 2002.
3. *Яценко Е.В.* «Любите живопись, поэты»: Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопр. философии. – 2011. – № 11. – С. 47–57.

Технический редактор А.В.Шибанов
Художественный редактор А.В.Шибанов

Подписано в печать 15.06.2020 г. Формат 60x90/16
Усл. п.л. 13. Заказ № 23/К. Отпечатано в ООО Агентство «Литера»
Тираж 150 экз.
150040, г. Ярославль, ул. Володарского, 101. Тел. 4852-30-55-40
e-mail: litera-yar@yandex.ru


Алекс Бекжет
Liudmila Karpushkina
Сова и Глобус
Илья Морозов
Савельев
Второе дыхание
iPhone (любовь)
Юлия Малучеева
Olga Salenko
dunkel Fuchs
Елена Журавлёва
Мария Розова