Литературный институт
имени А.М. Горького

Актуальная классика

Материалы Третьих студенческих научных чтений

Москва
2019

Литературный институт имени А.М. Горького

Кафедра русской классической литературы и славистики

АКТУАЛЬНАЯ КЛАССИКА

Материалы Третьих студенческих научных чтений

(18 апреля 2019 года)

Москва
2019

УДК 821.161.1
ББК 83.3
А 43

Научные редакторы:

Завгородняя Г.Ю., проф., д.ф.н.
Карпушкина Л.А., доц., к.ф.н.

А43 Актуальная классика: Материалы Третьих студенческих научных чтений. – М.: Литера, 2019. – 260 с.

В сборнике представлены материалы Третьих студенческих научных чтений «Актуальная классика», прошедших в Литературном институте им. А.М. Горького 18 апреля 2019 года.

ISBN 9-785-9906573-4-2

© Литературный институт имени А.М. Горького, 2019

Содержание

Раздел I.
Фольклор и древнерусская литература: стиль, тематика, традиции в литературе XX – XXI вв.

Н. Барабанова
Характерные черты волшебной сказки в песне
Янки Дягилевой «На Чёрный день» 8

А. Беляева
Фольклорная символика и модель мира в поэтике
Бориса Гребенщикова 12

В. Иванова
«Повесть о Петре и Февронии Муромских»: «неявная»
символика и «богословие от противного» 18

Е. Макаревич
Типология героинь русских народных сказок на основе смысловой
оппозиции *деятельность/пассивность* 24

Е. Малышева
Фольклорные традиции в песнях группы «7Б» 32

А. Орлова
Древнерусский апокриф в современной поэзии
(на материале стихотворения П. Барсковой «Соучастие») 41

А. Рожкова
Звери дивные или… нет?
(Анималистические образы в древнерусской литературе) 46

З. Титова
Фольклорно-мортальные мотивы в творчестве Егора Летова 57

Т. Филиппова
Мир и обряд езидского фольклора 63

Е. Фонарёва
Испытание и преображение героя волшебной сказки:
ритуально-обрядовые и мифологические истоки 68

Раздел II.
Русская литературная классика: рецепция и интерпретация

Л. Билык
Образ тишины в музыкальной оркестровке конфликта
романа И.С. Тургенева «Дворянское гнездо»..... 76

М. Бордуновский
Авторские отступления в романе
Н.Г. Чернышевского «Что делать?» в контексте
произведений А.С. Пушкина и Н.В. Гоголя 82

Д. Варенова
«Борис Годунов» на подмостках и экране
(постановка Ю. Любимова и фильм В. Мирзоева)..... 91

С. Грабовский
Очерк Н.С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда» и опера
Д.Д. Шостаковича «Катерина Измайлова»: трансформации сюжета 98

Е. Грехова
Образ Печорина в современном зарубежном литературоведении 107

А. Карпенко
Идеи Л.Н. Толстого в рецепции японских писателей..... 112

Е. Лавриеня
Творчество и личность Н.В. Гоголя в современной
киноинтерпретации (на материале киносериала
Е. Баранова «Гоголь»)..... 121

Е. Малых
Синтез художественного и документального
в книге А. Герцена «Былое и думы» 129

А. Мананникова
«Крейцерова соната» Л.Н. Толстого и «Заводной апельсин»
Э. Бёрджесса: осмысление природы музыки 134

А. Манухина
Интерпретация пьесы А.Н. Островского
«Бесприданница» в кинематографе.....141

А. Нелидин
Современные киноинтерпретации романа
Ф.М. Достоевского «Бесы» 148

Ж. Су
Рецепция итальянской литературы в творчестве К.Н. Батюшкова 155

А. Титова
Первые постановки комедии Н.В. Гоголя
«Ревизор»: причины неудач 163

Раздел III.
Русская литература XVIII – XIX вв.:
жанр, образ, стиль; традиции в литературе XX – XXI вв.

Е. Абрамова
Образ «русского скитальца» в произведениях И.С. Тургенева
(«Ася», «Дым», «Вешние воды») 168

Р. Бубнов
Тип «подпольного человека» в изображении
Ф.М. Достоевского и Ю.К. Олеши.....176

А. Волевач
Идея «цельного знания» в романе
В.Ф. Одоевского «Русские ночи» 181

Е. Герасимов
Тема безумия в русской литературе первой половины XIX в.....187

И. Дейкун
Эмблематическое в черновиках Ф.М. Достоевского.
К постановке вопроса о полноте книги 198

И. Косицына
Сатирическая традиция в творчестве Сергея Марина.....204

Р. Найдёнова
Типология нарративов (на материале
русской классической литературы) 210

Т. Никиткова
Образ вакханки в русской лирике
(К.Н. Батюшков, А.Н. Майков, А.А. Фет, А.А. Блок).....219

А. Новосельцева
«Маленькие трагедии» и «Повести Белкина»
А.С. Пушкина: общность мотивов 224

А. Силантьев
«Между делом безделье» – первый изданный
русский песенник XVIII века.....230

Д. Третьякова
Герой с изменённым сознанием в русском романе:
князь Мышкин и Витя Пляскин 238

Д. Шахназаров
Изоморфизм в рассказах А.П. Чехова
«Архиерей», «Дама с собачкой», «Студент» 245

Э. Царионов
Очаровательная простота В.Ф. Ходасевича как
продолжение пушкинской поэтический традиции 254

Раздел I.

ФОЛЬКЛОР И ДРЕВНЕРУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА: СТИЛЬ, ТЕМАТИКА, ТРАДИЦИИ В ЛИТЕРАТУРЕ XX – XXI ВВ.

Нина БАРАБАНОВА

Характерные черты волшебной сказки в песне Янки Дягилевой «На Чёрный день»

Яна Станиславовна Дягилева (Янка) стала второй по величине фигурой сибирского панк-рока после Егора Летова и группы «Гражданская оборона», с которыми работала в тесном сотрудничестве. Несмотря на ранний уход из жизни, она оставила после себя пусть небольшое, но значительное творческое наследие: двадцать девять песен и несколько стихотворений. Песня «На Чёрный день» является одной из самых узнаваемых работ Янки.

И. Кормильцев и О. Сурова в статье «Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция» выделяют две основные особенности сибирского панк-рока – это «во-первых, огромная роль бардовской традиции, ее активное использование в провинциальном роке, и, во-вторых, обращение к фольклору, устнопоэтической и народной песенномузыкальной традиции» [Кормильцев, Сурова]. Влияние бардов московской и ленинградской школ в песне «На Чёрный день» уже было подробно рассмотрено С.В. Свиридовым в работе «Ничья на карусели. Об интертекстуальном коде одной песни Яны Дягилевой», мы же попытаемся рассмотреть роль фольклорной традиции в пространстве текста и сравнить его художественный мир с миром волшебной сказки.

С.В. Свиридов в качестве одной из ключевых стилистических особенностей выделяет «ослабление логико-семантической и грамматической связности текста при повышенной экспрессивной выразительности образного ряда», которому сопутствует «перечислительный» синтаксис, порой безразличный к логико-сюжетной связности текста» [Свиридов]. Другая исследовательница, М.К. Мюллер, определяет метод Янки как «монтаж текста» [Мюллер], однако, несмотря на его фрагментарность и раздробленность, Янка создаёт цельное художественное пространство, опирающееся с помощью ассоциаций в том числе на семантику универсальных фольклорных образов-символов.

«География» текста представлена двумя противоположными мирами: это мир жизни, представленный в образах колеса и карусели, и потусторонний, загробный, расположенный – в соответствии с фольклорной традицией – под водой («в тихий омут буйной головой»).

Свиридов справедливо заметил, что центральным образом в тексте является образ карусели, создающий, с одной стороны, «детский» образ-

ный регистр песни», а с другой – отсылающий к тексту А. Башлачёва «На жизнь поэтов» [Свиридов]. Но карусель также семантически рифмуется с колесом, которое, в отличие от карусели, называется прямо. Колесо само по себе традиционно ассоциируется с солнцем, сменой дня и ночи, жизни и смерти [Славянская мифология: 234–235]. Карусель-колесо одновременно и статична, и находится в движении, но это не сменяемость, а хождение по замкнутому кругу. Это пространство оформлено в ярмарочно-праздничных, игровых декорациях: «*аттракцион*», «*по кругу лошади летят*», «*калейдоскоп*» (детская игрушка), игральные карты, «*бильярдные шары*», попугай. Но праздник на самом деле оказывается разрухой и хаосом, слепленным из отдельных фрагментов: цветную шаль «*поела моль*», «*за осколками витрин обрывки праздничных нарядов*».

В контексте сибирской рок-поэзии концепцию жизненного «колеса» можно сопоставить с тоталитарным государством, враждебно настроенным по отношению к человеку, отсюда появляются милитаристические образы: «*железный конь, защитный цвет, резные гусеницы в ряд*». В первом куплете в образный ряд органично вплетается поговорка «*вывести на круг*», буквально означающая «поставить перед судом общественности» [Марченко, Никитина: 333] и проводящая границу между условным лирическим героем и миром вокруг.

Жизнь личности в этом мире, как и текст Янки, обрывочна и фрагментарна, она перманентно находится в тревожном движении «*усталого танца*». Вращается карусель – крутится трубка калейдоскопа, гремит внутри стекло, отражаясь в «*кривых зеркалах*»; она летит мимо «*осколков витрин*» и «*обрывков праздничных нарядов*». Человек внутри – один из тех пауков из «Песенки про паучков», которые «*бегут по кругу*» и «*глядят сквозь стены*» стеклянной банки. Встаёт вопрос, насколько вообще справедливо говорить о лирическом герое, если мир настроен на обезличивание человека? Немногочисленные образы, которые можно соотнести с ним – это «живая плоть» и порядковые числительные «второй», «четвёртый», «восьмой». Единственный способ для личности вырваться за пределы вращения враждебного ей колеса – это смерть («*в тихий омут буйной головой*»). «Большой словарь русских поговорок» даёт такие варианты выражений со словом *омут*, которые можно с ней соотнести:

– «тихий омут»: «о человеке скромном, спокойном, но способным обмануть это первое впечатление» (с пометой «неодобрительное»)

– «бросаться/броситься в омут с головой»: «безрассудно решаться на какой-либо смелый, отчаянный поступок»

– «хоть в омут бросься» (можно соотнести, учитывая пропущенный глагол): «о тяжёлом, безвыходном положении» [Марченко, Никитина: 464]

Это подтверждает тезис о противопоставлении индивида и государства/общества и дополняет мир живых, нарисованный Янкой.

Пространство смерти же берёт от поговорки эпитет «тихий», оно спокойно и беззвучно, а, следовательно, отделено от жизненного хаоса, гремящего насилием «под звуки маршей».

В последней строфе текста к этому двоемирию добавляются два следующих друг за другом образа: мост и «*вертолёт без окон и дверей*». Абсолютно фольклорный образ моста как границы между миром живых и миром мёртвых [Славянская мифология: 305] сталкивается с лексико-семантическим франкенштейном в виде вертолёта с атрибутивной характеристикой избушки Яги. Подобная география типична для волшебных сказок, где избушка всегда стоит между двумя мирами, поэтому её невозможно обойти – только пройти сквозь, соответственно, необходимо попросить повернуться [Пропп: 127]. Если мост, как и лес, символизирует эту границу, то почему бы такому своеобразному образу не отсылать к фольклору?

Метафорическая смерть в волшебной сказке – один из ключевых фрагментов обряда инициации, за которым следует новый уровень бытия [Пропп: 119]. Инициация подразумевает перерождение, *изменение*, а в неправильном, дисгармоничном мире оно невозможно, поэтому, цитируя песню «Выше ноги от земли»: «*…сказочка *** // И конец у неё неправильный – // Змей-Горыныч всех убил и съел*».

Литература

1. *Кормильцев И., Сурова О.* Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 1998. № 1. [Электронный ресурс] URL: https://cyberleninka.ru/article/n/rok-poeziya-v-russkoy-kulture-vozniknovenie-bytovanie-evolyutsiya
2. *Мокиенко В.М., Никитина Т.Г.* Большой словарь русских поговорок. – М.: «ОЛМА Медиа Групп», 2007. – 784 с.
3. *Мюллер М.К.* Принцип монтажа в песенной лирике Янки Дягилевой // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2014. № 15. [Электронный ресурс] URL: https://cyberleninka.ru/article/n/printsip-montazha-v-pesennoy-lirike-yanki-dyagilevoy

4. *Пропп В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. – М.: Лабиринт, 2000. – 333 с.
5. *Свиридов С.В.* Ничья на карусели. Об интертекстуальном коде одной песни Яны Дягилевой // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология. 2012. № 8. [Электронный ресурс] URL: https://cyberleninka.ru/article/n/nichya-na-karuseli-ob-intertekstualnom-kode-odnoy-pesni-yany-dyagilevoy
6. Славянская мифология. Энциклопедический словарь. Изд. 2-е. – М.: Междунар. отношения, 2002. – 512 с.
7. Янка. Выше ноги от земли // Сост. Соколов Я.В. – М.: Выргород, 2018. – 176 с.

Алиса БЕЛЯЕВА

Фольклорная символика и модель мира в поэтике Бориса Гребенщикова

Борис Гребенщиков, известный широкому кругу слушателей под инициалами БГ, – поэт, представитель ленинградской рок-школы, автор огромного количества песен, в разные периоды относившихся к разным стилям и даже направлениям музыки. В качестве материала для своих текстов Гребенщиков нередко использовал и продолжает использовать заимствования из произведений мировых представителей рок-сцены, буддийскую мифологию, христианские традиции, а также фольклор, принадлежащий не одному народу. Так, например, в его песнях, как с точки зрения музыки, так и с точки зрения стихов, можно встретить влияние кельтского фольклора (например, инструментальное сопровождение в песне «Стаканы» /2006/ или упоминание «острова женщин», то есть, Авалона в песне «Генерал Скобелев» /1987/). Что касается русского фольклора, у Бориса Гребенщикова он находит своё отражение не столько на уровне лексики (хотя здесь нельзя, конечно, не упомянуть «Русский альбом» /1992/), сколько на уровне символики и космогонической парадигмы внутри текста.

Целью данного исследования является сопоставление фольклорной модели мира и модели мира, создаваемой Гребенщиковым в своих произведениях.

Для фольклорной модели мира характерны антитеза и дуальность видимого и невидимого; света и тьмы; ближнего и дальнего; этого и того; внешнего и внутреннего; верхнего, среднего и нижнего; а также вертикально-горизонтальное устройство [Червинский: 57]. Подобный принцип наблюдается и в поэтике Гребенщикова, особенно это заметно при членении им пространства на уровни: на небо и землю. Каждому из этих уровней присущ свой набор образов-символов, также фольклорных. К уровню неба относятся образы птицы и звезды, впервые появившиеся в текстах 1974 года и используемые на протяжении всех 1980-х и 1990-х годов. И звёзды, и птицы появляются в произведениях Гребенщикова для указания на что-либо возвышенное, значимое, отрешённое от реального мира [Эльданаре]: «*Серебро Господа – // Выше звёзд, выше слов, вровень с нашей тоской*» («Серебро Господа моего» /1990/), «*Летели выше, чем птицы...*» («Возьми меня к реке» /1995/). В фольклоре и звёзды, и птицы формируют парадигму вертикального и небесного, а первые, кроме того, являются элементами внешнего и несут в себе сему

статики, отсутствия акциональности, и, как следствие, рассматриваются как «наивысшая точка», сложная для преодоления [Червинский: 57, 90]. Птицы в фольклоре куда более активны и нередко являются гостями из потустороннего мира в мир средний, несущими какие-либо вести, связанные с переходом из одного мира в другой: «*Если бы я был малиново-алой птицей, // Я взял бы тебя домой*» («Электричество» /1984/). Птицы могут олицетворять мёртвых членов семьи или призывать весну, то есть, свидетельствовать о начале или конце временного периода, что встречается и в текстах Гребенщикова: «*И был день первый, и птицы взлетали из рук твоих*» («День первый» /1994/), «*Мы выпускаем птиц – это кончился век*» («Пока не начался джаз» /1984/). Если говорить об образе птицы как таковом, у БГ в песнях встречаются характерные для фольклора ворон («Волки и вороны» /1992/ – символ проводника между мирами, загробного мира), лебедь («География» /2000/ и «О лебеде исчезнувшем» /2007/ замещение, метафора молодого человека), сокол («Сокол» /2008/ –превращение лирического героя в птицу). Образ крыльев, чуть более поздний и олицетворяющий взлёт с земли, можно трактовать скорее в качестве образа-посредника между мирами («Возвращение домой» /1999/ и «Кад Годдо» /1985/) [Эльданаре], нежели в качестве «верхнего» символа.

С воплощением земного уровня в поэтике Гребенщикова связаны символы города, дома, сада, холма, стены, моста, реки, воды и дороги. В фольклоре холм, река и мост представляют собой место встречи с потусторонним, находятся в парадигме ожидания в качестве промежуточной точки в пути, а дом – в качестве конечной [Червинский: 69]. Возвращение домой – ключевой мотив в творчестве БГ, ему посвящена одноимённая песня, а также песни «Манежный блюз» (1974), «Электричество» (1984) и пр. В последней, а также в песне «Я – змея» (1985) и возникает образ города (или дома – эти образы родственны у Гребенщикова) на холме, города иллюзорного и действительно отчасти потустороннего, но идеального и желанного в сознании лирического героя. В песне «Сидя на красивом холме» (1984) встречаются следующие строки: «*Сидя на красивом холме // Я часто вижу сны, и вот что кажется мне...*», что снова характеризует холм как пограничное место между реальным и мистическим.

С образом города как конечной точки пути связаны образы моста и стены. Образ стены появляется у Гребенщикова в 1974 году и особенно часто используется в песнях 1981–1982 годов, что, вероятно, является следствием усиления городской тематики в его творчестве [Эльданаре]. В символике стены присутствует сема «то, что разделяет», реже – «то, что оберегает» (как и в фольклоре): «*Мы шли туда, где стена, // Туда, где должна быть стена, //*

Но там только утро» («Северный цвет» /2002/), «*Я строил так много стен, я столько хотел сберечь*» («Никто из нас не» /1982/). Мост же – не только место встречи с чем-либо из иного мира, но и образ, содержащий в себе сему «то, что соединяет», то есть, образ, противопоставленный образу стены. Иллюстрацией взаимоотношения этих символов может служить песня «Мост» (1976): «*Ты строишь мост // Ради всех, кто строит стены, // Чтобы мы не могли различать, // Где свет, где тени, // И когда твой мост вознесётся // В пустыню неба, // Я увижу, как все, // Кто вырос из стен, // Взойдут на твой мост*».

Символ сада перекликается у Гребенщикова с символом дома. В фольклоре сад может выступать в качестве сакрального места, особенно если он расположен на горе или холме [Червинский: 99], как и дом в текстах БГ. Соответствие образов сада и дома, в который возвращаются, можно проследить на примере достаточно раннего текста «Мозговые рыбаки» (1974) («*Я уйду в далёкий сад, // На берегу реки; // Я покину отчий дом*») и «Очарованный тобой» (1987) («*Очарованный тобой, мой дом, // Ослепительный сад*»).

Образ реки также относится к числу наиболее употребительных у Гребенщикова. В нём отражается значение, характерное для любых предметов, предполагающих наличие двух сторон (менее частотные в фольклоре, но не менее употребимые у БГ, стекло и зеркало относятся к этому же концепту). В силу наличия у реки двух берегов этот образ может использоваться в значении рубежа, за которым начинается нечто иное, как и в случае с мостом или холмом, потустороннее [Эльданаре]. Кроме того, нередко вода в фольклоре приравнивается к смерти [Славянская мифология: 81]. В качестве примера, иллюстрирующего этот оттенок значения, можно рассмотреть строки песен «Тема для новой войны» (1984) («*И кто-то ждет нас на том берегу*») и «Брод» (2002) («*Время перейти эту реку вброд*»). Также вода может интерпретироваться Гребенщиковым как нечто, способное принимать любую форму: «*Ты как вода, // Ты всегда принимаешь форму того, // С кем ты» («Кто ты теперь?*» /1980/). Так и в фольклоре вода не имеет постоянного традиционного значения: она может нести в себе и позитивную семантику, и негативную, а также служить средством гадания или предвещать беду [Славянская мифология: 81].

Наконец, необходимо сказать об образе дороги – об образе, пожалуй, наиболее распространённом в творчестве Бориса Гребенщикова. Так сказано о символе дороги в «Семантическом языке фольклорной традиции» П.П. Червинского: «Дорога по-разному проявляет значения движения, перехода, рубежа, границы, среднего, чужого в зависимости от контекста: дорога

в лесу, на которой возможна встреча с умершим, колдуном, нечистой силой, злодеем; дорога из лесу через поле к дому; дорога в подземный мир, на небо; дорога из сада, мимо сада – встреча с милым. Общее значение уточняется, традиционный смысл конкретизируется в употреблении» [Червинский: 32]. В текстах Гребенщикова мы можем найти многие из этих значений: здесь и строка из песни «Небо становится ближе» (1984), соответственно означающая дорогу от дома (земного мира) к небу (миру верхнему) – «*Все пути начинались от наших дверей*», и строка из «Корнелия Шнапса» (1981) – «*Ведёт его дорога в Лету*», говорящая о пути в иной мир. В тексте песни «2-12-85-06» (1985), иронически пародирующей фольклорную стилистику, встречаются слова «*Меня били-колотили во дороге во кустах*», иллюстрирующие встречу с несчастьем или неудачей на лесной тропе.

Как уже было сказано ранее, помимо образов, привязанных к уровню неба и уровню земли, и в фольклоре, и в поэтике Гребенщикова встречаются образы-посредники, то есть, образы, обеспечивающие связь между уровнями. Они более акциональны и могут выступать как самостоятельные, иногда даже осознанные персонажи. Среди принадлежащих БГ наиболее символичны ветер, дождь, дерево и огонь (свет). Как и в фольклоре [Славянская мифология: 74], ветер у Гребенщикова – одушевлённое существо: «*Но северный ветер – мой друг*» («Аделаида» /1985/), и иногда он, вновь, как и в фольклоре [Червинский: 161], является космогоническим началом, формирующим пространство текста: «*Ветер любви не знает стона стен. //Его прозрачный след // Подобен бесконечности небес*» («Время любви пришло» /1974/). В значении ветра у Гребенщикова присутствует идея перемены, идея перехода (образ-посредник) от одного состояния к другому: «*Мы уйдём // В ту страну, где ветер // Вернёт нам глаза*» («Апокриф» /1974/), «*Возможно, это ветер даст нам новое имя*» («Дикий мёд» /1982/), «*Есть только северный ветер, // И он разбудит меня*» («Аделаида» /1985/). В качестве непосредственного образа-посредника, соединяющего области неба и земли, ветер характерно представлен в уже упомянутой песне «Время любви пришло» (1974): «На каменных кострах // Вечер целует траву семи ветров».

Образ дождя в фольклоре может трактоваться и как негативный (затопление), и как позитивный (спасение от засухи). В поэтике Гребенщикова мы встречаем актуализацию второго значения – дождь в текстах БГ почти всегда сулит успокоение, расслабление: «*Последний дождь – уже почти не дождь; // Смотри, как просто в нём найти покой*» («С той стороны зеркального стекла» /1975/), «*Когда пройдёт дождь – тот, что уймёт нас*» («Когда пройдёт боль» /1966/). Дождь, как образ-посредник, влияет на людей, нахо-

дящихся на земле, но сам исходит из неба: «*Небес без дождя не бывало ещё никогда*» («Укравший дождь» /1994/).

Практически обратная ситуация обстоит с образом дерева: растёт оно на земле, но касается и верхнего мира, что типично как для фольклора, так как дерево в нём нередко ассоциируется с вертикальной осью мироздания [Славянская мифология: 133], так и для творчества Гребенщикова: «*Листья вершин сливаются с небом*» («Горный хрусталь», 2000), «*Ты – дерево, твоя листва в облаках, // Но вот лист пролетел мимо лица*» («Дерево», 1986), «*Ты живёшь здесь, твоя листва на ветру*» («Трудовая пчела» /2010/). Кроме того, нередко Гребенщиков в подчёркнуто фольклорных традициях сравнивает с деревом человека: «*Женщины стояли вокруг него, // Тонкие как тополя. // Над их ветвями поднималась Луна, // И под ногами молчала земля*» («Генерал Скобелев» /1987/), «*Но каждый человек – он дерево*» («Капитан Воронин» /1990/).

Образ огня, как и любой другой образ-посредник, связывает области неба и земли; в небе это звёздный огонь, «*цветы небесных огней*» («Граф Диффузор» /1974/), «*сверкающие крылья*» («Кад Годдо» /1985/); в области земли – огонь костра («Наблюдатель» /1987/) [Эльданаре]. В фольклоре огонь может быть гостем среднего мира из верхнего [Червинский: 45], то есть, обладать сакральной функцией, быть воплощением божества, нести в себе идею очищения, что зачастую отражается в способности лирических героев Гребенщикова держать огонь в руках: «*Твоим рукам неведом страх огня*» («Господин одинокий журавль» /1974/), «*И много ль здесь способных держать // Горящее пламя?*» («Ты бросил всех...» /1978/). Особенно удачно этот концепт раскрыт в песне «Капитан Африка» (1983): «*Мы умеем сгорать, как спирт в распростёртых ладонях*» – здесь очищение происходит через перерождение, которое может обеспечить только образ-посредник.

Итак, модель мира в пространстве текстов Гребенщикова соположена модели мира в фольклоре. БГ создаёт систему, построенную на дуальной паре «небо-земля» и помещает ведущие символы как на её полярных точках, так и между ними. Для неба это звёзды и птицы, отмечающие вертикальную составляющую, для земли – город, дом и сад (как конечная точка пути), холм, река (вода) и мост (как промежутки пути), стена (как преграда) и дорога (как путь вообще). Земные образы, в свою очередь, являют собой горизонтальную составляющую. Кроме того, между уровнями земли и неба существуют активные, действующие образы-посредники, проводящие связь через оба мира и задающие движение сюжета, в то время как первые два типа в большей степени формируют пространство внутри текста.

Литература

1. Славянская мифология. Энциклопедический словарь. Изд. 2-е. – М.: Междунар. отношения, 2002. – 512 с.
2. Эльданаре. Структура символики в произведениях БГ. [Электронный ресурс] URL: http://www.planetaquarium.com/library/struktura_1549.html
3. *Червинский П.П.* Семантический язык фольклорной традиции. – Тернополь: Крок, 2011. – 228 с.

Валерия ИВАНОВА

«Повесть о Петре и Февронии Муромских»: «неявная» символика и «богословие от противного»

«Повесть о Петре и Февронии Муромских» написана выходцем из Пскова, протопопом дворцового собора в Москве, а впоследствии монахом Ермолаем-Еразмом для «Великих Четьих-Миней» митрополита Макария. Однако этот текст не был включен в свод, так как по целому ряду признаков резко отличался от классической житийной традиции.

И все же «Повесть о Петре и Февронии» была обработкой житийных легенд о муромских святых и потому содержит целый ряд традиционных агиографических мотивов. В данном исследовании меня интересует, как именно автор повести соединяет агиографические мотивы со сказочными и трансформирует последние (сказочные) таким образом, чтобы они не противоречили первым (агиографическим), а служили общей цели – воспеть святость Петра и Февронии перед Богом и людьми.

Смысловую основу древнерусской словесности составляет Священное Писание; древнерусские тексты представляют собой развертывание библейских мотивов и образов-символов. Естественно, такая соотнесенность с Библией должна быть особенно значимой в тех текстах, где религиозная семантика является безусловно доминантной. К числу таких текстов принадлежат жития святых.

Соотнесенность с библейскими образами-архетипами в агиографических произведениях часто выражена в форме цитат или аллюзий – как с указанием на источник, так и без такового. Однако помимо очевидного повторения и варьирования речений и символико-метафорических образов из Священного Писания в житиях встречаются и примеры менее явной соотнесенности с Библией.

А.М. Ранчин условно назвал их *«неявной» символикой* [Ранчин], этим термином буду пользоваться и я. Употребление кавычек, в которые заключено определение «неявная», объясняется тем, что «неявными», «скрытыми» эти символические смыслы представляются исследователю, носителю внешней точки зрения. Вместе с тем, с внутренней точки зрения, в восприятии древнерусских книжников и/или читателей такие смыслы могли быть бесспорными.

Чудо с расцветшими деревцами

«На берегу тем временем на ужин князю Петру готовили еду. И повар его обрубил маленькие деревца, чтобы повесить на них котлы. А когда

закончился ужин, святая княгиня Феврония, ходившая по берегу и увидевшая обрубки эти, благословила их, сказав: «Да будут они утром большими деревьями с ветвями и листвой». Так и было: встали утром и нашли вместо обрубков большие деревья с ветвями и листвой».

Это чудо, совершенное Февронией, имеет для агиографа особенный смысл: оно упомянуто в заключительной похвале святым супругам как одно из проявлений благодати, дарованной Петру и Февронии Христом: «Радуйся, дивная Февроние, яко твоим благословением во едину нощь малое древие велико возрасте и изнесоша ветви и листвие».

Расцветшие деревья знаменуют святость супругов и, кроме того, будущее благополучие (вскоре после этого чуда бояре призывают изгнанных Петра и Февронию вернуться в Муром). Уподобление человека-праведника плодоносящему и дающему обильную листву дереву восходит к Псалтири: «И будет он как дерево, посаженное при потоках вод, которое приносит плод свой во время своё и лист которого не вянет; и во всем, что он ни делает, успеет» (Псалтирь, 1: 3).

Прямое уподобление праведника такому дереву встречается в древнерусской агиографии, например в Житии Ферапонта Белозерского, в котором о святых Кирилле и Ферапонте Белозерских сказано: «Были же словно два молодых дерева, посаженных при потоках вод». Но к чуду с деревцами может быть приведена и другая объясняющая его смысл библейская параллель. Это рассказ из Книги Чисел о процветшем жезле Аарона: «На другой день вошел Моисей в скинию откровения, и вот, жезл Ааронов, от дома Левиина, расцвел, пустил почки, дал цвет и принес миндали» (Чис. 17: 8).

На первый взгляд, это сопоставление может показаться недостаточно обоснованным: если в «Повести о Петре и Февронии» расцветают срубленные деревца, то в Книге Чисел дает листья и плоды жезл. Но и срубленные деревца, и жезл имеют общий смысловой компонент «древесное»: жезл – изделие из дерева, «срубленное дерево». Кроме того, сходны ситуации, в которых происходят чудеса: евреи ропщут на Моисея и Аарона, бояре изгоняют князя Петра и его жену Февронию. Похож и смысл чудес: процветший жезл Аарона подтверждает его право быть первосвященником, расцветшие деревца свидетельствуют и о святости Петра и Февронии, и об их праве на власть в Муроме. Не случайно вскоре после этого чуда (хотя и не из-за этого чуда) бояре и просят их вернуться в погрязший в безвластии и смуте город.

Для «Повести о Петре и Февронии», содержащей апологию самодержавной власти, символика *креста* должна была быть значимой: ведь праздник Воздвижения, а также видение креста святому равноапостольному им-

ператору Константину ассоциировались с идеей освящения и утверждения царской власти. В «Повести о Петре и Февронии» заключено бесспорное свидетельство того, что символика праздника Воздвижения составляет один из ее подтекстов: князь Петр обретает чудесный Агриков меч, которым он убьет «неприязниваго змия», в церкви, которая находилась «в женстем монастыри Воздвижение честнаго и животворящаго креста».

Церковь Воздвижения Честнаго и Животворящего Креста

«Было у Петра в обычае ходить в одиночестве по церквам. А за городом стояла в женском монастыре церковь Воздвижения честного и животворящего креста. Пришел он в нее один помолиться. И вот явился ему отрок, говоря: "Княже! Хочешь, я покажу тебе Агриков меч?" Он же, стремясь исполнить задуманное, ответил: "Да увижу, где он!" Отрок же сказал: "Иди вслед за мной". И показал князю в алтарной стене меж плитами щель, а в ней лежит меч. Тогда благоверный князь Петр взял тот меч, пошел к брату и поведал ему обо всем. И с того дня стал искать подходящего случая, чтобы убить змея».

Мы поняли, что расцветший жезл (в символическом контексте – древо, крест) – это символ власти, причем власти «надмирной» (пусть она и находит отражение здесь, «в миру»), власти от Бога. Но там, где власть – то есть область, владение – там и необходимость защиты от врагов, в частности, от главного врага рода человеческого – диавола. Вернемся же к тому, что «Агриков меч» Петр обретает именно в храме Воздвижения Честного Животворящего Креста Господня – вместе с Царством, которое, как сказано в Евангелии, «силой берётся», дается и оружие.

Какое символическое значение меч обретает в Священном Писании? Меч – это слово Божие. Об этом говорит неоднократно апостол язычников – Павел («И шлем спасения возьмите, и меч духовный, который есть Слово Божие» /Еф. 6: 17/; и еще: «Слово Божие живо и действенно и острее всякого меча обоюдоострого» /Евр. 4: 12/).

Среди слов, сказанных Спасителем незадолго перед страданием были и такие: «Когда Я посылал вас без мешка и без сумы и без обуви, имели ли вы в чем недостаток? Они отвечали: ни в чем. Тогда Он сказал им: но теперь, кто имеет мешок, тот возьми его, а также и суму; а у кого нет, продай одежду свою и купи меч… Они сказали: Господи! Вот, здесь два меча. Он сказал им: довольно» (Лк. 22: 35–36, 38).

Удивляет слово «*довольно*», сказанное вслед за тем, как апостолы указали на два имеющихся меча. Создается впечатление, что Христос говорил

о чем-то ином, а не о холодном оружии. Нужно понимать, что все, сказанное на Тайной вечери, выходит далеко за рамки слов, обращенных только к конкретным участникам прощальной беседы. Христос видит перед Собой будущий ход истории, Он знает, что Его ждет, что ждет Его учеников. Он обращается к ним, но знает, что слово Его не затихнет в веках, а будет звучать столетиями в сознании миллионов верующих. Некоторые из слов, прозвучавших на Тайной вечери, такие как «*Приимите, ядите. Сие есть Тело Мое*», звучат на каждой литургии. Пока совершается Евхаристия, эти слова более чем историчны. Они всеисторичны. На слова о мече можно смотреть под таким же углом зрения.

Как было отмечено выше, символика креста особенна важна для повести о Петре и Февронии. Поэтому необходимо обратить внимание на то, что Храм Воздвижения Животворящего Креста Господня фигурирует в произведении дважды. Второй раз – в самом конце: «*После преставления их решили люди тело блаженного князя Петра похоронить в городе, у соборной церкви пречистой Богородицы, Февронию же похоронить в загородном женском монастыре, у церкви Воздвижения честного и животворящего креста, говоря, что так как они стали иноками, нельзя положить их в один гроб*».

Кольцевая композиция произведения замыкается – Феврония, «орудие Божие», которое утвердило Петра в истинной вере, возвращается в тот же самый храм, где Петр обрел «агриков меч» – орудие борьбы с Диаволом.

Возьму на себя смелось предположить, что здесь мы имеем дело не просто с символом, а с *символом-предзнаменованием*. Как известно, повествование в книгах Священного Писания часто формируется по принципу «предзнаменование» – «осуществление». Так, в текстах Ветхого Завета содержаться символы, пророчества, которые отсылают нас к Новому Завету. Такой же принцип сохраняется и в текстах Нового Завета. Самый очевидный пример – явление Иоанна Крестителя перед приходом Самого Иисуса Христа.

При этом приход «Сильнейшего» (т. е. Христа) вслед за Иоанном ни коим образом не умаляет святости Иоанна. И на этот момент я хочу обратить особое внимание: связь между «предзнаменованием» и его «осуществлением» всегда держится на том, что и первое, и второе сосуществуют в пространстве святости, где время и пространство в нашем, земном понимании, перестают существовать.

В «Повести…» Петр оказывается способен обрести «агриков меч», во-первых, потому что он оказывается готов бескорыстно рисковать своей жизнью ради «ближнего своего» – своего брата Павла (мотив невинной

жертвы здесь также отсылает нас к крестной смерти Христа), а во-вторых (что для автора жития, конечно, первостепенно), он уже обладает крепкой верой в Бога и именно в молитвенном уединении ищет сил и помощи в осуществлении своего подвига.

Однако нельзя не отметить, что в своей болезни князь обращается с Февронией не по-христиански: не выполняет своего обещания. Да и затем, в супружеской жизни, проявляет малодушие, доверяя наветам бояр больше, чем своей супруге. Таким образом, «агриков меч» – это оружие, необходимое для победы над физически выраженным «змием», а Феврония – это орудие, необходимое для победы «змия» невидимого, то и дело соблазняющего душу стремящегося к Богу князя Петра.

Здесь уместно вспомнить ещё две цитаты из Евангелия: «Не думайте, что Я пришел принести мир на землю; не мир пришел Я принести, но меч, ибо Я пришел разделить человека с отцом его, и дочь с матерью ее, и невестку со свекровью ее» (Матф. 10: 34). И еще: «Посему оставит человек отца и мать и прилепится к жене своей, и будут два одною плотью, так что они уже не двое, но одна плоть» (Матф. 19: 5). Между этими цитатами существует неочевидная на первый взгляд связь. В первом случае Христос снова использует «меч» как символ истинной веры: человек, принявший истинную веру, должен быть готов расстаться даже с самыми близкими членами своей семьи, если они отринут эту веру. Во втором случае Христос отвечает на вопрос фарисеев от том, позволено ли верующему человеку развестись и вступить в брак с другой женщиной. Иисус отвечает, что изначально мужчина и женщина были сотворены, чтобы быть «одной плотью».

В «Повести…» два этих мотива переплетаются, становятся нераздельны: муж и жена (Петр и Феврония) становятся единой плотью именно через веру, и эту веру приносит Феврония, будучи мечом, который на внешнем уровне отделяет князя Петра от его бояр (эпизод изгнания), на внутреннем же – отсекает от князя Петра его греховные помышления. Меч разделяющий одновременно становится мечом соединяющим – в этом проявляется удивительная глубина библейских образов и мастерство автора «Повести…» в обращении с ними.

Христианская культура исполнена «благого противоречия» (разумеется, кажущегося, мнимого) – противоречия между трансцендентностью, неотмирностью Бога, с одной стороны, и присутствием Бога в тварном мире, в том числе в слове человеческом, с другой. Эту неразрешимую тайну, этот парадокс веры и стремится выразить книжник. Стремится выразить невыразимое.

Литература

1. *Демкова Н.С.* К интерпретации «Повести о Петре и Февронии»: «Повесть о Петре и Февронии» Ермолая-Еразма как притча» // Имя – сюжет – миф: Проблемы русского реализма. – СПб.: Изд-во СПб ун-та. 1995. С. 5 – 21.
2. *Плюханова Б.М.* Сюжеты и символы Московского царства. – СПб.: Акрополь. 1995. – 336 с.
3. Повесть от жития святых новых чюдотворец муромских благовернаго и преподобнаго и достохвалнаго князя Петра, нареченаго во иноческом чину Давида, и супруги его благоверныя и преподобныя княгини Февронии // Историко-литературный портал «Древнерусская литература» [Электронный ресурс] URL: http://drevne.ru/lib/fevr.htm
4. Повесть о житии святых благоверных Петра и Февронии» Ермолай-Еразм // Некоммерческая электронная библиотека «ImWerden» [Электронный ресурс] URL: https://imwerden.de/publ-1204.html
5. *Ранчин А.М.* О «неявной» символике в древнерусской агиографии // Мир житий. Сборник материалов конференции. – М.: Кругъ, Имидж-Лаб, 2002. С. 65–71.
6. *Ранчин А.М.* (в соавторстве с Лаушкиным А.В.). К вопросу о билеизмах в древнерусском летописании // Вопросы истории. 2002. № 1. С. 125–137.
7. *Топоров В.Н.* Святость и святые в русской духовной культуре. Т. 1. Первый век христианства на Руси. – М.: Гнозис, Школа «Языки русской культуры», 1995. – 875 с.
8. *Шахматов А.А.* Несколько слов о Несторовом Житии Феодосия (1896) // История русского летописания. Т. 1. Повесть временных лет и древнейшие русские летописные своды. кн. 2. Раннее русское летописание XI-XII гг. – СПб.: Наука, 2003. – 1021 с.

Елизавета МАКАРЕВИЧ

Типология героинь русских народных сказок на основе смысловой оппозиции *деятельность / пассивность*

Вопрос о положении женщины в обществе с каждым годом становится все острее, и вместе с этим растет интерес к репрезентации женщин в культуре, в том числе в фольклоре.

В настоящей работе предложена типология героинь русских сказок, основанная на смысловой оппозиции *деятельность/пассивность*. Включенность женских образов в сюжет позволяет сделать выводы о социально-бытовой роли женщины, ее связи с обрядовой жизнью народа, а также о степени ее независимости. Предметом исследования стали женские образы волшебных и бытовых сказок из сборника А.Н. Афанасьева; теоретическая основа исследования – труды В.Я. Проппа, Е.М. Мелетинского и других.

В чем различие между понятиями «деятельность» и «пассивность»? Сюжетный схематизм сказок способствовал формированию у каждого типа героев специфических функций. В.Я. Пропп выделял следующие: ***вредительство, отлучение, получение/похищение*** волшебного средства и ***дарение***, ***трудная задача*** и ***разрешение трудных задач, совет, клеймение*** и связанное с ним ***узнавание, спасение, возвращение, наказание*** и ***свадьба***.

Деятельность – сознательное влияние героини на развитие сюжета и на других героев через выполнение определенных функций. Деятельность может быть как очевидной, так и неочевидной. К последней относятся функции ***совета***, ***установления трудных задач*** и ***узнавания***: на первый взгляд участие героини минимально, но именно под ее влиянием герой отлучается, разгадывает задачу и т. д. Пассивность – это, напротив, неспособность героини к самостоятельным решениям. Ее функции ограничены, а судьба целиком зависит от героя. Она не действующий персонаж, а объект для реализации функций героя.

Рассмотрение типологии героинь русского фольклора справедливо начать с героинь действующих.

1.1. Мудрая дева – один из самых частотных типов героинь. Она фигурирует как в волшебных, так и в бытовых сказках, причем в разных ролях: в роли жены («Купленная жена»), невесты («Мудрая дева») или дочери («Мудрая девица и семь разбойников»). Очевидно, что главная функция героини – ***совет***: «Первым яичком похристосовайся с протопопом...» [Афанасьев: т.

II, № 314], однако этим ее участие в сюжете не ограничивается. Другие функции мудрой девы – ***отлучение, спасение*** и даже ***наказание*** вредительницы («Купеческая дочь и служанка»).

Бытовые сказки о мудрой деве свидетельствуют о переходе к семейному строю от родового. На примере сказки «Мудрая дева» видим, что, с одной стороны, женщина играет немалую роль в хозяйстве («Найми-ка ты баб да остриги баранов, а волну отнеси на ярмонку и продай...»); с другой – совет, испрашиваемый героем у девы, может трактоваться как испытание потенциальной невесты. Пройдя это испытание, дева покидает свой род и входит в новую семью.

1.2. Волшебница – другой распространенный тип героинь, фигурирующий, однако, только в волшебных сказках. Отличительная черта данного типа – выполнение всех функций с помощью магии: «Махнула правой рукой – стали леса и воды, махнула левой – стали летать разные птицы» [Афанасьев: т. II, № 267].

Типы волшебницы и мудрой девы имеют смежные функции. Формулировка «Утро вечера мудреней» – ***совет,*** но направленный на временное отлучение героя. Волшебница не подсказывает герою решение трудной задачи, а разрешает ее сама. Круг действий волшебницы в целом шире: он также включает в себя ***наказание*** («Елена Премудрая»), ***дарение*** («Три царства...»), ***спасение*** («Ведьма и Солнцева сестра»), ***свадьбу*** («Василий-царевич и Елена Премудрая») и др.

1.3. Богатырша – один из наиболее архаичных типов героинь, сохранивший в себе черты матриархального строя. Вот отличительные черты богатырши: женское окружение («...была царь-девица с тридцатью другими девицами, своими названными сестрицами» [Афанасьев: т. II, № 232]), служба на ратном поприще («Все это войско великое побила Марья Моревна» [Афанасьев: т. I, № 159]), ведовство («Царь-девица уведала хитрости мачехины...» [Афанасьев: т. II, № 232]). Доминирование богатырши проявляется и на синтаксическом уровне: «...взяла его с собой в свое государство» [Афанасьев: т. I, № 159]. Избранник богатырши входит в ее род, что характерно для матриархального периода. Но сказки о богатырше зачастую двухчастны: в первой части героиня доминирует над героем, во второй, после отлучения героини или похищения (тогда она становится девой в беде), сюжет сосредотачивается на герое-искателе.

Исключение составляет бытовой вариант богатырши – героиня не имеющей аналогов сказки «Василиса Поповна», которая, живя в сформировавшемся патриархальном обществе, бросает вызов самому патриархату.

1.4. Баба-яга – самый интересный и многофункциональный тип героинь русских сказок. В разных текстах баба-яга может фигурировать под разными именами: бабушка-задворенка, старушка, змеиха и т. п. В таком случае бабу-ягу узнаем по внешним признакам: «костяная нога, нос в потолок врос» [Афанасьев: т. I, № 114], «морда жилиная, нога глиняная» [Афанасьев: т. I, № 113], «в ступе едет, пестом погоняет» [Афанасьев: т. I, № 104], а также по облику ее жилья: «стоит избушка на курьих ножках, стоит-переворачивается» [Афанасьев: т. I, № 114]. Яга выполняет почти все выделенные В.Я. Проппом функции, главная из которых – ***испытание,*** а также уникальную функцию ***испытания едой***, связанного с допрашиванием: «Баба-яга накормила их, напоила, в баню сводила и стала спрашивать...» [Афанасьев: т. I, № 105].

«Яга поставлена стеречь границу» между миром живых и мертвых [Пропп, Ист. корни: 153], избушка на курьих ножках – «пограничная застава» перед Тридесятым царством. По этой причине герой не может обойти избушку и попадает в загробный мир, только пройдя испытания яги. При этом в некоторых текстах яга выведена и как владычица леса; тогда ее помощниками становятся пес, кот, птицы и др. («Гуси-лебеди»). Могущественность и условная антропоморфность бабы-яги говорят о формировании данного типа в период матриархата.

1.5. Змеиха тоже иногда называется ведьмой или Ягишной, но это куда более примитивный тип, чьи функции ограничиваются ***вредительством*** и ***погоней***. Змеиха зачастую фигурирует как злая мачеха. Мелетинский объясняет ее немотивированную агрессию по отношению к падчерице межродовыми отношениями, характерными для глубоко архаического общества. Змеиха агрессивна, так как представляет другой род, следовательно, она потенциально опасна и враждебна. Иногда в качестве помощниц змеихи фигурируют ее дочери («Крошечка-Хаврошечка»), враждебные к сводной сестре по той же причине.

1.6. Злая жена, в отличие от змеихи, – тип из бытовых сказок более позднего, патриархального периода (об этом свидетельствует несхематичное построение сюжета). Злая жена не способна к ответственности, лидерству, женская инициативность высмеивается, сказка завершается наказанием героини. Пример этому находим в сказке «Головиха» [Афанасьев: т. III, № 444], порицающей участие женщин в управлении народом и выполнение женщиной «мужских» задач: «*Казак отхлестал [головиху], ушел, баба полно головить и стала после того мужа слушать*». Это особенно примечательно на контрасте с более архаичными типами (волшебница, богатырша), часто фигурирующими как правительницы не только Тридесятого, но и земного

царств: «*Все обрадовались и посадили ее на царство. Стала она царствовать...*» [Афанасьев: т. II, № 314].

1.7. Искательница по выполняемым функциям соответствует выделенному В.Я. Проппом типу искателя. Она проходит аналогичный искательскому путь (от нарушения запрета и отлучения до возвращения и свадьбы), а также демонстрирует знание волшебных формул: «*Избушка-избушка! Повернись к лесу задом, ко мне передом; мне в тебя лезти – хлеба ести*» [Афанасьев: т. II, № 235]. Искательница также выполняет особую функцию ***самоспасения***: помимо мужа, брата, она выручает из беды саму себя («Гуси-лебеди», «Данила-говорила»).

Подвид искательницы – юродивая младшая сестра, аналогичная Ивану-дураку. Юродивая сестрица противопоставляется своим старшим сестрам. Она выполняет задачи-просьбы встречаемых по пути потенциальных помощников и благодаря этому спасается («Три сестры»). Мелетинский объясняет успех юродивой сестры ее низким общественным положением, так как сказкам присуща «идеализация социально обездоленного» [Мелетинский: 179].

1.8. Испытующая царевна – тип, противоположный типу мудрой девы. Если последняя помогает в решении трудной задачи, то царевна эту задачу устанавливает. Она испытывает героя взамен на не условленную заранее награду. Иногда она действует сообща со своим отцом. Так, например, в сказке «Несмеяна-царевна» именно отец царевны объявляет испытание, но это не дает оснований признать героиню пассивной. Исход действия все же зависит от ее, а не отцовского решения: «*Вот этот человек!» – и указала на работника*».

Из всего вышесказанного ясно, что функции не закреплены за определенными типами, но определяют роль героини в сюжете. Следовательно, роль пассивных героинь – быть объектом для реализации функций героя.

2.1. Дева в беде – тип, иллюстрирующий данный тезис. Спасение девы – испытание героя-искателя, очевидно, героиня – условие для развития действия. Отличительная черта девы в беде – сочетаемость с другими типами. Героиня может фигурировать как дева в беде в течение всего повествования, а может ею становиться, тем самым совершая переход из одного типа в другой («Марья Моревна»).

Особого внимания требуют случаи, когда дева в беде обращена ведьмой в зверя или птицу («Арысь-поле», «Белая уточка»). Считалось, что после смерти человек обращается в животное. Значит, волшебное превращение – альтернативный, не подразумевающий испытаний бабы-яги способ войти

в Тридесятое царство. Разница в том, что героиня не может вернуться в мир живых самостоятельно, ее спасение всецело зависит от действий героя и его знания волшебных формул.

2.2. Дева-награда часто фигурирует и в роли девы в беде, так как наградой за спасение практически всегда оказывается брак. Разграничить эти два типа позволяют сказки-исключения, в которых герой либо отказывается от брака («Правда и Кривда»), либо вместо брака награждается волшебными дарами («Царевна-змея»). Обычно дева-награда вводится в действие схематической формулировкой – кличем отца: «*Вдруг от царя клич...*» [Афанасьев: т. II, № 179]. При этом не всегда клич содержит призыв избавлять деву от беды, порой он состоит из немотивированного испытания: «*...будет ждать жениха, который бы на коне-летуне с одного взмаха поцеловал ее в губки*» [Афанасьев: т. II, № 180].

2.3. Сестрица пассивная в повествовании чаще всего заменяет умершую мать («Сестрица Аленушка, братец Иванушка»). Она не принимает самостоятельных решений, и даже просьба: «*Не пей, братец, теленочком скинешься*» – не может безоговорочно считаться советом. Сестрица не помогает герою в решении трудной задачи, а только предостерегает от неприятностей. Развитие действия зависит не от героини, а от ее брата, жениха и т. д.: «*А жену его, Аленушку, дворовые ненавидели, взяли привязали ей на шею камень большущий и бросили в реку...*», «*Как барин то угадал, да вдруг кинется и вытащил ее...*» [Афанасьев: т. III, № 262].

Участие героини в повествовании не всегда обусловлено сюжетными схемами и соответствующими функциями. Так, например, **падчерица** не столько тип, сколько мотив, «простейшая повествовательная единица, образно ответившая на запросы первобытного ума...» [Веселовский: 304]. Частично социально-бытовое значение мотива падчерицы было установлено при рассмотрении типа мачехи-змеихи. Е.М. Мелетинский писал: «Падчерица – личность, исторически обездоленная в период распада родового порядка, перехода от рода к семье...» [Мелетинский: 178].

Идея того, что падчерица не тип, а мотив, подтверждается реализацией падчерицы через разные типы. Так, в сказке «Арысь-поле» падчерица – дева в беде, в сказке «Василиса Прекрасная» – искательница. Падчерица в целом находится вне оппозиции ***пассивность/деятельность*** и совмещает в себе оба аспекта. Падчерица пассивна, не противится воле мачехи, рассчитывает решением трудных задач заслужить расположение: «*...она всячески старалась мачехе уноровить и дочерям ее услужить...*» [Афанасьев: т. I, № 95]. Однако после отправки в лес, вне зоны влияния мачехи, она тут же

становится героиней действующей: «*Осталась девка одна: натолкла проса, наварила каши много...*» [Афанасьев: т. I, № 97]. Это позволяет трактовать отлучение падчерицы как часть обряда инициации: падчерица изначально знает и порядок действий, и волшебные формулы («Девица окостеневала и чуть слышно сказала: «*Ой, тепло, голубчик Морозушко!» Тут Морозко сжалился, окутал девицу шубами и отогрел одеялами*» [Афанасьев: т. I, № 96]).

С мотивом падчерицы в повествование вводится нравственная оценка героев. На примере юродивой сестрицы мы видели, что сказка сопереживает обездоленному. Но вознаграждение падчерицы (волшебными дарами и браком) обусловлено не только прохождением испытаний, но и характеристикой героини: «*...была послушная да работящая, никогда не упрямилась, что заставят, то и делала, и ни в чем слова не перекорила*» [Афанасьев: т. I, № 95]. Можно предположить, что нравственная оценка в сказках появляется на позднем этапе как попытка объяснить архаические обряды.

Итак, обобщая вышесказанное, можно сделать ряд выводов о репрезентации женщин в русских фольклорных сказок.

Во-первых, при всем схематизме сказок, типология героинь условна. Границы между типами часто не очевидны или отсутствуют вовсе, что способствует либо переходу героини из одного типа в другой, либо сочетанию в себе нескольких типов сразу (Марья Моревна из богатырши становится девой в беде, пассивная сестрица всегда бывает девой в беде, дева в беде может стать девой-наградой).

Во-вторых, действующие типы количественно преобладают над пассивными, их функции более четко определены, хотя деятельность может не быть очевидна. Пассивные типы в свою очередь пластичнее и легче сочетают в себе характерные черты других типов.

В-третьих, один и тот же тип героини может иметь несколько названий. Мы убедились в этом на примере бабы-яги / старушки / ведьмы / задворенки, змеихи / мачехи, падчерицы/сиротки.

В-четвертых, специфичен набор связанных с «женскими» сказками атрибутов пути, даров и волшебных помощников. Типические волшебные помощники/предметы героя-искателя – меч-саморубок, конек-горбунок, палица; для героини же – башмаки, железный посошок («Перышко Финиста ясна сокола»), веретено; в бегстве она обращается за помощью к печи, яблоне («Гуси-лебеди»); ее дары – перстни, гребни, платки и др.

В-пятых, женские образы тесно связаны с Тридесятым царством; три признака этой связи – золотой элемент в портрете, наличие волшебных сил и специфика волшебных помощников.

Золото в архаическом сознании трактовалось как «символ жизненной энергии, удачи и славы и – смерти» [Новичкова: 127]. Связь со смертью равнозначна связи с Тридесятым царством. Сила золотого элемента удваивается, если золотыми оказываются волосы: «Волосы считались местонахождением души и магической силы» [Пропп, Ист. корни:138].

Владение магией – также связующее с загробным миром звено. Это относится в первую очередь к волшебнице, богатырше и мудрой деве. Но часто и второстепенные героини обладают ясновидческим даром: «*А у того трактирщика была жена-**волшебница**, кинулась она смотреть свои книги...*» [Афанасьев: т. II, № 271], «*Кума **все знает**, что на свете делается...*» [Афанасьев: т. II, № 410].

Особые волшебные помощники героини – куколки («Василиса Прекрасная», «Данила-говорила») и корова («Буренушка», «Крошечка-Хаврошечка»). Они напрямую связаны с погребальным обрядом. Куколки, передаваемые от умирающей матери, символизируют материнскую защиту: «*Умирая, купчиха призвала к себе дочку, вынула из-под одеяла куклу, отдала ей и сказала: "...оставляю тебе вот эту куклу; береги ее всегда при себе и никому не показывай...*"» [Афанасьев: т. I, № 104]. Корова выполняет ту же функцию. Уже было сказано, что, по языческим убеждениям, человек после смерти превращается в животное. Можно предположить, что волшебная буренушка в сказках про падчерицу – воплощение умершей матери: «*Царевна пошла в чисто-поле, в праву ножку буренушке поклонилась – напилась-наелась...*» [Афанасьев: т. I, № 101].

В-шестых, иногда участие героини в действии обусловлено не типом, предполагающим определенное схематическое построение сюжета, а мотивом, который эта героиня воплощает и который иллюстрирует социально-бытовое положение женщины тех времен. Это ясно из анализа образа падчерицы.

В-седьмых, роль героини в сюжете обусловлена степенью архаичности сказки. В сказках матриархального периода женщина представлена как властное существо с волшебными силами, и тогда вредительство связано с принадлежностью к чужому роду. В сказках патриархального этапа женские типы снижены и чаще представлены как вредительские, что говорит о подавлении старого мировоззрения и насаждения новых социальных ролей.

Все вышеперечисленное являет собой специфические черты репрезентации женщин в фольклоре на рубеже матриархальной и патриархальной эпох.

Литература

1. Народные русские сказки А.Н. Афанасьева: В 3-х тт. / Изд. подгот. Бараг Л.Г., Новиков Н.В. М.: Наука, 1984 – 1985. Т. 1 – 511 с.; Т. 2 – 463 с.; Т. 3 – 495 с.
2. *Веселовский А.М.* Историческая поэтика. – М., 1989. – 648 с.
3. *Мелетинский Е.М.* Герой волшебной сказки: Происхождение образа. – М.-СПб.: Академия Исследований Культуры, Традиция, 2005. – 242 с.
4. *Новичкова Т.А.* Сор и золото в фольклоре // Полярность в культуре / Сост. Багно В.Е., Новичкова Т.А. Альманах «Канун». Вып. 2. СПб., 1996. С. 121-156.
5. *Пропп В.Я.* Морфология волшебной сказки. – М.: Лабиринт, 1998. – 512 с.
6. *Пропп В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. – М.: Лабиринт, 1998. – 507 с.

Елизавета МАЛЫШЕВА

Фольклорные традиции в песнях группы «7Б»

Разговор о поэзии в тандеме с музыкой – это, казалось бы, вполне естественно и логично. С этого все, условно говоря, начиналось: античная культура, средневековая культура – вселенные, в которых слово и музыка составляли единое целое, завершенное, идеальное.

Но почему, произнося слова «рок-поэзия», рискуешь быть непонятым, даже высмеянным и пристыженным? Неужели песни Янки Дягилевой или Бориса Гребенщикова – это тоже поэзия? Это первый, фундаментальный вопрос, с которым связаны десятки других. В частности, вопрос влияния устного народного творчества на рок-поэзию. Действительно, ряд исполнителей, включая вышеназванных, использовали и используют фольклорную традицию в своих музыкальных произведениях. Такая тенденция актуальна для всего XX века, и первой, и второй половины. Как и в случае с «традиционной» поэзией, рок-музыканты в первую очередь задействуют фольклорную стилистику и систему образов для реализации эстетической и философской функций текста.

В данной работе речь пойдет о рок-исполнителе Иване Демьяне. Группа «7Б», основанная им в 2001 году, очень быстро набрала популярность и удерживает ее по сей день, в чем немалая заслуга актуальности текстов. Все стихи Демьян пишет сам, поэтому для рассмотрения влияния фольклора на творчество «7Б» необходимо принимать во внимание еще и личный бэкграунд музыканта.

Образный ряд, методы их интегрирования, использование лексического слоя, повторы, медитативные рефрены, языковые игры, поговорки и присказки – богатство фольклорной системы искусно переплетено с актуальной лексикой, сленгом и резонирующими социальными конфликтами. Тенденция смешения «низкого» и «высокого» характерна для постмодернистской традиции, в границах которой и эволюционировало творчество Ивана Демьяна.

В статье Н.Ю. Жоссан «Претворение фольклора в ракурсе постмодернизма» авторка отсылает к теоретической базе, трудам Р. Барда, Ж. Бодрийара и т. д. и говорит о главном свойстве постмодерна, а именно о «постмодернистской чувствительности <...> специфической форме мироощущения», а также о «парадигмальной установке восприятия мира как хаоса, лишенного <...> ценностных ориентиров» [Жоссан: 25]. Также, отсылаясь к Е. Лиан-

ской, она указывает в примечаниях, что «присутствие в постмодернистском пространстве теологического сакрального компонента составляет... специфическую черту «именно отечественного постмодерна» [Жоссан: 31]. Приведенные тезисы проецируются на художественный метод Ивана Демьяна. Хотя стоит отметить, что, благодаря яркому авторскому стилю и индивидуальной работе с внутренней драматургией, Демьян выходит далеко за условные границы постмодерна.

Изложенные выше теоретические положения будут рассмотрены нами подробнее, с привлечением конкретных текстов Ивана Демьяна: «Некрещеная луна», «Молодые ветра», «Не герой», «Любовь не убьешь». В частности, будет проанализирован небольшой сегмент темы, а именно танатологическая традиция в фольклорной системе.

Обратимся к первому тексту группы – «Молодые ветра»:

Гордость полными вагонами,
Золотыми погонами с юга дуют
Молодые ветра.
Разрывая в клочья облака
Не забыли шлют издалека с дома, мама
И не последняя любовь.
А по небу бегут – видишь чьи-то следы
Это может ты, это может быть я,
Это может нас ждут,
Это может нам поют свои:
Нашла коса на камень,
Идет война на память лет Радость полными застольями
И земными поклонами станем, выпьем
И за всех помолчим.
Месяц полон, мир шатается,
Язык ноги заплетаются
Вспомним, скажем
Брат, брату нужные слова.
Нашла коса на камень
Идет война на память лет
Нашла коса на камень
Идет война-а-а-а.

«Молодые ветра» – текст о солдатах Афганской войны, как погибших, так и выживших. Демьян не пытается сильно метафоризировать композицию, но ему удается сделать текст нетривиальным с помощью специфического синтаксиса, впрочем, свойственного практически всем его стихотворениям. Под специфичностью конструкций я имею в виду намеренный пропуск членов предложения, что делает речь лирического героя несколько сбивчивой, потоковой, иной раз небрежной или даже нервной и тревожной, например: «*Гордость полными вагонами <…>/ Радость полными застольями…*». Здесь автор специально пропускает главный член предложения – сказуемое – трансформируя предложение в односоставное безглагольное. Тем

не менее читатель все равно интуитивно чувствует ряд подходящих слов: едет, возвращается, прибывает – в первом случае; собирается, сидит, празднует – во втором.

С данными предложениями может возникнуть и другая проблема в процессе читательского восприятия и интерпретации – метонимическое замещение возвращающихся солдат словом «гордость», а их родных близких – «радостью». Конкретно в этом примере такой техникой достигается особый тон речи лирического субъекта. За исключением начальной строфы, дело происходит за праздничным – насколько можно воспринимать это как празднество – столом, и потому тон говорящего напоминает тост, отсылает к сказочным мотивам за счет темпа и инверсий, изобилует повторениями. Несколько взволнованная речь нараспев – вот чего по большей части добивается Демьян, и это заслуга вовсе не музыкальной части исполнения. Ассонансные «о» и «а» в тандеме с удачно перекликающимися окончаниями прилагательного + существительного (полн**ыми** вагон**ами;** золот**ыми** погон**ами)** составляют стержень поэтической строчки. Рифмование «*полными вагонами*» и «*золотыми погонами*» является отличным примером фольклорной грамматической рифмы – рифмовка одних частей речи [Купцевичова: 40]. Здесь можно даже говорить о двойном рифмосочетании: золотыми-полными, вагонами-погонами.

Кроме того здесь работает такое явление, как рифменное ожидание. Предугадывание рифмы создает для читателя некую иллюзию того, что «вагонами» и «погонами» – это в какой-то мере родственные слова, которые к тому же легко почувствовать еще до того, как они будут произнесены. Такие функции, эвристическая и мнемоническая, приближают выбранный текст к песенной традиции, более размеренной, растянутой ритмике, нежели ритмический рисунок в традиции поэтической.

Что касается образного уровня, это, в первую очередь, двоемирие, дуальность мира. Славянскому фольклору свойственен целый ряд бинарных оппозиций: добро и зло, свет и тьма, жизнь и смерть, небо и земля, молодость и старость, свой и чужой. Главная антитеза данного текста – небо и земля, этот мир и мир иной. Соединение этих бинарных пар работает в следующем отрывке: «*А по небу бегут,/ Видишь, чьи-то следы,/ Это может быть ты,/ Это может быть я,/ Это может нас ждут,/ Это может нам поют свои*». Здесь лирический субъект, выживший солдат, говорит о погибших товарищах, обращаясь к такому же выжившему в бою товарищу. «Свои» – фронтовые друзья, теперь находящиеся в небесном пространстве, «ждут» живых героев на тот свет. Вероятно, здесь Демьян имеет в виду идею не-

избежной смерти, а также то, что на месте погибших друзей мог оказаться любой из них, что война – непредсказуема, жестока и безжалостна.

Мортальная тематика дополняется также на уровне единичных элементов. Ветер – демоническое существо, которое имеет двоякую силу, положительную и отрицательную, и потому его нужно «угощать», задабривать. Согласно общеславянским представлениям, в ветре находятся души и демоны. Считалось, что с ветром летают души больших грешников, а сильный ветер означает чью-то насильственную смерть [Славянская мифология: 74]. Так, «с юга» (можно предположить Афганистан) «гордо дуют молодые ветра», то есть с войны едут участники войны, живые, по земле, и мертвые, по небу.

Месяц, образ из парадигмы небесного устройства, в народной мировоззренческой системе тесно связан с потусторонними силами, загробным миром и смертью вообще, противоположен солнцу, символу жизни и света [Славянская мифология: 285–286]. В строке «*Месяц полон,/ Мир шатается…*» благодаря присутствию света полной луны не покидает ощущение тревоги, смерти, находящейся нигде и везде одновременно.

В этом куплете лирический герой находится за праздничным столом, но здесь снова подчеркивается тесная связь жизни и смерти, и гости, празднуя приезд выживших, поминают умерших. Показательны слова героя: «*Радость полными застольями/ И земными поклонами/ Встанем и за всех помолчим*».

Это «помолчим» отсылает нас к ритуалу молчания за поминальным столом, где, по народным поверьям, могут находиться души умерших людей [Славянская мифология: 303]. Ниспадающая к концу фраз интонация, к слову, характерная для всей композиции, отсылает к фольклорному жанру плача, причитания [Жоссан: 105–110]. Завершая анализ данного текста, стоит обратить особое внимание на рефрен «*Нашла коса на камень,/ Идет война на память лет*», где первая строка – это не что иное, как фразеологизм, образованный по народной речевой формуле, в основе которого лежит метафора войны, абстрактной и конкретной.

Частотные фольклорные образы – птица, в частности, ворон. Ворон (как и ворона, галка и грач) в славянской мифологии символизирует нечистую силу [Славянская мифология: 90–91]. Помимо этого в народных песнях ворон обычно приносит матери дурные вести о гибели сына. В лирическом пространстве Ивана Демьяна одной из доминирующих тем становится война, что продиктовано личным отношением автора к военным действиям. Этим объясняется частое присутствие в текстах зловещих птиц, воронов.

Например, в песне «Летим с войны» лирические субъекты летят с военных действий: «*В синем небе руки в стороны/Черным цветом заколдованы/ Ты да я, я да ты/ Да молодые вороны*». Возможны два варианта прочтения данного отрывка. Первый – это метаморфоза героев в воронов, и тогда присутствует узнаваемый фольклорный мотив оборотничества. Поставить знак равенства между героями и птицами можно, если исходить из возможности использования здесь фольклорной формулы, в которой *да* «работает» как междометие, например, здесь: «Жить за Волгу не надолго,/ Ой, да не надолго,/ Ой, да на одно лето» [Зуева, Кирдан: 111]. Если принять во внимание эту формулу, причем опустить «ой», то вполне возможно допустить прочтение: «ты да я = (ой) да вороны».

В народной традиции души умерших людей приходили к живым в образе разных животных, в том числе в виде птиц. Зловещие птицы, умершие герои, «заколдованные черным цветом», где черный цвет символизирует зло, заключенное в войне, а также смерти, которые она повлекла, летят в виде воронов на фоне чистого голубого неба, символизирующего мир и добро.

Второе прочтение – это не отождествление субъектов с птицами, а вариант перечисления: я (лирический субъект), ты (второй лирический субъект), «да вороны». И тогда можно вернуться к самой первой интерпретации ворона – как к нечистой силе, приносящей дурные вести. Лирические герои, с большей вероятностью живые, возвращаются с войны, но, тем не менее, несут с собой груз вины за погибших, и тогда черный цвет становится символом траура, горя и утраты. Это символ дурной вести, которую несут выжившие солдаты в мирное пространство дома.

Еще один интересный случай обращения к образу ворона можно найти в песне «Не герой»: «*Но не могу пошевельнуться/ И понимаю, что со мной/Черный с клювом тут как тут/ На мне ждет последний стук*». Здесь лирический субъект находится при смерти, и «черный с клювом» являет собой не только нечистую силу, но еще и гостя из мира мертвых, сулящего скорую смерть солдату. Причем отношение героя к ворону презрительное: птица не привела смерть, она именно ждет его смерти, поскольку в традиции заговоров ворон – черт, создание дьявола, кровожадная птица, питающаяся только падалью, прилетающая на поле боя, чтобы поживиться телами умерших солдат [Славянская мифология: 91].

Заслуживает внимания сам способ описания хтонической птицы. Демьян не говорит напрямую «ворон» – автор отмечает цвет (черный). Это цвет, который, по легендам, птица получила от дьявола, что соответствует фольклорной дуальности свет-тьма, добро-зло, белый-черный, где белый

чаще всего отсылает к светлым силам («белыми ручками обнимаются» [Червинский: 110], «лебедь белая – плывет по морю» [Червинский: 93], «ты береза белая, зелена, кудрявая» [Червинский: 92]), а черный – соответственно к темным, хтоническим. Второй акцент делается на клюв, символизирующий «инструмент» ворона – то, чем он расправляется с падалью. Это вновь подчеркивает презрение героя к птице, к смерти, которой она живет, и, конечно же, к войне.

В текстах Ивана Демьяна встречается довольно много образов из славянского фольклора: небо, земля, луна, месяц, солнце, кочующие из композиции в композицию, наделенные дополнительными коннотациями, создающие метафорический объем текста. Небо, как природное явление – это, безусловно, один из ключевых образов фольклора. Представления о небесах меняются в зависимости от локации славянских народов и насчитывают десятки: от южнославянских образов каменного неба, до общеславянского образа семиуровневого неба.

Я бы хотела обратить внимание на идею соответствия (либо зеркальности) небесного и земного мира, то есть, когда происходящее на земле перекликается (прямо или зеркально) с происходящим на небесах. С этой перекличкой, в частности, связано поверье о соположенности рождения человека и появления на небе новой звезды, и напротив – падение звезды, знаменующее смерть [Славянская мифология: 316–317].

Обратимся к строкам из песни «Мама»: «*Отзвенят колокола –бом!/ Грохнет майский за окном гром./ Мам, сшей крест ниткой белою./ И с неба звезда упадёт/ В место, где детство пройдёт*». В данном отрывке один за другим идут фольклорные мотивы: грохот грома (символ божьей кары), затем колокольный звон. Звон колоколов в ассоциируется со смертью: у многих славянских народов был обычай звонить в колокола по умершим и погибшим. Также колокольный звон известен по славянским преданиям как предвестник грядущей или случившейся беды [Славянская мифология: 237–238]. Вместе они сливаются в одну протяжную тревожную мелодию, скорбь, в которой пребывает лирический субъект. Читатель снова чувствует в тексте нерассказанную историю: не указана причина, по которой звонили в колокола; почему грянул гром, почему герой просит мать сшить крест, безусловное значение которого – оберег, белой нитью, символизирующей силы добра и мира [Славянская мифология: 259–261]. Герой просит защиты у матери: от войны, от смерти, от горя.

Следующие две строки возвращают нас к идее связи смерти/ рождения человека и появления/падения звезд. «*И с неба звезда упадет/ В место,*

где детство пройдет…» – это третье действие в перечислении, следующее за громом и звоном, вполне может означать не столько скорбь лирического субъекта о погибших друзьях и близких, сколько его собственную смерть, так как звезда упала в место *его* детства. Интересен выбор будущего времени для разговора об упавшей звезде: герой заранее знает, что случится – возможно, потому что смерть уже свершилась, либо потому, что другого исхода войны для себя он не предполагает.

Данный текст изобилует фольклорными образами, которые не сразу и не однозначно, но складываются в общую картину. Любопытна многовариантность понимания. Так, второй куплет начинается строкой: «Сон привел меня в родной дом». Учитывая проанализированный ранее сюжет и повторяющуюся на протяжении всей песни фразу: «*Ты меня учила,/ Я с собой унёс…*» – под сном можно подразумевать состояние близкое к смерти или саму смерть. Связь сна и смерти характерна для славянского фольклора. А.В. Гура в «Славянской мифологии» дает определение сну как «состоянию человека, воспринимаемому близко к смерти». [Славянская мифология: 444–446]. В качестве примера он приводит сербскую поговорку: «Сон – наполовину смерть».

Наконец, в заключительном, четвертом тексте «уживаются» и очевидные фольклорные элементы, и образы, которые сложно интерпретировать однозначно. Композиция «Некрещеная луна» содержит рефрен (которыми так богаты тексты Ивана Демьяна), состоящий из достаточно прозрачных образов устного народного творчества: «*Некрещеная луна,/ Неживая вода,/ Обреченная звезда,/ Несвятая война*». Чтобы понять центральную идею композиции, достаточно вычленить одну строку: «*Кто-то оставит цветы на могиле твоей*». В очередной раз нас знакомят с *уже* умершим лирическим субъектом, благодаря чему остальные образы в пространстве текста начинают «выравниваться». Начнем с самого начала отрывка: «*Видел, что не было солнца,/ Ты встал и пошел босиком,/ Мокрые ноги оставляли следы на воде/ Слышал, где звук самолета, ты искать побежал в облака,/ Остановился и понял, что летишь свысока*».

Солнце – еще один фундаментальный космогонический образ, смысловое наполнение которого связано с жизнью, светом, теплом, радостью. [Славянская мифология: 442–443]. И здесь нам представляется многоуровневая фольклорная игра. Лирический субъект *не увидел* Солнце, что уже символизирует его отстранение от земной жизни. Затем следует образ воды, который в общеславянской мифологии символизирует пограничное пространство между жизнью и смертью. И наконец, куплет заканчивается образом

облаков, то есть неба, которое, как уже было сказано ранее, символизирует иной мир.

Вернемся к рефрену. Учитывая мортальный мотив текста, мы можем проанализировать образы «неживой воды» и «обреченной звезды». Живая вода – универсальная формула для славянских сказок, так же, как и мертвая, известная нам по сказке «Иван-царевич и серый волк». Но Демьян не использует дихотомичное «мертвая», он выбирает именно лексему «неживая», подчеркивая «тщетность» этой воды, не способной воскресить погибших на войне. *Обреченная звезда* – это прозрачная формула обреченной на смерть души, и этот мотив встречается практически во всех разобранных текстах.

Наконец, *некрещеная луна* – наиболее сложный для интерпретации образ. Согласно преданиям славян, души умерших отправляются на месяц (или на луну), и, как уже было сказано, луна напрямую связана с загробным миром. Также выше уже рассматривался символ креста, его обереговая функция. Крест, христианский знак-оберег, имеет и мортальную коннотацию, является символом смерти. При сложении значений мы получаем двойной мортальный образ, законченный рисунок которого не совсем ясен, но благодаря сопутствующим образам (неживой воды, обреченной звезды) формируется единая, восходящая к фольклорной традиции, концепция смерти.

Итак, благодаря специфическому поэтическому стилю Ивана Демьяна фольклорные образы, имеющие ряд определенных значений и коннотаций, формируют абсолютно новое пространство, наращивая «смысловой объем». Это и положительная сторона разбираемых стихотворений, и неоднозначная – дойти до верной интерпретации не всегда представляется возможным, но велика вероятность того, что автор и не хотел упрощать взаимоотношения читателя и текста, рассчитывая скорее на интуитивное, чувственное восприятие. Такая вариативность как нельзя лучше ассоциативно сближает анализируемые тексты с фольклорной традицией, поскольку наличие вариантов – это «способ существования устной традиции» [Зуева, Кирдан: 10], в то время как открытость к интерпретациям – это, пожалуй, главная причина актуальности композиций группы «7Б».

Литература

1. Большой фразеологический словарь русского языка. – М.: АСТ-Пресс / Сост. Телия Е.Н. 2006. – 784 с.
2. *Жоссан Н.Ю.* Претворение фольклора в ракурсе постмодернизма (на материале отечественной музыки второй половины XX века).

[Электронный ресурс] URL:http://journalpmn.com/index.php/PMN/article/view/283/283
3. *Зуева Т.В., Кирдан Б.П.* Русский фольклор. Учебник для высших учебных заведений. – М.; Флинта, Наука, 1998. – 400 с.
4. *Купцевичова Е.* Средства реализации рифм в русских народных приметах о погоде // Вестник Удмурдского университета. Серия «История и филология». – Ижевск: Изд. УдмГу, 2010, Вып. 2. [Электронный ресурс] URL: https://cyberleninka.ru/journal/n/vestnik-udmurtskogo-universiteta-seriya-istoriya-i-filologiya
5. Славянская мифология. Энциклопедический словарь. Изд. 2-е. – М.: Международные отношения, 2002. – 512 с.
6. Тексты песен «7Б» [Электронный ресурс] URL: http://www.megalyrics.ru/about/7b.htm
7. *Червинский П.П.* Семантический язык фольклорной традиции. – Тернополь: Крок, 2011. – 228 с.

Анна ОРЛОВА

Древнерусский апокриф в современной поэзии (на материале стихотворения П. Барсковой «Соучастие»)

Русская литература на протяжении всего своего развития не переставала обращаться к тематике, образам и мотивам древнерусских памятников. Не прекращается влияние древнерусской литературы и на современную русскую поэзию. Среди наиболее интересных случаев очевидного обращения к древнерусским образам можно назвать фрагмент поэмы Екатерины Боярских «Эхо женщин» (удостоена премии «Дебют» в 2000 г.), стихотворения Полины Барсковой «Соучастие» и Гилы Лоран «Хождение за три горя» (2008 г.).

Древнейший список апокрифа «Хождение Богородицы по мукам» относится к XII в. Претерпев при попадании на русскую почву некоторые изменения, отличающие его от греческого прототипа, этот небольшой памятник стал весьма популярен на Руси, а для последующей литературы явился источником художественных переосмыслений. Так, в финальной сцене поэмы Н.А. Некрасова «Русские женщины», в описании сибирской каторги возникают переклички с текстом апокрифа; у Ф.М. Достоевского в беседе Ивана Карамазова с Алёшей фигурирует «монастырская поэмка <…> с картинами и смелостью не ниже дантовских».

Задачей настоящей работы является выяснить, с какой художественной целью вступает в диалог с древнерусским текстом Полина Барскова в стихотворении «Соучастие», вошедшем в сборник «Арии» (2001 г.).

Идейно и тематически стихотворение П. Барсковой с апокрифом сближает напряжённый конфликт установленного Богом Закона, порой жестоко и механически карающего грешников, и глубоко чувственного, иррационального сострадания к наказуемым, жажды чудесной милости по отношению к ним. Генеалогия такого противопоставления «закона» и «благодати», а также сюжета о человеке, ставящем под сомнение божий закон, уходит корнями, через «Братьев Карамазовых» и «Слово…» Митрополита Илариона, в ветхозаветную древность (книга Иова).

Чтобы увидеть, как обозначенная тема преломляется в тексте П. Барсковой, рассмотрим разницу субъектных организаций стихотворения «Соучастие» и «Хождения Богородицы…». Если в основе апокрифа лежит динамичная вопросно-ответная форма (диалог Богородицы с Михаилом, грешниками, Господом) то в стихотворении П. Барсковой мы видим лишь один субъект речи.

Специфика моей поэтики
В том, что страданье ярче этики
На ослеплённый вспышкой взгляд,
И в том, что только анальгетики
О главном с нами говорят…

В первой строке лирическая героиня предстаёт перед нами как поэт, рассуждающий о специфике своего творчества. Однако эта попытка научного самоописания оказывается иллюзорной: в духе постмодернистской игры возникает неожиданный смысловой переход, и вместо особенности своей «поэтики» героиня выражает свою нравственную позицию. Её рассуждения о творчестве устремлены куда-то за пределы собственно поэзии.

Дальнейшее развитие стихотворения отчасти созвучно с некрасовским «Поэт и гражданин»: «*Без отвращенья, без боязни/ я шёл в тюрьму и к месту казни,/ В суды, в больницы я входил./ Не повторю, что там я видел.../ Клянусь, я честно ненавидел!/ Клянусь, я искренно любил!*» Позиция героини П. Барсковой отличается тем, что она лишена столь важной для Н. Некрасова социальной составляющей. Дмитрий Кузьмин отмечал отсутствие социальной роли литератора как черту, общую для поколения «Вавилона», к которому принадлежит П. Барскова [Кузьмин]. Если поэт у Н. Некрасова обязан быть сопричастным тяжёлой судьбе своего народа, обязан быть гражданином, то у П. Барсковой поэт осознаёт некую труднообъяснимую необходимость причастности вообще любому страданию, даже заслуженному. И здесь обращение к древнерусскому апокрифу становится более чем оправданным.

Единственный субъект стихотворения вбирает в себя присутствующие в апокрифе образы Богородицы и Архангела Михаила, он выполняет их функции. «*Что я могу? Молчать и плакать, / В аду распространяя слякоть, / Хоть как-то нарушать огонь…*» – здесь героиня явно уподобляется Богородице. Одновременно она «работает» сопровождающим в Ад (в русских духовных стихах Михаил иногда даже воспринимался как Харон, перевозящий грешные души через огненную реку на тот свет). Таким образом, диалог между этими двумя персонажами в стихотворении устраняется, но сохраняется обращение к Господу в финале обоих произведений: краткий возглас «О, Господи!» в стихотворении и просьба Богородицы помиловать грешников в апокрифе. В то же время лирическая героиня ставит себя в один ряд с грешниками («*Мы можем говорить на равных/ Без опьянительных обид*»), тем самым обозначая себя как человека; в её воспоминаниях фигурируют

бытовые реалии из земной жизни: «*Я помню – свет... / И снег и свет – в окне, под утро*» и т. д.

Обратимся к тому, что Иван Карамазов назвал «картинами», сравнив изображение Ада в рассматриваемых произведениях. П. Барскова отмечает важность именно визуальной составляющей, используя слово «ярче» («*Страданье ярче этики*») и упоминая «ослеплённый вспышкой взгляд».

Художественное пространство произведений предполагает наличие двух миров: подземного и земного, который не является местом действия, но о котором мы узнаём из речей персонажей; например, когда Михаил, отвечая Богородице, рассказывает, чем провинились те или иные страдальцы. Натуралистичность в изображении земных реалий («*Бутыль осуждена на сдачу, / И на полученную сдачу / Он едет похмеляться к той…*» и т.д.) П. Барскова наследует у апокрифа. В нём также фигурировали узнаваемые для читателя сцены и характеры: сплетницы, выносящие сор из избы, лежебоки, которые ленились вставать к заутрене, «эконом и служитель церкви», который «не волю Божию творил, но продавал сосуды и церковную утварь и говорил: “Кто работает в церкви, тот от церкви и питается”».

Художественное время обоих произведений существует в тесной связи с пространством, что позволяет говорить о хронотопе. Происходящее в Аду апокриф изображает в грамматических категориях прошедшего времени, П. Барскова использует глаголы настоящего времени несовершенного вида. Однако очевиден вневременный характер этих событий, в отличие от происходящих на земле. В стихотворении рассуждения лирической героини, то, что она видит в Аду, и даже её воспоминания о реальной жизни написаны в настоящем времени; и только то, в чём провинились грешники, относится к прошлому и тем самым отдаляется от читательского взгляда, становится менее чётким. Апокриф же уделяет немало внимания описанию земного мира: это проявляется как в подробности этих описаний, так и в отсутствии формального грамматического различия во времени при изображении двух миров.

Если мы обратимся к топонимике Ада, то обнаружим, что в апокрифе это пространство не отличается конкретностью. Обозначаются, например направления, в которых идут Богородица и Михаил: на Юг («на полудни»), на Север («на полунощь»), налево; изредка описывается местность: герои проходят через тьму у входа в Ад, на Юге видят огненную реку, на Севере раскалённые скамьи, огненные столы, железные деревья и вновь огненную реку. Затем они идут налево и видят около реки клокочущую, словно морские волны, глубокую тьму («тма мрачна»), смоляную реку с огненными

волнами и огненное озеро. В сравнении с подробно описанной, цельной картиной Ада у Данте, Преисподняя в «Хождении Богородицы» устроена более хаотично и не поддаётся картографическому описанию. Эта черта ещё ярче проявляется в стихотворении П. Барсковой, где из характеристик Ада можно выделить разве что упоминания болота и бездны.

Та же хаотичность, отсутствие чёткой иерархии наблюдается и в описании грехов, за которые души терпят мучения. Если в «Божественной комедии» Данте делает устройство Ада воплощением системы этических взглядов и строго распределяет пороки по кругам в зависимости от степени тяжести, то в тексте апокрифа сложно найти какое-либо логическое соответствие между поступками грешников и их посмертной судьбой. Совершившие один и тот же проступок могут встречаться в разных частях Ада и терпеть разные виды мучений и наоборот, общему наказанию могут подвергаться, например, людоеды и те, кто ложно клялся на кресте.

П. Барскова в своём стихотворении не называет конкретных грехов; более того, их вообще сложно определить, исходя из описания. Можно лишь заметить, что все три грешника так или иначе связаны с нарушением какой-то детской чистоты: «*юность победная*», «*детское тщеславье*», «*…кто чудо, / Как царь лесной, на ложе блуда / Завёл…*». Таким образом, грехи у П. Барсковой изображаются в наиболее обобщённом виде, остаётся лишь настойчиво повторяющаяся на уровне композиции схема: грех – наказание, грех – наказание. Такое переосмысление можно связать с упомянутой выше темой стихотворения: лирическая героиня не в силах увидеть закономерность, по которой грешные души обречены на страдания, потому что само страдание оказывается «ярче»: стихотворение описывает его в лаконичных выразительных деталях.

Итак, в своём стихотворении П. Барскова переосмысляет тематику «Хождения Богородицы по мукам», меняя субъектную организацию текста и делая главной фигуру поэта как человека, сопричастного чужой боли и задающегося глобальным этико-философским вопросом. Тонко сочетая лёгкую шутливость, смысловую и словесную игру с серьёзностью, наполняя текст яркими визуальными образами и бытовыми деталями, П. Барскова освежает и актуализирует содержание древнерусского памятника.

Литература

1. *Барскова П.* Арии. – СПб.: Пушкинский фонд, 2001. – 64 с.

2. *Гудзий Н.К.* История древней русской литературы. 7-е изд. – М.: Просвещение, 1966. – 544 с.
3. *Коротаева И.В.* Апокриф «Хождение Богородицы по мукам» в финальной сцене поэмы Н.А. Некрасова «Русские женщины» // Вестник Удмуртского университета. Серия История и филология. Ижевск: Изд-во УдмГу. – 2007. № 5. – С. 67-72.
4. *Коротаева И.В.* Апокриф «Хождение Богородицы по мукам» и богородичные мотивы в контексте творчества Ф.М. Достоевского// Вестник Удмуртского университета. Серия История и филология. Ижевск: Изд-во УдмГу. – 2006. № 1. – С. 79-85.
5. *Кузьмин Д.* Поколение Вавилона // Слово/Word (New York). – # 24/25 (1999). – pp.175-183. [Электронный ресурс] URL: http://www.guelman.ru/slava/writers/kuzmin1.html
6. Хождение Богородицы по мукам // Златоструй: Древняя Русь X-XIII вв. / Сост. Кузьмина А.Г., Карпова А.Ю. – М.: Мол. гвардия, 1990. – С. 282-288.

Анастасия РОЖКОВА

Звери дивные или… нет?..
(Анималистические образы в древнерусской литературе)

Древнерусская литература отличается огромной силой образности и символичности, связанной, в числе прочего, с включением в литературные произведения художественно переосмысленных знаний о природе. Больше всего поражает то, что образы живой природы в древнерусской литературе являются не просто эхом фольклора и мифологии, а действительными и соответствующими науке примерами особенностей жизни, поведения и повадок животных. Так откуда есть пошло особое почтение к животным в древнерусской литературе?

Начать стоит с тотемных животных, которые пользовались огромным уважением у древних людей. Например, у многих северных народов (ханты, манси, гиляки и др.) был культ медведя, который считался прародителем рода. О культе медведя и похожих воззрениях древнего человека на природу писал этнограф Л.Я. Штернберг [Штернберг: 52 и далее].

Вера в потусторонний мир и желание поддерживать связь с ним заставляет людей проводить разные ритуалы и инициации. Считалось, что для того, чтобы человек (в зависимости от региона проживания) смог приобрести магические силы, он должен был проникнуть в утробу зверя: или в бане влезть в пасть огнедышащей собаки, или проникнуть в медведя, или в волка [Белова, Петрухин: 160]).

Сменяются поколения, меняются и традиции верований, переходя из мифа, в который все верят, в фольклор, где присутствует традиционное исполнение ритуала, но уже в менее «серьёзной» форме. Позже, с появлением переводных произведений, чёткая и понятная образность древнерусской литературы наводняется всё новыми и новыми экзотическими существами, мало связанными с исконно-русскими животными-символами. Так, появляются «Бестиарии», «Физиологи», «населенные» не просто заморскими зверями (львами, верблюдами, слонами), но и абсолютно невиданными животными (вепреслонами, мравольвами), некоторые из которых стали предметом изучения современных лжеучёных криптозоологов (драконы, единороги).

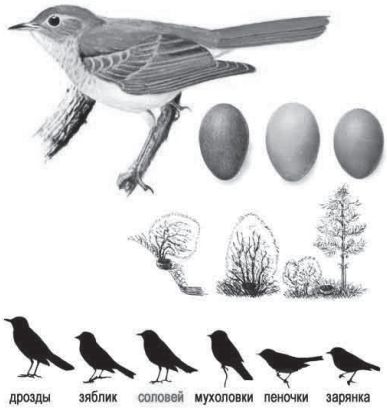
Тема изображения природы в памятниках древнерусской литературы уже поднималась и исследовалась, но учёные всё же смотрели на нее больше с филологических позиций, а, между тем, привлечение естественных наук может обнаружить новые грани и смыслы и вообще – стать хорошим дополнением к литературоведческим изысканиям.

1. ***«Слово о полку Игореве»*** и ***«Задонщина»***

В приведенном ниже отрывке Боян сравнивается с соловьём:

«О Бояне, соловию стараго времени!
А бы ты сиа плъкы ущекоталъ, скача, славию, по мыслену древу, летая
умомъ подъ облакы...»

«О Боян, соловей старого времени! Если бы ты полки эти воспел, скача, соловей, по мысленному древу, взлетая умом под облака, свивая славы вокруг нашего времени...»



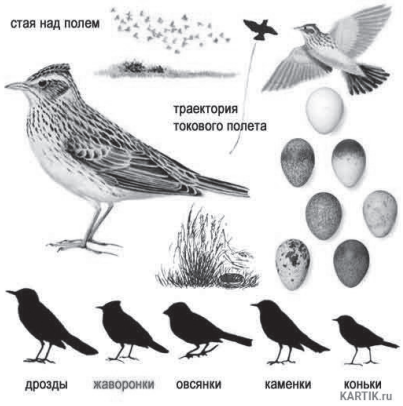
Обыкновенный соловей
(Luscinia luscinia)

Петь могут только самцы, и песнь соловья может состоять из двенадцати элементов и повторяться несколько раз. Не каждый соловей может исполнить эти двенадцати элементов, ведь лишь некоторые старые соловьи обладают достаточной силой голоса и умением им владеть. Из данного факта можно сделать вывод о том, что Боян был довольно стар, опытен и певуч.

В «Задонщине» Боян сначала упоминается как соловей. Однако дальше в тексте автор называет его жаворонком:

«Оле жаворонок, лѣтняя птица, красных дней утѣха, возлѣти под синие облакы <...> воспой славу великому князю ...»

«О жаворонок, летняя птица, радостных дней утеха, взлети к синим небесам <...> воспой славу великому князю...»



Половой жаворонок
(Alauda arvensis)

Жаворонок – в народном сознании второй певец по красоте голоса. Интересна одна особенность жаворонка – он часто поёт в полёте, иногда даже зависает высоко-высоко над землёй в потоке воздуха и исполняет свою звонкую и громкую песнь. Живут жаворонки на открытых пространствах, в лесах найти их невозможно.

В повести и говорится, что жаворонок взлетит с поля и полетит прославлять князей.

В связи с образом Бояна в «Слове…» также упоминаются соколы и лебеди. Лихачёв интерпретировал эту метафору так: “Десять соколов (пальцев) на стадо лебедей (струн)”. Но образ сокола, избивающего крупных птиц, имеет мало общего с реальным положением дел:

«10 соколовь на стадо лебедѣй пущаше»	*«10 соколов на стадо лебедей напускал»*
«О, далече заиде соколъ, птиць бья, — къ морю»	*«О, далеко залетел сокол, избивая птиц, — к морю»*

Сокол – птица небольшая, в зависимости от вида его масса колеблется от 100 до 700 г. Для более наглядного сравнения – сизый голубь весит в среднем 350 г. Вес лебедя же, в зависимости от вида, может превышать 15 кг. Поэтому нападение даже самого крупного сокола на лебедя может обернуться неприятными последствиями для первого. Безусловно, в отряд соколообразных входят такие птицы, как балабан, беркут, кречет и сапсан, имеющие более крупные размеры, но то название, которое употребляется в «Слове...», скорее всего не включает в себя такой подтекст.

Лебеди – яростные защитники своей территории, они могут убить любого некрупного животного, нарушившего их личное пространство. Известны даже случаи нападения лебедей на человека.

Если в «Слове о полку Игореве» сокол и кречет упоминаются просто как птицы, которые бьют лебедей и гусей, то из текста «Задонщины» можно сделать вывод, что на Руси с давних времён процветала соколиная охота. Соколиной охотой занимались многие народы мира: ассирийцы, китайцы, персы и многие другие. На Русь традиция соколиной охоты пришла на рубеже XVIII – XIX вв. от кочевников. У князя Олега, например, был целый соколиный двор, где он разводил охотничьих птиц.

«А уже соколи и кречати, белозерские ястреби рвахуся от златых колодицъ»

«А уже соколы, и кречеты, белозерские ястребы рвутся с золотых колодок»

Кречет
(Falco rusticolus)

Кречет – одна из крупнейших птиц семейства соколиных, а значит, может поднять довольно тяжёлую добычу. Бывает даже, что птица приносит хозяину пойманную лису. Кречет может сбить даже довольно крупную птицу. Так, смысл соколиной охоты с кречетом заключается в том, что на стаю гусей выпускают кречетов, они их сбивают, а охотники собирают упавших на землю птиц.

Довольно неожиданным видится упоминание в древнерусском памятнике гепарда:

«...аки пардуже гнѣздо...»

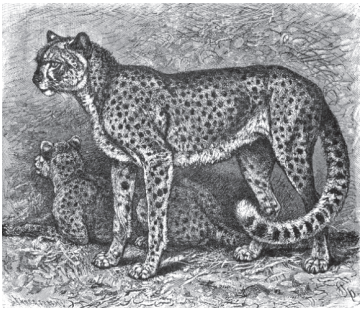
«...точно выводок гепардов...»

Это связано с тем, что некоторые богатые князья на Руси привозили себе из азиатских стран гепардов для охоты. С пардусом, или «борзой кош-

кой», охотились на зайцев. Пардусником называли человека, занимающегося дрессировкой и натаскиванием гепардов.

Изображение охоты гепардов можно найти в «Изборнике Святослава» (1073 г. и 1076 г.). Стоит заметить, что эта книга является всего лишь переводом поучений и философий разных святых с греческого языка. Но также на иллюстрации «Изборника...» можно увидеть павлинов, львов, и, возможно, фламинго.

Некоторые исследователи (С.К. Шамбинаго и В.Ф. Ржига) считали, что слово «пардус» могло обозначать барсов, что было бы более логичным предположением, учитывая их более северный ареал обитания.



Леопард (Acinonyx jubatus)

Святослава Изборник

2. «Житие протопопа Аввакума, им самим написанное»

Житие Аввакума – второй письменный источник, где упоминается таракан (первый – «Домострой» XVI в.):

«Никто ко мне не приходил, токмо мыши, и тараканы, и сверчки кричат, и блох довольно».

Так как это произведение было написано в XVII в., то можно сделать несколько уточнений по поводу истории тараканов на Руси, которая оказывается довольно занимательной.

Первых тараканов на Русь завезли примерно в начале XVI в. из Турции и близлежащих азиатских стран. Но это были чёрные тараканы, вид которых в современной России и Европе довольно малочислен, так как они не выдерживают конкуренции с рыжими тараканами.

А вот рыжие тараканы были привезены в 60-е годы XVIII в. военными во время семилетней войны с Пруссией. В Европу же они также попали из

южной Азии. Именно поэтому самое распространённое название этого вида – «прусак». Они-то и захватили главенство над многими другими видами домашних вредителей, вытеснив чёрного таракана. Прусаки более приспособлены к нелёгкой тараканьей жизни. Например, прусак имеет довольно хорошо развитые крылья, вследствие чего может летать. Чёрные же тараканы летать могут, но не так хорошо, как рыжие. Рыжий таракан может вырасти только до 15 мм, тогда как чёрный достигает 5 см. Прусаки быстрее достигают репродуктивного возраста, а значит и приносят больше потомства. Возможно, из-за разного размера они бегают с разной скоростью. Среднестатистический таракан может развить скорость до 4 км/ч (примерно 1 м/сек), но тараканы, занимающиеся бегами, достигают скорости 5,4 км/ч (1,5 м/сек).

Ещё одно различие заключается в том, что чёрные тараканы лучше переносят мороз. Они выживают при температуре ...-10°, тогда как рыжих можно легко выселить из дома, открыв двери на пару дней при ...-5°. Именно поэтому чуть позже Аввакум пишет, что зимой, в мороз, когда он сам чуть не заледенел, в другой землянке были только вши да блохи, а тараканов не было.

Итак, протопоп Аввакум три дня сосуществовал с чёрными тараканами. Не самое приятное соседство, ведь эти крупные насекомые могут переносить множество вредных микроорганизмов и даже гельминтов. А главное, едят они всё на своём пути, поэтому протопопу с такими существами нельзя было рассчитывать найти какие-нибудь остатки еды в темнице.

На Руси тараканов очень ценили и уважали. Сейчас говорят, что в новый дом принято первой впускать кошку. А в те времена в новый дом первыми пускали тараканов, предварительно пойманных в старом доме.

Также соседями Аввакума по острогу были сверчки и блохи. Название сверчка происходит от звукоподражательного глагола «свырчать». Сверчки в холодное время года предпочитают жить в домах, где тепло, влажно и всегда можно что-нибудь поесть. Они не вызывают особой неприязни у людей. Хотя с тараканами тоже не всё так однозначно. А сверчки благодаря тому, что они издают стрекочущие звуки, считались защитниками от тёмных сил и прочей нечисти.

Блохи, вероятно, попадали в помещение вместе с мышами. Но ни те, ни другие не грозили протопопу чем-то страшным.

3. «Хождение Афанасия Никитина за три моря»

В весьма необычном контексте упоминаются в «Хождении….» бык и корова:

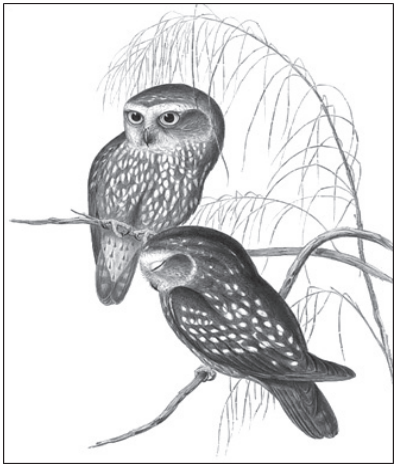
«Индѣяне же вола зовут отцем, а корову – материю. А каломъ их пекут хлѣбы и ѣству варят собѣ»	*«Индусы быка называют отцом, а корову – матерью. На помете их пекут хлеб и кушанья варят».*

Кизяк – это и есть высушенный помёт. Кизяком топили печи степные народы, например, тувинцы, башкиры, казахи и др. Народы, жившие в средней полосе, богатой лесами, всегда имели доступ к дровам. Степные и северные народы не имели возможности достать дрова, поэтому топили всем, что может гореть. А сам Афанасий Никитин был родом из Твери и почти дошёл до Смоленска после своего путешествия в Индию. Он никогда не встречал традицию топить кизяком печь. Поэтому был очень удивлён обычаям индусов.

Также поднимается орнитологическая тема:

«...птица гукукь, летает ночи, а кличет: «кукъ-кукъ», а на которой хоромине седит, то тут человѣкъ умрет»	*«птица гукук, летает ночью, кричит: «кук-кук»; а на чьем доме сядет, там человек умрет».*

Скорее всего птица гукук – это сова. Её необычное название может отсылать к роду иглоногих сов, в который входит сова с общим для учёных и населения названием «бубук», похожим на то, что даёт Никитин. Её голос действительно нечто среднее между бук/гук/кук.



Иглоногая сова (Ninox scutulata)

В Индии всегда слушают крик совы (как в России слушают кукушку), каждый счёт что-то обозначает, у разных областей по-своему. Также сова является символом царства мёртвых, покровителем ночи и посланцем загробного мира, провожающим туда души. Ещё она считается верховным животное богини Дурги, защищающей мир от тёмных сил.

4. «Слово Даниила Заточника»

Эту цитату нужно разобрать построчно:

«Не скотъ въ скотѣх коза,
Ни зверь въ звѣрех ожь,
Ни рыба въ рыбах ракъ,
ни потка въ потках нетопырь…»

«Не скот меж скота козы,
Не зверь меж зверей еж,
Не рыба меж рыб рак,
Не птица меж птиц летучая мышь…»

Во-первых, коза не лучший скот по сравнению, например, с коровой или лошадью. Она даёт молоко; шерсть собирается только у некоторых, весьма немногочисленных видов коз; шкура не очень хорошая; да и козлятина в кулинарии на Руси почётом не пользовалась. Также козы считаются самыми опасными животными для экосистем.

Домашняя коза
(Capra hircus)

Коза питается всем, что попадает ей под копыта и ими же вытаптывает то, что осталось. Благодаря расположению глаз (по бокам головы) и горизонтальным зрачкам, коза видит широкоугольную панораму окружающего её мира. Таким образом, глаза получают больше света и лучше улавливают его, поэтому козы, как и овцы, отлично видят вдаль и быстро замечают хищников.

Почему рак не рыба ясно, ведь они относятся к разным типам животных. Также ясно, почему летучая мышь не птица. А вот почему ёж не зверь? Могли ли в древности думать, что ёж питается фруктами, которые носит на иголках? Возможно, но маловероятно, ведь раньше люди были очень наблюдательны по отношению к природе. Однако существует несколько мифов, связанных с ежами.

Первый. В наше время в деревнях или на дачах у домов на земле можно заметить плошки с молоком. Оно предназначено вовсе не для котов. Скорее всего хозяева подкармливают ежа, совершающего ночные набеги на дом, очень громко топоча по полу своими лапками. Вот только давать молоко ежу – не самая хорошая идея. Ведь в организме взрослых ежей не вырабатываются специальные ферменты, способствующие перевариванию лактозы. Поэтому лучшим угощением для забредшего на дачу ежа будет мелко нарезанное мясо. Ещё они любят кошачий корм.

Второй миф культивируется у современных людей с самого детства. В любой детской книжке ёж изображён с яблоками на иголках. И по наивности своей ребёнок делает довольно логический вывод, что ёж носит с собой яблоки, чтобы есть или кормить детёнышей. Но этот вывод не верен в корне. Ёж – всеяден, но предпочтение отдаёт пище животного происхождения, т. е. ест насекомых, червей, лягушек, змей. Из-за наличия иголок на спине ёж не может чесаться и выгрызать то, что скапливается у него на коже и мешает ему спокойно жить. Именно из-за этого ежи притягивают множество блох и клещей, от которых своими силами избавиться не могут.

Обыкновенный ёж
(Erinaceus europaeus)

Поэтому ежи находят в лесу дикие яблони, валяются в падалице и цепляют на иголки гниющие плоды. Кислота, выделяющаяся во время гниения фруктов, сгоняет паразитов с мест, недоступных для ежа. Есть ли вероятность, что ежа не называли зверем, из-за того, что он малого роста, якобы пьёт молоко и питается фруктами – непонятно.

Таким образом, на основе проведенного анализа можно сделать следующие выводы.

Одной из главных загадок «Слова о полку Игореве» до сих пор остаётся авторство этого произведения. Во-первых, наблюдательность, направленная на окружающую природу и животных, да еще и поспособствовавшая

созданию столь невероятного по стилю литературного произведения, вряд ли могла быть присуща обычному дружиннику. И даже несмотря не то, что дружинники были военной элитой, имеющей определённое образование и воспитание, то, что воин мог бы написать произведение такой большой исторической, литературной и научной ценности – сомнительно. Во-вторых, упоминания (например) гепардов указывает на отличную осведомлённость автора о дворах князей. Он знал даже о таких мелочах, как покупка гепарда для охоты на зайцев. Этот факт может указывать сразу на несколько путей к разгадке: автор – книжник или летописец, часто переписывающий документы или же приближенный ко двору человек, например, Боян.

Что касается «Жития протопопа Аввакума…», история возникновения тараканов на Руси, помимо уточнения датировки текста, помогает достаточно подробно изучить быт того времени. Чем питались, из каких кореньев варили на кашу, из чего строили дома – всё это описано в произведении и является традициями, которые можно описать с естественно-научной точки зрения.

«Хождение Афанасия Никитина за три моря» само по себе является загадкой, которую интересно разгадывать по маленьким кусочкам и складывать в единую картину. Разные национальные традиции не просто двух стран Руси и Индии, а даже внутренние традиции северных, центральных и южных областей Руси, ярко описываются Афанасием Никитиным. Подробное изучение бытовых традиций, может открыть мир другой страны любому читателю.

В «Слове Даниила Заточника» огромное количество странных и непонятных вещей, не только имеющих отношение к сфере естественных наук, но даже с исторической и литературной. Свойственные стилю Даниила Заточника парадоксы, возводимые как правило к эстетике скоморошества, могут быть также рассмотрены с естественно-научной точки зрения и трактованы с позиций менталитета и уровня знаний человека того времени. Не ясно кто он, где он, почему произведение так написано. И, только объединив все возможные подходы, можно будет что-либо выяснить.

Стоит сказать, что древние люди имели главную отличительную от современного человека черту – сильно развитую наблюдательность. То, что для них в природе казалось простым и обыденным, частенько не могут рассмотреть даже профессиональные учёные. Разница лишь в том, что они видели и не могли объяснить то, что видели, а мы можем. В этом наше преимущество, и им нужно пользоваться.

Литература

1. *Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов: В 3-х тт. – М.: Современный писатель, 1995.
2. *Белова О.В., Петрухин В.Я.* Фольклор и книжность миф и исторические реалии. М.: Наука, 2008. – 280 с.
3. *Брэм А.Э.* Жизнь животных: В 3-х тт. – М.: ТЕРРА, 1992.
4. Жизнь животных: В 7-и тт. / Под ред. В.Е. Соколова – М.: Просвещение, 1989.
5. *Токарев С.А.* Религия в истории народов мира. М.: Политиздат, 1964. – 576 с.
6. *Штернберг Л.Я.* Гиляки, орочи, гольды, негидальцы, айны: статьи и материалы. – Хабаровск: Дальгиз, 1933. – 740 с.

Зоя ТИТОВА

Фольклорно-мортальные мотивы в творчестве Егора Летова

Взаимосвязь устного народного творчества и рок-поэзии является актуальной темой современного литературоведения в контексте развития русской литературы и культуры XX века. Ведущие представители рок-сцены осознанно обращались к области народных литературных традиций, преследуя различные творческие и эстетические цели. Основатель и ярчайший представитель омской (сибирской) школы рока Егор Летов («Гражданская оборона») в целях постмодернистской стилизации часто использовал мифологические, литературные и различные историко-культурные реминисценции по принципу их многократного наслоения, пародирования и переосмысления.

Фольклор – тот пласт русской культуры, к которому Егор Летов обращался на протяжении всего творческого пути. В своей песенной лирике Летов перерабатывает такие элементы русской народной культуры, как поговорки, пословицы, присказки, загадки, заговоры. Основные темы, характерные для традиционного изображения умирания (агонии), погребального обряда и представления о посмертном существовании, находят у Летова отражение в зачастую иронических формах, типичных для постмодернизма.

Целью этой работы является выявление мотивов русского фольклора (в частности – мортальных концептов) в поэтике Егора Летова.

Особенностям формирования мортальных концептов и их влиянию на мировосприятие автора посвящена статья «Мортальные концепты в творчестве Е. Летова» Е.В. Авиловой [Авилова]. Следуя данному вектору изучения поэтики Летова, в своей работе я хочу сфокусировать внимание на значимости фольклорной традиции в восприятии смерти русской рок-сценой вообще и Летовым в частности.

Фольклор – инструмент обычной для Летова языковой игры, однако в большинстве случаев он избегает прямого цитирования, вводя фольклорные элементы скорее имплицитно, а иногда даже придавая им деконструктивистский характер. Наиболее интересен и многообразен с точки зрения наличия фольклорных элементов альбом «Прыг-скок» (1990), имеющий авторскую пометку «Детские песенки».

Открывающая альбом песня «Про дурачка» почти целиком представляет собой интерпретацию заговоров на смерть, тем самым отображая инте-

рес Летова к народным суевериям и детскому игровому языку, а главное – к обрядовым элементам, к погребальному плачу.

Первые же строки «*Ходит дурачок по лесу/ Ищет дурачок глупее себя*», повторяемые рефреном в песне и альбоме, отсылают слушателя к календарно-обрядовой поэзии, а именно к подблюдным песням. Подблюдные песни – это песни новогодних гаданий, предсказывающие судьбу человека и получившие широкое распространение на русском севере. Каждая песня, как правило, содержит некий символико-динамический эпизод, то есть, действие, которое происходит с человеком, животным, антропоморфным существом или с предметом, действующим самостоятельно [Календарно-обрядовая поэзия:105]. Подблюдные песни обладают собственной семантической устроенностью. Характерной чертой является доминирование нескольких схем-типов при довольно большой свободе выбора средств выражения, что характерно для загадок. В песенном тексте Летова дурачок совершает поиск-хождение по лесу. Лес, как фольклорная сема, не место обитания, а место посещения и встречи, место остановки на пути, от дома и к дому. Положение леса в модели мира можно определить как промежуточное: на горе, на пути между землёй и небом, между тем светом и этим [Червинский]. Среди героев подблюдных песен, совершающих подобное «хождение», встречаются характерные для русского фольклора персонажи: мужики, кузнец, мельник, кот, корова, гриб. Образ юродивого/дурачка в зимних обрядовых песнях не употребляется, хотя, несомненно, широко распространён в русских пословицах и поговорках, среди которых мы и находим цель «хождения» летовского героя: «Рад дурак, что нашел глупее себя (Рад дурак, что дурня нашел)» [Даль]. В сборнике текстов обрядовой поэзии И.И. Шангиной в главе «Святки. Колядование» находим раздел «Подблюдные песни к бедности», где приведён текст «*Ходит рыжичек»: «Ходит рыжичек/ По лесу/ Ищет рыжичек/ Рыжее себя./ Илею, илею!/ Кому песню поем,/ Тому сбудется,/ Тому сбудется,/ Не минуется*». А также вариант: «*Ходит Рыжанушко по ельничку, / Ищет Рыжанушко рыжее себя*». Это наиболее близкая к летовским строкам подблюдная песня: семантика в обоих случаях строится на соответствии/ несоответствии предикатной пары ждать – получить (искать – найти), первый член который не выражен – он заключён в ситуации, второй – выражен, раскрывается в тексте. При этом оба элемента в паре имеют общий тематический компонент [Червинский].

Переработка обрядовой поэзии не заканчивается на этих строках, первая строфа/ куплет «*Идёт Смерть по улице, несёт блины на блюдце/Кому вынется – тому сбудется*» практически полностью воспроизводит гадаль-

ную песню: «*Идет Смерть по улице, несёт блин на блюдце. Кому кольцо вынется,/ Тому сбудется,/ Скоро сбудется,/ Не минуется*» [Некрылова: 635]. Олицетворённая Смерть как устойчивый (и, пожалуй, главный) мортальный образ в народной русской культуре появляется в похоронно-поминальных причитаниях, где может изображаться как метафорически, так и в качестве полноценного самостоятельного героя, появляющегося на дворе/ пороге: *«Подходила тут скорая смерётушка,/ Она крадчи шла злодейка-душегубица…*», которого следовало задобрить угощением: «*Мы садили бы тут скорую смерётушку/ Как за этые столы да за дубовые*» [Причитанья Северного края: 25-26]. Участвуя в подблюдном гадании, можно было получить не только доброе предзнаменование, но и тревожные новости о грядущих событиях: осмеянии, бедности или даже самой смерти. В куплете Смерть соотносится с ролью ведущей ритуального гадания, с чьей тарелки участники обряда должны брать предметы, определяющие судьбу. Символика хлеба и всё, что имело прямое отношение к нему, играли особую роль в подблюдных песнях. Хлеб символизировал урожай, богатство и счастье вообще и не только упоминался в самих песнях (хлеб, пироги, калабушки), но и использовался во время гадания: «собирали кольца, перстни, запонки, сережки, клали их в блюдо и накрывали салфеткою; нарезали маленькие кусочки хлеба и клали сверх салфетки. Сначала пели песню хлебу и соли и брали кусочки; ложась спать, клали хлеб под голову, загадывая, что приснится» [Авдеева: 58]. Блины на блюде у Смерти усиливают мортальный образ, так как символика блинов в фольклоре, как и в обрядах, связывает их с небом, солнцем и обновлением, а расположение их (и хлеба) на блюде у Смерти говорит об угасании, застое, переходе в иной мир и, как следствие, смерти, уже физической, а не метафорической. Кроме того, с этой идеей связано приготовление блинов на поминки, следовательно, в сознании читателя, знающего эту традицию, образ Смерти углубляется ещё больше. Интересен и тот факт, что блины зачастую были подаянием для нищих и странников, в обрядовых традициях являющихся посредниками между этим и потусторонним миром.

«*Тронет за плечо, поцелует горячо/ Полетят копейки из-за пазухи долой*» – эти строки содержат в себе отсылку к обрядам жизненного цикла: кидать копейку в яму, когда хоронят человека, значит выкупать место. Таким образом, предсказание, полученное во время гадания, сбудется – герою дорога на кладбище.

Монеты возникают и во втором куплете, который отходит от структуры подблюдных гаданий в сторону постмодернистских реминисценций («Зубчатые колеса» Рюноскэ Акутагавы) и представлений об обрядовом

фольклоре: «*Закипела ртуть, замахнулся кулак -/ Да только если крест на грудь, то на последний глаз – пятак*». Фраза «закипела ртуть», вероятно, говорит о заговорах на ртути. Так, о них, например, пишет Андрей Мороз: «…нарратив о перемене русла реки: знающий (колдун) повернул русло реки с помощью приговора ртути» [Мороз, Петров: 396]. Здесь в рамках постмодернистской игры происходит смешение мифа народного и мифа советского: «повернуть реки вспять» – отсылка на «поворот сибирских рек».

Также в этих строках можно увидеть христианско-народную антитезу: «крест на грудь» – отражение христианских традиций, «монеты на глаза» – народных. Открытые глаза у покойника – знак того, что его душа готова забрать с собой на тот свет ещё кого-то и смотрит вокруг в поисках потенциальной жертвы. Чтобы несчастья не произошло, глаза почившего закрывали и на каждый из них клали по пятаку.

Раздробленность грамматических структур рождает ощущение бессвязности мира и раздробленности времени, характерных для абсурдистской литературы, которая, несомненно, имела огромное влияние на творчество Летова [Черняков, Цвигун]. Мёртвая мать является во сне герою, который находится в лихорадочном состоянии: «*Предрассветный комар опустился в мой пожар/ И захлебнулся кровью из моего виска*». Здесь фольклор синтезируется с психоделическим опытом, непосредственным соприкасанием с потусторонним, характерным для состояния бдения над покойником, бреда.

В следующих строфах фольклорное влияние практически не наблюдается, разве что рефрен «*Ходит дурачок по лесу*» преображается в «*Ходит дурачок по миру*» и далее – в «*Ходит дурачок по небу*». То есть герой вырывается из пограничного (замогильного, пагубного) состояния, переходит в состояние земное (бытовое, обыденное), а затем – в небесное (одухотворённое, возвышенное). Завершается стихотворение строками «*Ходит дурачок по небу/ Ищет дурачок мертвее себя/ Ходит дурачок по миру/ Ищет дурачок живее себя*». В них выстраивается горько-ироническая последовательность: хождение по небу пусть и сопровождается лёгкостью, но всё равно возможно только после смерти, а в мире земном все люди, пусть и живые физически, в метафорической коннотации мертвы.

На основании проведенного текстового анализа мы можем утверждать, что Летов, копируя метрический размер русской обрядовой песни и заимствуя маску дурака из малого фольклорного жанра, создаёт лирического героя, дурачка. Вписав его в подблюдную песню, предвещающую печали, Летов помещает дурачка в пограничное пространство (лес) и обрекает на страдания («не минуется») и смерть.

Отвечая в 2006 году на вопрос об отношении к народной музыке («Как Вы относитесь к народной музыке? Важна ли она для Вас?» [Летов, Ответы]), Летов говорит о влиянии народной культуры на него в целом: «Вопрос неправильно поставлен. Как отношусь? Сильно отношусь... Одно время – в 80-х – начале 90-х вообще был погружён во всевозможные народные архаические формы творчества. Скупал пластинки, исследовал тексты и т. д. Сейчас это как-то отошло, потому что всё искомое тогда самодостаточно нахожу в себе самом» [Летов, Ответы]. Исходя из данных слов, мы можем говорить о прямом влиянии народной культуры на творчество Летова. Песенные тексты альбома «Прыг-скок», в которых он синтезировал особенности формы и стиля народной песни, подчинил использование фольклора разработке особого концепта смерти и отношения к ней, близкого к карнавальному мироощущению, отлично отражают этот факт.

Литература

1. *Авдеева Е.А.* Записки и замечания о Сибири. – М., 1837. – 156 с.
2. *Авилова Е.Р.* Панк-субкультура: идеология абсурда / Современные исследования социальных проблем (электронный научный журнал), Modern Research of Social Problems, №5(25), 2013. [Электронный ресурс] URL: https://cyberleninka.ru/article/n/pank-subkultura-ideologiya-absurda
3. *Даль В.И.* Пословицы русского народа: В 2-х тт. – М.: Художественная литература, 1989.
4. Календарно-обрядовая поэзия сибиряков / Сост. Болонев Ф.Ф., Мельников М.Н. – Новосибирск: Наука, 1981. – 352 с.
5. *Летов Е.* Стихи. – М.: Выргород, 2011. – 546 с.
6. Летов Егор. Ответы на вопросы посетителей официального сайта Гражданской Обороны, 23.02.06. [Электронный ресурс] URL: http://www.gr-oborona.ru/print.php?area=offline&id=1140696028&c=0
7. Мортальность в литературе и культуре: Сб. науч. трудов / Ред.: Степанов А.Г., Лебедев В.Ю. – М.: Новое литературное обозрение, 2015. – 432 с.
8. *Мороз А.Б., Петров Н.В.* Между мифом и историей. Мифология пространства в фольклоре Русского Севера, – М.: Форум, Неолит, 2016. – 496 с.
9. *Некрылова А.Ф.* Русский традиционный календарь (Русский мир). Рипол Классик, 2007. – 765 с.

10. Причитанья Северного края, собранные Е.В. Барсовым: В 2-х тт. – СПб., Наука, 1997.
11. *Червинский П.П.* Семантический язык фольклорной традиции. – Тернополь: Крок, 2011. – 228 с.
12. *Черняков А.Н., Цвигун Т.В.* Поэзия Е. Летова на фоне традиции русского авангарда // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. – Вып. 2. – С. 98–106.
13. *Шангина И.И.* Русские традиционные праздники. – СПб.: Азбука-классика, 2008. – 336 с.

Татьяна ФИЛИППОВА

Мир и обряд езидского фольклора

В первой половине XIX века было зафиксировано такое замечание про езидов: «народ этот назван поклонниками дъявола, единственно по причине ненависти и презрения к ним соседних народов, известных своим фанатизмом, непонимающих истинного значения их догматов» [Иезиды: 36]. Почти через тридцать лет исследователь С.А. Егиазаров в своей работе «Краткий этнографическо-юридический очерк езидов Эриванской губернии» продолжит недосказанную неизвестным автором мысль: «Поэтому неудивительно, что в эту религию, напоминающую Зороастрово учение, проникли догматы как христианства, так и ислама, и что она представляет наслоение различных вероучений» [Егиазаров: 185].

Действительно, субэтнос, отделившийся от курдской народности на этапе исламизации, в течение двенадцати столетий подвергавшийся гонениям, впитал в себя черты различных верований, остается до сих пор уникальным историко-культурным явлением. В связи с кочевым образом жизни, фольклор каждого клана отличался местным своеобразием. Казалось бы, в этом нет ничего необычного: разработка сюжетов, восприятие культур народов, на чьи территории мигрировали езиды. Но важной особенностью религии езидизма является ее устный характер и тесное переплетение с фольклорной традицией.

1. Кастовая система

Так, народ разделен на три «касты», которые не могут вступать между собой в браки (по закону «Шалпке Зари» – «золотой кувшин»): мрид (обычные люди), шех (правители, делящиеся на подкасты по родам: катании, адани, зарзани) и пир– священнослужители. Также, несмотря на то, что мы живем в XXI веке, действует и закон «очерненного кувшина» («Диска Дане»), запрещающий вступать в брак с представителями других конфессий. При нарушении одного из законов езид изгоняется из своего клана. Данный запрет по-особому переосмысляется в фольклоре. Так, одной из наиболее распространенных бытовых сказок является «Верная жена» («Умная жена», «Жена визиря»). Основой сюжета является попытка падишаха соблазнить жену визиря, которая, на примере национального блюда (крашеные яйца) доказывает, что «*внутри они все одинаковые. Так и*

женщины меж собой по сути равноценны» [Филиппова: 50-51]. Интересно, что можно проследить путь бродячего сюжета об устыжении совратителя чужой жены. Итальянская новелла Возрождения формировалась на основе Восточных циклов рассказов, таким образом, можно увидеть, как в Европу проникла композиция образов и нравоучительная составляющая, зафиксированная у езидов, как одного из ярких представителей, и художественно переосмысленная Бокаччо («Декамерон», День первый, новелла пятая, рассказывающая про ужин маркизы Монферратской и французского короля). В произведении древнерусской литературы – «Повести о Петре и Февронии Муромских» фигурирует образ воды, зачерпнутый по разные стороны лодки. Ближе всего к езидской сказке «Нравоучительные басни» Федора Эмина, где отличие между женами показываются на примере одинаковых куриных яиц.

Еще одно езидское сословие – пир, т. е. священнослужитель, получает свои знания от родственников по мужской линии. Большая часть обрядов и представления о мире содержится в «Книге откровений» и «Черной книге», но ввиду особенностей расселения и формирования общин, они строят свою деятельность, исходя из чисто устного текста, передаваемого из поколения в поколение. Здесь следует оговориться, что мое исследование опирается на материал езидской диаспоры южноуральского региона России. Ясно, что иранский пир сможет получить доступ к тексту. Традиция же данного клана, как и многих других, в условной «загранице» – именно устная передача, отвергающая любую запись. Считается, что записанное слово перестает иметь сакральный характер.

2. Апокрифические легенды

Соответствнно многие малые фольклорные единицы рассказывают о миропорядке, истории и формировании религии. Так, например: «*У нас очень сильно почитается Богоматерь, мы верим, что когда гнали наш народ, били, все убить хотели, она нас под своим покровом от врагов прятала»* [Филиппова: 52]. Похожая апокрифическая легенда зафиксирована в Четьих Минеях о явлении Богородицы, защищающей город своим омофором: «*покрывало, которое носила на голове своей и, держа его с великою торжественностью Своими Пречистыми руками, распростерла над всем стоящим народом*» [Жития: 30].

«*Когда Иисуса распяли, тогда езида ходила туда, жалко его было, один гвоздь украла, поэтому ноги ему так – скрещенными распяли, одного*

гвоздя не хватило, поэтому до сих пор говорят– езиды воруют, осторожно» [Филиппова: 52]. Важно отметить, что в данной апокрифической езидской легенде отражена разница сакральной орнаменталистики, уходящей в историю христианской церкви – зафиксирована разница изображения распятия у католических крестов (скрещенные ступни) и православных (параллельно пригвожденные). Также видно стремление народа связать себя с мировой историей, самоидентифицироваться в хронотопе другой религии.

«*А когда в субботу вечером искали Иисуса, его нету, они все думали – на небе, восшел, а павлин просто спрятал его за своим хвостом, поэтому мы и верим, что он ангел*» [Филиппова: 52]. Так, в единственном храме езидов в Лалеше (Ирак) на входе стоят семь бронзовых павлинов, кроме того они являются культовыми изображениями и выполняют роль ангелов. Ирано-суфийский фольклор передает другое видение этой священной птицы: она была сотворена Богом, но, посмотрев на свое отражение, восхитившись им, пролила капли пота, из которых и появились все остальные существа. Но ясно, что наибольшее влияние на данный сюжет оказало христианство. Так, в западноевропейской иконописи изображение павлина рядом со святым свидетельствовало о спасении, возрождении, бессмертии. Особый интерес представляют полотна, изображающие птицу, символически введенную в новозаветные сюжеты. Они будут по-особому осмыслены живописцами в эпоху барокко: «*Иисус, лишенный своих одежд, искупает за людей грех тщеславия, на который указывает помещенный рядом павлин*» [Чернышева, Дубровицкий: 159].

3. Разговор о смерти

Одним из самых упоминаемых ангелов, по данным респодентов исследуемого региона, является Израэль, ангел смерти, фигурирующий первоначально в авраамических религиях. Записанные сюжеты можно обозначить как «Бегство от смерти» или «Отсутствие смерти». Первый рассказывает историю о том, как персонаж (женщина, шах, бедняк) хочет уберечь самое дорогое (ребенка, мужа) или себя от смерти. Конечно же, ангел получает свое, но не выступает в негативной коннотации. Сказки нравоучительны и показывают скорее смирение перед смертью, нежели противостояние с ней. Второй тип рассказывает про краткое исчезновение этого ангела, либо про его временный отпуск, данный Богом. В отсутствие Израэля начинает твориться хаос, приводящий живых к осознанию важности смерти для гармонии всего мира.

Каждый клан имеет свое, уникальное прочтение многих сакральных текстов, а в особенности моментов богослужения. Так, к примеру, похороны 14-летнего юноши сопровождались особым молитвенным рефреном поминального плача пира: «*Моей крови на камне не осталось, родины не было у меня и народа и матери с отцом сейчас со мною нет*» [Филиппова: 49]. Эта строчка, как и многое в тексте, складывалось ситуативно, ведь действительно смерть утопшего юноши была «бескровной». Также текст плача формируется за счет облечения в песенную, рифмованную форму биографии умершего.

Здесь перед исследователем встает морально-этическая проблема записи и трактовки мифа и обряда езидского мира, веками отделенного от мировой культуры, но воспроизводящего основные сюжеты кочевого и ирано-суфийского фольклора, христианства и многих других народов. Ведь запись ритуала и сюжетов выносит их на уровень бренного мира, тем самым разрушая постулат о том, что священное нельзя записать. Также из-за разрозненности диаспор и автономной обработки религиозных текстов существует проблема классификации и отделения местных сюжетов от общих. На основании материала, изложенного в данной статье, можно указать лишь направления типизации и анализа мира езидского фольклора:

1) нравоучительные сказки («Верная жена», «Бегство от смерти»);

2) апокрифические легенды («Покрывало Богородицы», «Распятие», «Павлин»);

3) похоронный плач.

Перспективным направлением дальнейшей разработки данной темы может стать анализ связи езидского фольклора с мировыми сюжетами, а также составление ангелария и систематизации сакральных имен.

Литература

1. *Егиазаров С.А.* Краткий этнографическо-юридический очерк езидов Эриванской губернии // ЗКОИРГО. Кн. XIII, вып. 2-й. –Тифлис, 1891. – С. 171–234.
2. Иезиды // Сборник газеты «Кавказ», издаваемой О.И. Константиновым. – Тифлис: Тип. Канцелярии наместника кавк., 1848.
3. Жития святых на русском языке, изложенные по руководству Четьих-Миней святителя Димитрия Ростовского: В 12-ти тт. Т. 2. – М.: Скорбящен. Богородич. монастырь: Лествица, 2004.
4. *Филиппова Т.В.* Мир езидского фольклора. – М.: Филологическая школа: диалог и сотрудничество, 2017. – С. 49–52.

5. *Чернышева М.И., Дубовицкий А.Б.* Царские (царственные) и солнечные птицы (павлин, феникс, петух, орел) // Пространство и время, № 25, 2016. [Электронный ресурс] URL: https://cyberleninka.ru/article/n/tsarskie-tsarstvennye-i-solnechnye-ptitsy-pavlin-feniks-petuh-i-orel

Евгения ФОНАРЁВА

Испытание и преображение героя волшебной сказки: ритуально-обрядовые и мифологические истоки

Для начала надо понять, что такое ритуал, сказка и миф. Итак, миф является продуктом мифологического сознания и представляет собой связующее звено между человеком и природой, постулирующее человека частью общества, включенного в природные циклы, установленные демиургом, представляющим собой единый для всего миропорядок. Знание мифа мыслится как некое чувство контроля над процессами бытия, необходимое для уверенности в защите от разрушительных процессов [Смирнов: 62].

Сказка, в свою очередь, вышла из мифа, потерявшего свою значимость, то есть десакрализованного и деритуализированного. Как раз-таки эти изменения позволили допустить в число слушателей «непосвященных» (т. е. детей и женщин).

Ритуал необходим для смены состояния (ритуал инициации, похороны, свадьба, масленица). Условно ритуалы можно разделить на два типа: календарные (новый год, масленица) и жизненные (инициация, свадьба). «В этнокультурной традиции архаического типа неизменность, точность воспроизведения обряда рассматривалась как гарантия благополучия и жизнеспособности всего коллектива» [Глазко: 279]. Сам же собой ритуал представляет набор определённых действий, должных привести к необходимому результату.

В данной статье мне бы хотелось рассмотреть сказки «Крошечка-Хаврошечка» и «Дочь и падчерица» из сборника А.Н. Афанасьева с точки зрения мифологических образов, верований, обрядов и ритуалов.

1. «Крошечка-Хаврошечка»

По сюжету, родители девочки умирают, а она остаётся сиротой, её принимает к себе чужая семья и заставляет работать, давая подчас невыполнимые задания. Но у девочки есть дар от покойных родителей – рябая Коровушка-Матушка, которая представляет собой совмещение образов покойной матери-помощницы, животного-помощника и общей праматери. Когда Хаврошечке дают очередную работу, то она «в одно ухо залезает, из другого вылезает», и вся работа уже сделана.

Итак, корова, как существо дающее молоко, представляет собой общемировой образ материнства (ср. Зимун), плодородия, вскармливания и

изобилия. Коровушка-Матушка является существом не совсем нашего мира – она представляет собой своеобразный «мост», портал между потусторонним и посюсторонним мирами. Проходя через коровье ушко, Хаврошечка, во-первых, уменьшается (ведь живой человек, даже самый маленький, корове в ухо не влезет), это «уменьшение» можно трактовать как переход в изначальное эмбриональное состояние и воссоединение с изначальной матерью: пролезая в ушко, она как бы заново рождается и получает сакральные, «потусторонние» знания – знания *мёртвых*. Однако важный момент состоит в том, что для подобного «перерождения» она залезает именно в ухо, а не в нос или рот. Ведь выражение «залезть в ухо» можно трактовать как «залезть в голову», в *разум* существа. То есть, залезая в ухо и оказываясь в голове коровы, Хаврошечка получает знания коровы, то есть знания потустороннего мира, знания матери Крошечки. Кроме того, следует отметить, что Хаврошечка пролезает именно слева направо, а не наоборот, так как направление «вправо» – это в сторону жизни, а «влево» – в сторону смерти. Иными словами, при этом переходе она ритуально умирает и возрождается.

Мачеха Хаврошечки понимает, что девочке кто-то помогает и приказывает своей старшей дочери Одноглазке проследить за Хаврошечкой, чтобы выведать об этом чудесном помощнике. Но Хаврошечка, как человек, получивший ***потусторонние знания*** из головы коровы, знает заклинательное Слово – она говорит: «*Спи, глазок! Спи, глазок*!». Тут важно выделить несколько деталей: во-первых, одноглазость старшей сестры можно расценивать как знак её принадлежности к потустороннему миру. Для двойственного древнего мышления представление о том, что избыток зрения равен его недостатку вполне логичен (отражение этого представления проявляется и в данных языка; ср. лат. oculus, «глаз» и литов. aklas, «слепой»). Так, старшая дочка может выступать тут одним из вариантов мифологического Лиха, которое, однако, не может противостоять Хаврошечке из-за её знания. Одноглазка засыпает, то есть, Хаврошечка ритуально «убивает» своего врага словом.

Далее мачеха посылает следить за Хаврошечкой свою среднюю дочь – Двухглазку. В Двухглазке нас больше всего интересует сам факт её существования, так как, в отличие от своих сестер (Одноглазки и Трёхглазки), Двухглазка более других похожа на посюстороннего человека, вполне возможно, что роль Двухглазки состоит в создании гармонии между сёстрами, в образовании завершенной триады, воплощающей в себе древнее представление о потустороннем мире (Одноглазка), посюстороннем (Двухглазка) и знании (Трёхглазка). Если рассматривать триаду сестер с такой стороны, то получается, что Хаврошечка своим появлением разрушает их прекрасное

завершенное триединство, становясь ***четвёртой***. Так как в Двуглазке нет священного знания, то Крошечка снова побеждает, ритуально «убивая» её, усыпляя Словом.

На третий день мачеха посылает свою младшую дочь, Трёхглазку, следить за Хаврошечкой. В этой сказке действует традиционная для русских сказок градация знания у детей (ср. «старший умный был детина /Одноглазка/, средний был и так и сяк /Двухглазка, являющаяся связующим звеном между сёстрами/, младший вовсе был дурак /Трёхглазка/»). Этот младший ребёнок, несмотря на всю свою неказистость, чаще всего оказывается посвященным и единственным Знающим, как это произошло и здесь (тут можно наблюдать классический для индоевропейской мифологии сюжет превосходства числа три). Хаврошечка не смогла победить младшую из сестёр не потому, что забыла про третий глаз, а потому что у неё не было достаточно знаний. Кроме того, при троекратном повторении действия, именно третья попытка традиционно становится удачной (ср. «Сивка-Бурка», где Иван только на третий раз достаёт царевну). Таким образом, Хаврошечка проигрывает эту битву, и герой-злодей (мачеха) узнаёт ее тайного волшебного помощника.

После того, как мачеха узнаёт тайну помощника, она решает избавиться от него, но перед этим происходит важный диалог между Хаврошечкой и Коровушкой-Матушкой:

- Коровушка-матушка! Тебя хотят резать.

- А ты, красная де́вица, не ешь моего мяса; косточки мои собери, в платочек завяжи, в саду их рассади и никогда меня не забывай, каждое утро водою их поливай.

Тут, если мы всё ещё считываем корову, как образ матери Хаврошечки и общей праматери, то у нас вступает в действие просьба-завет умирающего родственника (сила слова умирающего).

Кроме того, важен момент «не ешь моего мяса»: съев это мясо, она не только съела бы плоть своей матери, но и не выполнила просьбу умирающего (нарушение ритуального табу), за что её бы настигла кара. Не менее интересен и важен мотив костей. Во-первых, если верить исследованиям, то кости действительно не съедались и не уничтожались, но гораздо важнее, что она с ними делает – она закапывает кости своей матери (или праматери) и поливает их, то есть проводит ритуал ***воскрешения умершего в растении***. На месте захоронения вырастает яблоня («листвицы шумят золотые, веточки гнутся серебряные»), то есть, если понимать фразу в прямом значении, то золотые листочки будут выступать символом ***иномирия*** яблони, так как золото – металл смерти. Иначе говоря, корова умерла и действительно пере-

родилась в яблоне, отсюда и золотые «листвицы». Кроме того, здесь можно найти аллюзию на последующее физическое перерождение матери Хаврошечки – в качестве её ребенка (существовала традиция, по которой после рождения ребёнка сажали дерево).

2. «Дочь и падчерица»

Эта сказка интересует нас с точки зрения прекрасно сохранившегося в ней отражения ритуала женской инициации, по которому можно реконструировать реальный обряд.

По сюжету, отец, по наущению мачехи, отвозит свою дочь на ночь в лесную избушку, то есть увозит её из посюстороннего мира в потусторонний, обрекая на смерть. Интересный момент, что обычно в сказках в избушке живёт Баба-яга – страж между мирами, – у которой «нос в потолок врос», так как избушка, помимо прочего, символизирует гроб. Отец даёт ей с собой огонь (огонь=тепло=жизнь) и крупу (ритуальная пища мёртвых, где зерно выступает символом воскрешения через прорастание), и говорит «припереть избушку», то есть закрыть условный гроб и полностью оказаться в потустороннем мире.

Ночью к девушке приходит мышка (абсолютно нейтральный персонаж, существующий во всех мирах, поведение которого зависит исключительно от обстоятельств) и просит накормить её. Девушка соглашается и кормит мышку, то есть правильно выполняет ритуальные действия. Подобные ритуалы очень часто содержат загадки и вопросы с заранее заготовленными решениями (ср.: «Дело пытаешь аль от дела лытаешь?» в сказках с Бабой-Ягой, где, не зная правильного ответа, нельзя получить помощь и пройти дальше). Девушка ритуально воздействует на мышь и оживляет её. Поэтому позже, когда приходит медведь и предлагает сыграть в жмурки, мышка помогает девушке.

Медведь представляет собой образ всеобщего предка, тотема, божества, решающего судьбу человека: он предлагает человеку испытание, где ставка – жизнь. При успешном прохождении испытания человек обретает новый статус, переходит в новое качество и, возвращаясь в мир живых (в общину), обретает голос, а также важнейшее право – на брак. Но почему именно жмурки? Жмурки – это ***игра в смерть*** (до сих пор в просторечье сохранилось слово «жмурик» – мертвец). Смерть слепа, поэтому, когда медведь завязывает глаза, он сам становится смертью. Но девушка спасается, так как знает не только загадку, но и отгадку – от мыши, которую предусмо-

трительно накормила: по наущению мышки она потушила огонь и спряталась под печь.

Тут появляются сразу два важных образа: огонь, дающий тепло и свет, то есть дающий жизнь (ср. – солярные культы) и печка, во-первых, содержащая в себе огонь-жизнь, во-вторых, дающая пищу и в-третьих, хранящая память о роде, о предках, дающих защиту. Печь мыслилась как пещера и представляла собой ***начало*** (ср. «танцевать от печки» – начать сначала). Кроме того, под печью хоронили останки предков (горшочки с последом), то есть девушка, залезая под печь, не только оказывается под защитой печки, в священном месте, но и среди мёртвых предков, то есть буквально прячется от смерти среди мертвецов. В финале девушка успешно проходит испытание и возвращается в посюсторонний мир уже полноправным членом общины, привезя с собой награду за свои знания (стадо коней и воз добра).

Подводя итоги, хочется ещё раз отметить, что именно на основе анализа сказок мы можем полноценно изучать обычаи и верования наших предков и реконструировать древние обряды и ритуалы. Хотя сказка в результате десакрализации получила свою художественную составляющую, предоставив рассказчику право на вымысел, однако, смогла сохранить и некоторые архаические мифологические черты, передать общие особенности того или иного обряда, хоть иногда и «отзеркалив» его изначальный смысл, в угоду актуальности или морально-этическому восприятию. Ослабление сакрального смысла повлияло на восприятие подобных сюжетов как безусловной реальности: то, что раньше мыслилось правдой со временем стало восприниматься исключительно как вымысел, слабо связанный с жизнью.

Сказка сохранила в себе представления общества на определённом этапе его развития – о человеке, мироздании, жизни и смерти. Простота изложения дала основание поместить сказки в круг детского чтения, однако очевидно, что глубинное содержание сказок небезынтересно и для взрослого читателя. Более того, несмотря на огромное количество работ по проблеме связи мифа, обряда и сказки, ставить точку в этом вопросе рано, так как из-за возможности множественных трактовок, появления новых фактов, обретения новых материалов делать какой-то финальный вывод, предлагать окончательное объяснение всех причин, мотивов и сюжетов преждевременно.

Литература

1. *Агранович С.З.* Цикл лекций по фольклору и мифологии для психологов СамГУ. [Электронный ресурс] URL: https://www.youtube.com/playlist?list=PLZXaqOLiUrj-g5otHThVuVvH9s5HAp6aP

2. *Глазко С.В.* Ритуал как ключевое явление мифопоэтической традиции // Известия Уральского государственного университета. Сер. 1, Проблемы образования, науки и культуры. – 2010. – N 6 (85), ч. 2. – С. 278-282.
3. *Грушко Е.А.*, Медведев Ю.М. Словарь славянской мифологии. – Н. Новгород: Русский купец, Братья славяне. 1995. – 368 с.
4. *Давыдов И.П.* Ритуал, магия, миф (к вопросу о первичности мифоритуала) // Вестник Ленинградского государственного университета имени А.С. Пушкина. – СПб.: ЛГУ. 2014. – С. 160-172.
5. Мифологический словарь / Гл. ред. Е.М. Мелетинский. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.
6. *Пропп В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. – М.: Лабиринт. 2000. – 336 с.
7. *Пропп В.Я.* Морфология сказки. Изд. 2-е. – М.: Наука, 1969. – 168 с.
8. *Смирнов М.Ю.* Религиозно-мифологический комплекс в российском общественном сознании. Историко-социологическое исследование: дисс. ... д-ра соц. наук. – СПб.: СПбГУ, 2006. – 364 с.
9. *Топорков А.Л.* Печь // Славянские древности: Этнолингвистический словарь. – М., 2009. Т. 4. – С. 39-44.

Раздел II.

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ КЛАССИКА: РЕЦЕПЦИЯ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

Любомир БИЛЫК

Образ тишины в музыкальной оркестровке конфликта романа И.С. Тургенева «Дворянское гнездо»

«Музыку я люблю, люблю ее весьма давно, смею думать – знаю ее», – пишет Тургенев в одном из своих писем. Увлечение Тургенева музыкой – факт, конечно, общеизвестный… Его почти «маниакальная» страсть к музыке, синтезировавшись с гениальностью автора, получила свое кульминационное развитие в романе «Дворянское гнездо».

Роман уникален тем, что музыка в нем становится не просто элементом повествования, не просто раскрывает образы героев, она превращается в некий смыслообразующий слой, пронизывающий весь текст романа. Если убрать из «Дворянского гнезда» музыку – не останется, пожалуй, почти ничего. Но не только музыка звучит со страниц романа, а что еще интереснее, роман наполнен тишиной, символическая, семантическая и смыслообразующая роль которой – огромна.

Тишина, как характеристика героя, свое наибольшее развитие получает в образе Лаврецкого. На пороге дома Калитиных он появляется никем не замеченный, в абсолютной тишине. Появлению Лаврецкого предшествует появление *«стройного всадника на красивом гнедом коне»* – Владимира Паншина. Само его появление связано со звуком – такой персонаж, как он, не может появиться в тишине, он как бы врывается в дом Калитиных. Паншин завладевает всеобщим вниманием – он шумный, громкий, он играет и поет свой новый романс. *«Хотите, я вам спою?»* – предлагает он почти сразу после своего появления. Но не только Лаврецкий противопоставляется Паншину – еще один образ, один из любимых у Тургенева – Христофор Лемм, немец, учитель музыки, также появляется в доме никем не замеченным, во время игры и пения Паншина. Паншин как бы «затмевает» своим шумом Лемма. Это первый конфликт в романе, заявленный Тургеневым – между успешным, красивым, обаятельным Паншиным и *«сутуловатым»*, морщинистым, не привлекательным Леммом.

Термин «дилетантизм» в отношении Паншина уместно будет трактовать следующим образом – играет он не по принуждению, а «по охоте», для него это – развлечение, игра, способ поразить и впечатлить присутствующих. *«Свое и заученное он играл очень мило, но разбирал плохо»,* – как только Паншин начинает играть сонату в четыре руки с Лизой, он терпит неудачу и бросает игру со смехом. Уже здесь Тургенев использует музыку как характе-

ристику персонажа: Паншин – не просто легкомысленный человек, не просто относится к музыке как к безделице, он – бесчувственный. Его отношение к музыке отражает его отношение к Лизе – для него она всего лишь развлечение, всего лишь выгодная партия. Для Лемма же музыка – необходимость, скорее даже потребность, она сопровождает его всю жизнь, именно музыка становится причиной всех его несчастий, но при этом музыка – единственное, что может сделать его счастливым. Лемм – «профессионал» не только потому, что музыка – это его профессия, для него она, музыка, – сама жизнь. Он постиг ее тяжким трудом и знает изнутри. В этом конфликте Тургенев как бы выворачивает персонажей изнутри – неприятный внешне, но обладающий потрясающей глубиной чувственности и мироощущения Лемм, и привлекательный, симпатичный, но абсолютно пустой и неглубокий внутри Паншин. Оставим пока эти первые звучащие ноты и перейдем к следующему, еще более обширному уровню звучания тургеневского оркестра.

Образ Лаврецкого – сложный, неоднозначный – намечается Тургеневым в длительной биографии героя. Лаврецкий, получивший *«спартанское»* воспитание, жаждущий счастья и *«сладкой женской любви»,* встречает свою жену – Варвару Павловну – в опере. Когда Лаврецкий впервые приходит домой с ней, она *«села за фортепиано и отчетливо сыграла несколько шопеновских мазурок, тогда только что входивших в моду».* Спартанец Лаврецкий, в юности которого *«музыку, как занятие недостойное мужчины, изгнали навсегда»*, очарованный вовсе не Варварой, а ее красотой и ее сладким голосом, впервые звучащем в *тишине* его нелегкой жизни, бросается, не замечая того, что Варвара, как и Паншин, – «дилетант». За всей внешней красотой, за всем флером сладости и шлейфом изящности, внутри Варвары Павловны скрывалось легкомыслие и развращенность. Не просто так по приезду в дом Калитиных Варвара с легкостью поет и играет с Паншиным в четыре руки – тем самым автор раскрывает родственную связь этих персонажей. Именно несоответствие между Лаврецким, духовно близким к категории профессионалов, и Варварой, играющей шумные и модные мазурки, приводит к их разрыву. А измена Варвары лишь убыстряет его. Можно сказать, что Варвара, в отличие от Лаврецкого, в отличие от Лемма и Лизы, как мы увидим дальше, не способна существовать в тишине – ведь тогда эту тишину нужно заполнить собственными мыслями… Гораздо легче развести вокруг шум и сыграть пару мазурок…

«Тишина обнимает его со всех сторон» – вот одна из самых ярких характеристик Лаврецкого. По приезду в дом своей тетки Лаврецкий погружается в «какое-то мирное оцепенение», он не раз повторяет: *«Вот когда*

я попал на самое дно реки». Это – сон Лаврецкого, жизненное оцепенение, и Тургенев раскрывает его состояние через звучание. Лаврецкий сидел под окном, *«словно прислушивался к теченью тихой жизни, которая его окружала, к редким звукам деревенской глуши»*. Лаврецкий внезапно слышит голоса людей – бабий голос, голос слуги Антона и плач двухлетней девочки, и *«вдруг находит тишина мертвая; ничто не стукнет, не шелохнется; ветер листком не шевельнет; ласточки несутся без крика одна за другой по земле, и печально становится на душе от их безмолвного налета».* Лаврецкий действительно находится на дне реки – реки жизни, и на этот раз всеобщая глухая тишина – это отражение невосприимчивости его души. После измены Варвары Лаврецкий становится неспособным чувствовать, неспособным слышать. Его душа погружена в тишину, она вошла в круг: *«здесь незачем волноваться, нечего мутить».* Лаврецкий наслаждается этой тишиной – *«какая сила кругом, какое здоровье в этой бездейственной тиши*!». Тишина для него – спасение и лекарство. *«Пусть же вытрезвит меня скука, пусть успокоит меня, подготовит к тому, чтобы и я умел не спеша делать дело*». Лаврецкий прислушивается к тишине, ничего не ожидая. Даже природа, кажется, уснула – *«тишина обнимает его со всех сторон, солнце катится тихо… облака тихо плывут».* Лаврецкому кажется, что тишина – это правильно, ведь кажется, что облака *«знают, куда и зачем плывут*». Лаврецкому думается, что его жизнь утекает, что он больше ничего и никогда не услышит – ни единого шороха – и в этой безмолвной тишине он будет заниматься делом – *«пахать землю».* Снова Лаврецкий возвращается к *первобытному* – он хочет «делать труд» физический, не умственный, чтобы даже в голове своей, в мыслях своих, слышать лишь *тишину*.

Но еще более интересно использует Тургенев тишину, вплетая ее в канву отношений Лаврецкого и Лизы. Вот характерная цитата: *«он стал думать о ней, и сердце в нем утихло».* Сложную, но крайне интересную градацию *тишины* создает Тургенев. Лаврецкий думает о Лизе, и его сердце не начинает биться быстрее, он не задыхается от мыслей про нее, его сердце утихает. Это не тишина оцепенения, это другая тишина – та, что будет сопровождать Лизу и Лаврецкого каждый раз во время становления их отношений.

Отношения Лизы и Лаврецкого почти всегда безмолвны, они мало разговаривают, почти все ключевые моменты происходят в полной тишине. Когда Лаврецкий отправляется к Калитиным, чтобы пригласить их к себе, он вновь видит Лизу. «*«Вот он какой», – подумала она, ласково глядя на него; «вот ты какая» – подумал и он».*

«Красноватый высокий камыш тихо шелестел вокруг них, впереди тихо сияла неподвижная вода, и разговор у них шел тихий». Лаврецкого и Лизу окружает *тишина* – тишина не забытья, оцепенения и сна, а тишина, в которой можно услышать истину.

Раскрывая чувства Лизы и Лаврецкого, Тургенев не использует гиперболизированные, чрезмерные эмоции или звуки, наоборот, в их отношениях всегда преобладает молчаливая тишина. Оставаясь наедине, они мало разговаривают друг с другом, переживая то, что развилось у них в сердце, в тишине. *«Молодая расцветающая жизнь сказывалась в самом этом покое»*.

Разговор в саду – вновь в тишине. Разговор в доме – Лиза играет для него на фортепиано. *«Она взглянула, наконец, на Лаврецкого и остановилась: так чудно и странно показалось ей его лицо».* Она перестает играть, когда смотрит на Лаврецкого – Лиза тоже не может противиться *тишине*. Лаврецкий *«окончательно в тот же день убедился в том, что полюбил ее»*. Игра на фортепиано ставится для них чем-то лишним, любой звук, любая музыка жизни мешает им услышать тишину – а в ней и собственные чувства.

Тишина в романе раскрывает и образ Лизы. Лиза и Лаврецкий встречаются в церкви. Вот как Тургенев описывает Лизу: *«Она усердно молилась: тихо светились ее глаза, тихо склонялась и поднималась ее голова».* Вновь Тургенев использует тишину как символ святости и чистоты, на этот раз не только той связи, что возникает между Лаврецким и Лизой, а связи между Лизой и небесным, божественным. *«Он почувствовал, что она молилась и за него, – и чудное умиление наполнило его душу»*.

Нарастание *тишины* все сильнее к кульминации романа. Лаврецкий и Лиза чувствуют, что вот-вот что-то случится, и то, что должно случиться, будет наделено особенным, неповторимым звучанием. *«У каждого из них росло в груди и не пропадало: для них пел соловей, и звезды горели, и деревья тихо шептали, убаюканные и сном, и негой лета, и теплом».* Тургенев, используя уже знакомые символы – «пение соловья», «звезды», «шепот» природы – создает эмоциональный накал потрясающий силы, хотя, по сути, ничего в этот момент не происходит. Интимная связь между Лизой и Лаврецким выражается в постепенном затихании всего мира вокруг – когда наступает вечер, они остаются вдвоем, в абсолютной тиши.

Лаврецкий приходит в сад, где *«все было тихо кругом; со стороны дома не приносилось никакого звука»*. Лиза появляется в дверях дома – *«вся белая, легкая, стройная»*. Она появляется как призрак, как видение, быть может, как сон, но на этот раз сон прекрасный и чистый. *«Она опустила глаза; он тихо привлек ее к себе, и голова ее упала к нему на плечо… Он отклонил*

немного свою голову и коснулся ее бледных губ». Вот так, в абсолютной тишине, «звучит» кульминация романа, его эстетическая вершина.

Лаврецкий, наполненный чувством радости, бредет по заснувшим улицам. *«Вдруг ему почудилось, что в воздухе над его головою разлились какие-то дивные, торжествующие звуки; он остановился: звуки загремели еще великолепней; певучим, сильным потоком струились они, — и в них, казалось, говорило и пело всё его счастье. Он оглянулся: звуки неслись из двух верхних окон небольшого дома».* Это музыка, которую сочинил Лемм для Лаврецкого и Лизы, догадавшись об их любви. Это и кульминация жизненного пути Лемма, она наконец достигает того, к чему стремился всю свою жизнь – «профессионал» создает произведение невыразимой силы и правдивости.

Музыка Лемма – это гимн любви, звучащий наконец в полную громкость со страниц романа. Тихая кульминация сменяется кульминацией громогласной – песней души, души Лемма, души Лаврецкого, души Лизы. Когда мелодия затихает, в комнате *«звонко трепетал чуткий воздух; ...бедная комнатка казалась святилищем».*

Сцену такой силы Тургенев создает посредством тщательного подбора элементов и расстановки их в особом порядке. Все звучание романа, все его ноты и наоборот, вся его тишина, концентрируется в этом апофеозе.

Лиза уходит в монастырь. Лаврецкий спустя восемь лет возвращается в «гнездо». Он слышит, как *«из этих окон неслись на улицу радостные, легкие звуки звонких молодых голосов, беспрерывного смеха; весь дом, казалось, кипел жизнью и переливался весельем через край».* Лаврецкий не застает дом опустевшим или заброшенным, вновь Тургенев через музыку и звучание раскрывает нам образ обновленного «гнезда», в котором теперь царят совсем другие чувства, эмоции и звуки.

Когда Лаврецкий спрашивает про Лизу у обитателей дома, происходит удивительное: *«Сделалось внезапное, глубокое молчанье; вот «тихий ангел пролетел», — подумали все».* Это отзвук того счастья, окружающего когда-то Лизу и Лаврецкого. А потом вновь начинается шум, и громкая юность захлестывает старый сад.

Но, пожалуй, вершиной лирического мастерства Тургенева становится момент, когда Лаврецкий приближается к тому самому фортепиано, на котором играла Лиза. Он касается одной из клавиш, *«раздался слабый, но чистый звук и тайно задрожал у него в сердце: этой нотой начиналась та вдохновенная мелодия, которой, давно тому назад, в ту самую счастливую ночь, Лемм, покойный Лемм, привел его в такой восторг».*

Роман почти завершается строками*: «Лаврецкий тихо встал и тихо удалился»*. Он остается наедине с собой, наедине со своими мыслями и воспоминаниями, и единственное, что он продолжает слышать спустя восемь лет, – это глубокая и абсолютная *тишина*.

Литература

1. *Алексеев М.П.* Тургенев и музыка. – Киев: Об-во исследования искусств, 1918. – 22 с.
2. *Доценко В.И.* Музыка в творческом мире И.С. Тургенева [Электронный ресурс] URL: https://docplayer.ru/28204103-Muzyka-v-tvorcheskom-mire-i-s-turgeneva
3. Иван Сергеевич Тургенев в его рассказах о своей жизни и в его письмах, 1874–1883 гг. // «Русская старина». – СПб.: Тип. В.С. Балашева, 1883, октябрь. – С. 197–213.
4. *Мензорова А.Н.* О роли пейзажа и музыки в романе Тургенева «Дворянское гнездо» // Труды IV научной конференции Новосибирского госуд. педагог. ин-та. Т. 1. Секция истории и литературы. Новосибирск, 1957. – 363 с.
5. *Петров С.М.* И.С. Тургенев. – М.: Гослитиздат, 1961. – 590 с.
6. *Тургенев И.С.* Три встречи // Собр. соч.: В 15-ти тт. – Т. V. – М.– Л., 1963.
7. *Тургенев И.С.* Дворянское гнездо // Собр. соч.: В 15-ти тт. – Т. VII. – М.– Л., 1964.
8. *Цейтлин А.Г.* Мастерство Тургенева-романиста. – М.: Сов. писатель, 1958. – 435 с.

Михаил БОРДУНОВСКИЙ

Авторские отступления в романе Н.Г. Чернышевского «Что делать?» в контексте произведений А.С. Пушкина и Н.В. Гоголя

Одна из основных особенностей, отличающих авторские отступления Чернышевского от подобных отступлений в произведениях Пушкина и Гоголя – их важность и для самого автора, и для идейно-сюжетной канвы романа, их непосредственная включённость в повествование, а также центральное место в просветительской линии «Что делать?». И.А. Семухина и Е.Г. Ендальцева пишут, что *«диалог-полемика повествователя с «проницательным читателем» становится существенным звеном, отдельной линией в сюжетно-композиционной структуре романа Чернышевского»* [Семухина, Ендальцева: 917]. С помощью отступлений Чернышевский укрепляет общность своего романа, формирует его идейную целостность, скрепляя её с художественной реальностью.

Отступления создают и прямое ощущение диалога автора с читательской массой вообще, с обществом. Такая особенность присуща и текстам «Евгения Онегина» и «Мёртвых душ», где авторы также обращаются к широкой публике. Имеет смысл рассмотреть авторские отступления Н.Г. Чернышевского, А.С. Пушкина и Н.В. Гоголя в сопоставлении по следующим направлениям:

1. Отступления, посвящённые отношению к читателю и публике вообще; обращения автора к читателю и их диалоги;
2. Отступления о «новых людях»;
3. Отступления, посвящённые порокам общества;
4. Отступления, посвящённые творчеству, формальной стороне произведения, процессу его написания.

Рассмотрим в сопоставлении тексты авторов, посвящённых отношению к читателю, публике и т.д. Следует отметить, что в тексте Н.Г. Чернышевского читательская масса, к которой обращается автор, гораздо сильнее конкретизирована, чем в «Евгении Онегине». В произведении А.С. Пушкина читатель представлен в намного более общих чертах, нежели в «Что делать?». Пушкин пишет: *«Кто б ни был ты, о мой читатель, / Друг, недруг, я хочу с тобой / Расстаться нынче как приятель…»*. Для Пушкина читательская масса – общая, «читатель», выделяемый из неё – абстрактный, «усреднённый» её представитель, который ищет на страницах «Евгения

Онегина» «мятежных воспоминаний», «отдохновенья от трудов», «живых картин иль общих слов» и т.д. По-иному отношения складываются у Чернышевского. Можно выделить три типа читателей, к которым обращается автор «Что делать?». Это, в первую очередь, «проницательный читатель» (глупый, самодовольный, *«неоспоримо подлиннейший синий чулок»*, т.е. тот, кто *«с бессмысленною аффектациею самодовольно толкует о литературных или ученых вещах, в которых ни бельмеса не смыслит, и толкует не потому, что в самом деле заинтересован ими, а для того, чтобы пощеголять своим умом»*). Кроме «проницательного читателя» мы также встречаем у Н.Г. Чернышевского и «публику» (она *«добра, очень добра»*, но *«неразборчива и недогадлива», «не мастерица отгадывать недосказанное»*, с ней *«надобно договаривать всё до конца»*), в среде которой, между прочим, Чернышевский и выделяет «некоторую долю» тех, кто *«добрые и сильные, честные и умеющие»*, т.е. *«новых людей»*. Третий читательский тип, к которому обращается Чернышевский – «читательница», которая *«слишком умна, чтобы надоедать своей догадливостью»*, она не толкует попусту о художественности. К «читательнице» примыкает и «простой читатель», но чаще всего автор выводит в качестве того, с кем *«объясняться не нужно»,* именно читательницу.

В этой связи интересны сходства характеристик «проницательного читателя» у Чернышевского и читателя, к которому обращается Гоголь в VIII главе «Мёртвых душ». Гоголь пишет: *«Вот каковы читатели высшего сословия, а за ними и все причитающие себя к высшему сословию! А между тем какая взыскательность! Хотят непременно, чтобы все было написано языком самым строгим, очищенным и благородным, – словом, хотят, чтобы русский язык сам собою опустился вдруг с облаков, обработанный как следует, и сел бы им прямо на язык, а им бы больше ничего, как только разинуть рты да выставить его»*. У Гоголя, в отличие от Пушкина и в сходстве с Чернышевским, читатель приобретает уже характерные, типичные черты: он «взыскателен», но при этом не хочет ничего делать для своего образования, просвещения. В десятой главе «Мёртвых душ» Гоголь говорит, что *«читателям легко судить, глядя из своего покойного угла»*, и в этом смысле «читатель Гоголя» очень близок «проницательному читателю» Чернышевского: они оба глупы и любят судить о предметах, о которых не имеют понятия. Интересно и эпизодическое возникновение у Гоголя образа «читательницы», сходного с «читательницей» Чернышевского: *«Конечно, мудрена женская половина человеческого рода; но почтенные читатели, надо признаться, бывают еще мудренее»*. Гоголь ещё не выводит женщи-

ну-читательницу на передний план, не наделяет её, как Чернышевский, неоспоримыми интеллектуальными преимуществами над «проницательным читателем», однако уже отмечает некоторое её превосходство, иронизирует по поводу того, что «почтенные читатели» не принимают эту женщину-читательницу как равную.

Сходно и то, как Чернышевский и Гоголь раскрывают образ «проницательного» и «почтенного» читателя через введение прямой речи такого читателя. Как у Гоголя «почтенный читатель» заявляет, что *«это, однако ж, несообразно! это несогласно ни с чем! это невозможно, чтобы чиновники так могли сами напугать себя; создать такой вздор, так отдалиться от истины, когда даже ребенку видно, в чем дело!»*, так и у Чернышевского «проницательный читатель» обращается к автору: *«– Однако как ты смеешь говорить мне грубости? – восклицает проницательный читатель, обращаясь ко мне: – я за это подам на тебя жалобу, расславлю тебя человеком неблагонамеренным!»*. В этом плане оба автора вводят черты типизации: перед нами портрет, сходный с типичными портретами чиновников или косных функционеров от литературы.

Резюмируя, можно отметить и то, как разнится отношение к читателю у трёх сравниваемых авторов. Пушкин в «Евгении Онегине» скорее нейтрально-доброжелателен, он ничего от читателя не требует, наоборот – извиняется перед ним за то, что, возможно, не дал искомого *(«Прости. Чего бы ты за мной / Здесь ни искал в строфах небрежных <…> / Дай бог, чтоб в этой книжке ты <…> / Хотя крупицу мог найти…»)*. Чернышевский и Гоголь, наоборот, настроены полемически, они буквально бичуют дурного читателя *(«Видишь, чья это грубая образина или прилизанная фигура в зеркале? твоя, приятель…»*), а если и обращаются к нему вежливо, как в некоторых авторских отступлениях романа «Что делать?», то только в ироническом, саркастическом ключе.

Отступления о «новых людях» не могут быть в той же мере сопоставлены с текстами Н.В. Гоголя и А.С. Пушкина. Тема «новых людей» и вопросы, связанные с развитием общества вообще, с его лучшими представителями, занимали Н.Г. Чернышевского в гораздо более обширном плане, чем авторов «Мёртвых душ» и «Евгения Онегина». В «Что делать?» поднимается не только тематика «новых людей» как людей «обычных», то есть таких, какими должны быть люди *(«Нет, друзья мои, злые, дурные, жалкие друзья мои, это не так вам представлялось: не они стоят слишком высоко, а вы стоите слишком низко…»),* но и рассказывается о «высших натурах» среди этих «новых людей» (что реализовано через введение в повествова-

ние фигуры Рахметова). Можно сопоставить слова Чернышевского о Рахметове с эпизодом из лирического отступления «О двух типах писателей» Гоголя, где он пишет: *«Счастлив писатель, который мимо характеров скучных, противных, поражающих печальною своей действительностью, приближается к характерам, являющим высокое достоинство человека. <…> Вдвойне завиден прекрасный удел его: он среди их, как в родной семье; а между тем далеко и громко разносится его слава. Он окурил упоительным куревом людские очи; он чудно польстил им, сокрыв печальное в жизни, показав им прекрасного человека. Всё, рукоплеща, несется за ним и мчится вслед за торжественной его колесницей…»*.

Однако позиция Чернышевского и Гоголя насчёт ведения повествования вокруг таких характеров, «являющих высокое достоинство человека», очевидно, несколько разнится. Если автор «Что делать?» сознательно строит роман вокруг таких фигур, прямо заявляет «проницательному» читателю и читателю вообще о том, что к ним, как к образцу, и следует тянуться *(«А тем людям, которых я изображаю вполне, вы можете быть ровными, если захотите поработать над своим развитием…»)*, то Гоголь иронизирует над таким подходом, доводя до гротеска положение писателя, повествующего об образах *«далеко отторгнутых от земли»* и *«возвеличенных»*. Для Гоголя концентрация на идеализированных образах и характерах – повод для иронии, он воспринимает такое писательство как инструмент для *«окуривания упоительным куревом людских очей»* и *«сокрытия печального в жизни»*.

Разумеется, Чернышевский не концентрируется исключительно на образах «новых людей». Так или иначе, различные второстепенные характеры, присутствующие в романе (например, Марья Алексевна), оттеняют идеализированные образы главных героев, представителей «новых людей». Нельзя назвать Чернышевского автором, который сознательно пытается «чудно польстить» людям. Наоборот, использование характеров и образов «новых людей» и «высших натур» среди них служит инструментом жёсткой полемики, в которую автор вступает с косной, неумной публикой и с «проницательным» читателем.

Гораздо больше авторских отступлений можно сопоставить в связи с рассуждениями писателей насчёт пороков общества, социально-этических вопросов. Уместно сравнить отступление Чернышевского *«Когда коллежский секретарь Иванов уверяет коллежского советника Ивана Иваныча…»* со схожим текстом Н.В. Гоголя, который, как и Чернышевский (который то прямо называет, то в диалоге высвечивает типаж), вводит в от-

ступление тип «дурного чиновника», ярко выражающего характерные для общества пороки. Гоголь пишет: *«Есть люди, имеющие страстишку нагадить ближнему, иногда вовсе без всякой причины. Иной, например, даже человек в чинах, с благородною наружностью, со звездой на груди, будет вам жать руку, разговорится с вами о предметах глубоких, вызывающих на размышления, а потом, смотришь, тут же, пред вашими глазами, и нагадит вам. И нагадит так, как простой коллежский регистратор, а вовсе не так, как человек со звездой на груди, разговаривающий о предметах, вызывающих на размышление, так что стоишь только да дивишься, пожимая плечами, да и ничего более…»*. Это отступление говорит о схожести взглядов Чернышевского и Гоголя на типичные недостатки общества. Как пишет автор «Что делать?»: *«Иван Иваныч знает по себе, что преданности душою и телом нельзя ждать ни от кого, а тем больше знает, что в частности Иванов пять раз продал отца родного за весьма сходную цену и тем даже превзошел его самого, Ивана Иваныча, который успел предать своего отца только три раза…»*. Однако позиции авторов в некотором смысле и разнятся: Гоголь пишет о том, что необходимость «нагадить ближнему» – это скорее «страстишка», действие, часто совершаемое человеком «вовсе без всякой причины». У Чернышевского же поведение типичного представителя такого дурного общества обретает и социально-детерминированный характер. Так, в отступлении «Похвальное слово Марье Алексевне» Чернышевский пишет: *«Ваши средства были дурны, но ваша обстановка не давала вам других средств. Ваши средства принадлежат вашей обстановке, а не вашей личности, за них бесчестье не вам»*. Поведение Марьи Алексевны для автора «Что делать?» – прямое следствие системных недостатков общественного устройства. В противовес гоголевскому отступлению можно привести такую характеристику, даваемую Чернышевским в обращении к Марье Алексевне: *«…Если вам нет выгоды делать кому-нибудь вред, вы не станете делать его из каких-нибудь глупых страстишек…»*. Таким образом, пороки отдельного представителя дурного общества для Чернышевского – именно следствие неправильного функционирования всей системы; такое поведение может быть исправлено, если будет оздоровлено общественное устройство вообще – например, когда придёт время «новых людей».

Одна из важных иллюстраций общественных пороков для Чернышевского – фигура Наполеона, вводимая в связи с осуждением безграничного плутовства и стремления обмануть и обольстить ближнего. Чернышевский, описывая таких «хитрецов вообще» касается и того самообмана,

к которому они в итоге приходят: *«Уж на что, кажется, искусники были Луи-Филипп и Меттерних, а ведь как отлично вывели сами себя за нос из Парижа и Вены в места злачные и спокойные…»*. Апофеоз такого хитреца-«искусника» для автора «Что делать?» – Наполеон: *«А Наполеон I как был хитр, – гораздо хитрее их обоих, да еще при этакой-то хитрости имел, говорят, гениальный ум, – а как мастерски провел себя за нос на Эльбу, да еще мало показалось, захотел подальше, и удалось, удалось так, что дотащил себя за нос до Св. Елены! А ведь как трудно-то было, – почти невозможно, – а сумел преодолеть все препятствия к достижению острова Св. Елены!»*. Можно сказать, что, согласно Чернышевскому, системные пороки общества, заставляющие его членов хитрить, обманывать, плутовать – прямое следствие и впадения уже в непосредственный самообман. *«Обыкновеннейшая, всеобщая черта в характере у хитрецов, на чем-нибудь водить себя за нос»,* – пишет Чернышевский.

Нельзя не упомянуть эпизод «Евгения Онегина», где также появляется фигура Наполеона как иллюстрация пороков общества в целом. В XIV строфе II главы «Евгения Онегина» Пушкин пишет: *«Но дружбы нет и той меж нами. / Все предрассудки истребя, / Мы почитаем всех нулями, / А единицами – себя. / Мы все глядим в Наполеоны; / Двуногих тварей миллионы / Для нас орудие одно…»*. Интересно, как Наполеон у двух авторов становится образом-выразителем испорченности общества, связанным с хитростью и обманом ближнего. Но можно сказать, что Пушкин гораздо более однозначен в оценке этого условного «Наполеона» – для него это скорее побочный тип человека, стремящегося на вершины славы и общественного положения за счёт обмана и использования людей – «двуногих тварей» – как «орудия» для достижения своих корыстных целей. Нездоровая ситуация в обществе, заставляющая человека добиваться достатка, чинов, статуса с помощью обмана, Пушкиным высвечивается через образ стремления «в Наполеоны» невзирая на чувства и положение других людей («Мы почитаем всех нулями…»). Но Чернышевский, в отличие от автора «Евгения Онегина» вводит и категорию «самообмана», к которому приходят такие хитрецы и плуты, иллюстрируя её историческим сюжетом о двух ссылках Наполеона. Образ Наполеона как выразителя общественных пороков в «Что делать?» представляется нам более цельным, поскольку раскрывает и тот объективный вред, который наносит обманщик не только другим людям, но и себе самому.

Необходимо рассмотреть и авторские отступления Чернышевского, посвящённые формальной стороне написания романа, процессу творчества

и его восприятия «проницательным» читателем и самим автором произведения. В «Что делать?» насчитывается несколько авторских отступлений, полностью или частично посвящённых этой тематике. Чернышевский скептически относится к типично-романным приёмам, прибегая к ним исключительно для того, чтобы *«заманить публику», «забросить <…> удочку с приманкой эффектности»*. Автор пишет: *«Я употребил обыкновенную хитрость романистов: начал повесть эффектными сценами, вырванными из средины или конца ее, прикрыл их туманом»*. В этой связи можно привести пример того, как Пушкин в «Евгении Онегине» затрагивает схожую тему в строфах XXXII – XXXIII главы IV. В ответе «критику строгому», который *«Повелевает сбросить нам / Элегии венок убогий…»*, автор «Евгения Онегина» пишет: *«– Одни торжественные оды! / И, полно, друг; не все ль равно?..»*. Пушкин также вступает в полемику, сходную с таковой в «Что делать?» – только не с «типичными романистами» и «проницательным читателем», а с «критиком строгим».

Нужно отметить важное различие между позициями авторов. Чернышевский, как и в иных своих авторских отступлениях, жёстко отзывается об «авторах, любимых публикой», он критикует и их подход к литературе, и их бесталанность, и «типично романные хитрости», «водевильность»: *«Я как романист очень огорчен тем, что написал несколько страниц, унижающихся до водевильности»*. Чернышевский, хоть и говорит, что *«языком владеет плохо»*, но типичных романистов ставит куда ниже себя: *«…с прославленными же сочинениями твоих знаменитых писателей ты смело ставь наряду мой рассказ по достоинству исполнения, ставь даже выше их – не ошибешься!»*. Чернышевский не только не боится вступать в спор, сравнивать, обвинять – он считает такой подход важным и правильным *(«Читай, добрейшая публика! прочтешь не без пользы. Истина – хорошая вещь: она вознаграждает недостатки писателя, который служит ей…»)*.

Иная позиция у Пушкина. В ответ «критику строгому» и вокруг всей ситуации противопоставления «оды и элегии», автор «Евгения Онегина» пишет: *«…Тут бы можно / Поспорить нам, но я молчу: / Два века ссорить не хочу»*. Роман Чернышевского, напротив, можно сказать посвящён «ссоре двух веков», противопоставлению «новых людей» и остального общества, «талантливых людей» и их произведений – и «типичных романтистов» с их «проницательными читателями» и т.д.

«…если у Пушкина и Гоголя авторские отступления диктовались как бы непосредственно лирической потребностью автора, то публицистически заостренные авторские монологи Чернышевского сознательно

подчинены прежде всего логике и потребностям той сквозной мысли, которая проходит через все повествование и все подчиняет себе» [Кондаков: 215]. Действительно, рассмотрев сходства и различия авторских отступлений Пушкина, Гоголя и Чернышевского, можно отметить гораздо бóльшую социальную ориентацию Чернышевского в публицистическом ключе: он не просто констатирует пороки общества, он, через образ «новых людей» и прямых рассуждений об испорченности всей общественной системы задаёт ориентир изменения этого общества, его перестройки.

Мы можем сделать вывод, что художественная специфика авторских отступлений Чернышевского (в том числе в сопоставлении) заключается в:

1. Бóльшем значении авторских отступлений для Чернышевского, использовании таковых отступлений для выражения (уместно даже сказать: пропаганды) социальных, нравственных, философских, эстетических взглядов автора;

2. Гораздо большей, нежели в произведениях А.С. Пушкина и Н.В. Гоголя социальной ориентированности текстов таких отступлений, их направленности не только на обличение пороков общества, но и на создание вектора исправления таких пороков;

3. Использовании авторских отступлений как приёма, введение своего рода «дополнительного повествования», сюжета о конфликте автора с «проницательным читателем» и публикой, проходящего через весь роман.

Авторские отступления Чернышевского часто не опираются на формальное повествование в произведении. Их высокая концентрация в тексте, ярко выраженные в них взгляды автора на различные аспекты общественной жизни, экспрессивность и убедительность позволяют говорить о них как о важных частях романа «Что делать?».

Литература

1. *Гоголь Н.В.* Собрание сочинений: В 4 т. – Т. 3. – М.: Правда, 1952 – 341 с.
2. *Кондаков И.В.* От истории литературы – к поэтике культуры // Вопросы литературы – 1997, № 2 – с. 213 – 220.
3. *Лотман Л.М.* Реализм русской литературы 60-х годов XIX века – Л.: Наука, 1974. – 349 с.
4. *Николаев П.А.* «…Чтобы читали все…» // «Что делать?» Н.Г. Чернышевского. Историко-функциональное исследование / под ред. К.Н. Ломунова. – М.: Наука, 1990. – с. 5 – 14.

5. *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10-ти тт. – Т.5. – М.: Наука, 1964. – 638 с.
6. *Семухина И.А., Ендальцева Е.Г.* Что делать? Диалог автора и читателя в жанровом эксперименте Н.Г. Чернышевского // Вестник Удмуртского университета – 2017, Т. 27, вып. 6 – с. 914 – 921.
7. *Чернышевский Н.Г.* Что делать? – М.: Художественная литература, 1978. – 477 с.

Диана ВАРЕНОВА

«Борис Годунов» на подмостках и экране: постановка Ю. Любимова и фильм В. Мирзоева

«Борис Годунов» – поворотный этап в русской драматургии, поскольку Пушкин переосмыслил её каноны и сделал пьесу уникальным в жанровом отношении произведением. Изначально он собирался объединить традиционные взгляды на трагедию «характеров» и «нравов»; в итоге такой синтез дал «лёгкий род», как выразился сам автор пьесы, где рассматриваются яркие черты характеров героев, но в основе конфликта лежат их поступки. Пушкин допускает, что эти компоненты могут противоречить друг другу: Годунов, справедливый и мудрый правитель, совершает убийство цесаревича, что и порождает внутренний конфликт героя, из которого, в свою очередь, возникает трагедия. Как художник и теоретик, Пушкин изначально отвергает поведение персонажей, которое не вяжется с данной исторической эпохой. Он намеренно расходится с современной ему драматургической традицией, не намекая на текущую злободневность, но делая акцент на исторической достоверности.

Трагедия объединяет живые, колоритные характеры с отсутствием тенденциозных литературных и театральных эффектов – всё это подразумевает глубину текста и создаёт плодотворную почву для появления новых трактовок. Так, экспериментируя со смыслами, режиссёр не всегда соблюдает баланс между каноничностью текста и его новой подачей. Почему режиссёры по-другому интерпретируют текст в театральной сфере и киноиндустрии? Какие сценические решения используются для достижения желаемого эффекта? – эти вопросы подтверждают актуальность и бессмертие пушкинской трагедии, которые будут нами рассмотрены на примере спектакля Ю. Любимова и кинофильма В. Мирзоева.

В постановке театра на Таганке основное внимание сосредоточено на артефакте – посохе, то есть вокруг символа власти. Любимов показывает противостояние: упорную, тяжёлую борьбу двух незаурядных личностей, в которой верх одерживает Годунов, несмотря на формальную победу Самозванца.

Сцена в постановке Ю. Любимова – импровизированная площадь, где пересекаются разные события: от происшествия в Угличе до последних лет правления Годунова. Многие исследователи творчества А.С. Пушкина считают, что в трагедии главная роль отведена народу, и Ю. Любимов от этой гипотезы не отказывается и делает её движущей идеей своего спектакля. Вся

вереница персонажей, отыграв свои сцены, скрывается в массовке, становясь частями взволнованного людского потока. Они сплочены общим действием, русской песней, что невольно отсылает к античным театральным традициям, где хору отводится ведущая роль.

В хоре скрывается так же и призрак цесаревича Димитрия, напоминающий ангела, которого массовка в первой сцене поднимает на руках. Он – один из главных свидетелей перипетий, которые разгораются вокруг антагонистов – Бориса Годунова и Григория Отрепьева.

По сути, весь спектакль – это очная ставка двух героев. Царь и Самозванец попеременно вклиниваются в ключевые сцены через монологи других персонажей, при этом абстрагировавшись друг от друга. Таким образом, Любимов передаёт параллельность их сюжетных линий. В сцене «Ночь. Келья в Чудовом монастыре» начало реплики Пимена о событиях в Угличе, как будто каноном, проговаривает Борис, который мучим тенью юного цесаревича:

Да лет семи... нет, больше:
Двенадцать лет…

Любимов не раз сводит друг с другом Годунова и Отрепьева в схватке за царский посох. Этот посох становится главным артефактом всего спектакля, вокруг которого разгорается основной конфликт.

Талантливый актёр В. Золотухин смог выразить противоречивую природу Самозванца: его обаяние, сочетающееся со звериной сущностью, которое местами переходит в дикость. Его Григорий способен анализировать положение, в котором сам оказался, и понимает, что за ним идут толпы людей. Он подобен дирижёру, управляющему массовкой, слепо следующей его указаниям. Однако всю вину за несчастия народа, причиной которых частично является сам Григорий, герой перекладывает на Годунова:

Я ж вас веду на братьев; я Литву
Позвал на Русь, я в Красную Москву
Кажу врагам заветную дорогу!..
Но пусть мой грех падёт не на меня –
А на тебя, Борис-цареубийца!

Думается, наибольшее количество вопросов вызывает сцена «Лес», так как мотивы, заставившие Пушкина включить её в финальную версию

трагедии, не ясны. Возможно, Пушкину она нужна для выведения Самозванца из действия через сон: впервые он появляется в пьесе, просыпаясь в келье Чудова монастыря. А конь, видимо, символизирует его будущее поражение. В оригинальном тексте Самозванец искренне досадует о смерти любимого коня, забывая о том, что тысячи воинов отдали за него жизнь в последнем сражении. Неудивительно, что Любимов опускает эту сцену.

Царь и Самозванец сходятся в поединке, словно герои древнего эпоса, – таким образом, режиссёр заменяет эпизод битвы под Новгородом Северским. Из раза в раз Григорий «теряет» посох, но упорно продолжает борьбу.

Апогей образа Годунова воплощён в его предсмертном монологе. В. Шаповалов, исполнивший эту роль, поражает актёрским мастерством. В своей игре он убедителен и точно передает душевное смятение героя.

Фактически, предпочтя исповеди разговор с сыном, Годунов жертвует своим правом на искупление грехов, чтобы взять на себя и грехи Фёдора. Он готов пренебречь «земным» судом, который гарантированно его оправдает, ради будущего своего рода, чтобы все несчастия Годуновых закончились на нем. Он видит в невинном Фёдоре потенциал идеального правителя:

В семье своей будь завсегда главою;
Мать почитай, но властвуй сам собою.
Ты муж и царь…

…справедливый, открытый для знаний и способный сохранить древний порядок. Тот, кто выделит среди придворных наиболее достойных сподвижников, но за кем всегда будет последнее слово, что возвестит *«велику скорбь или великий праздник»*. Второй важный момент в этой сцене – это пострижение Годунова; его слова: *«ударил час, в монахи царь идет»* резонируют со словами Пимена в начале трагедии. Как бы ни был велик соблазн, и как бы ни манила власть – под грузом жестоких решений *«златый венец тяжел им становился»*, и тихая келья монаха кажется ему лучшей долей. В интерпретации Ю. Любимова Годунов уходит из жизни просветлённый, полный надежд на будущее счастливое правление Феодора. В предсмертном монологе режиссёр как будто «высветляет» образ Годунова.

В то же время торжествующий Григорий показан на контрасте с пострижением Годунова довольно хаотично: начинается динамичная сцена Самозванца, который, наконец, после смерти своего главного соперника, выигрывает схватку за посох. В этот момент В. Шаповалов, выйдя из амплуа Годунова, обращается к залу с вопросом – готов ли зритель молча принять

сложившуюся ситуацию: «*Что ж вы молчите? Кричите: да здравствует царь Димитрий Иванович!*».

Возможно, Любимов имеет в виду то, что кончина Годунова не случайна, в ней проявляется закономерность жизни – выживает наиболее приспособленный. Именно здесь проясняется основное режиссёрское решение Любимова: погрузив зрителя в события пушкинской трагедии, он постоянно напоминает, что это всего лишь театр – Таганка играет «Бориса Годунова». При этом режиссёр не боится смелых приёмов, несмотря на возможные упреки в озорстве и прямолинейности.

Любопытно сценическое решение в плане костюмов. Главное составляющее образов персонажей – предметы-символы: кожаная куртка времен Гражданской войны, дорогие меха, шинель, лапти, майка с эмблемой футбольной команды «Динамо» – во всех атрибутах присутствует своего рода толика бунтарства и броскости. Д. Боровский нейтральными костюмами героев демонстративно подчёркивает, что перед зрителем именно актёры Таганки. Это даёт возможность актёрам свободно играть несколько ролей одновременно – налицо приём универсальности, который по достоинству выдержан на протяжении всего действа.

Обратимся к фильму «Борис Годунов» В. Мирзоева. В своей кинематографической интерпретации 2011 года он также использовал простой и эффектный приём для актуализации исторической драмы — перенос действия в декорации современности. Режиссёр был не первым, кто представил свою киноверсию «Бориса Годунова». Преемственность между его фильмом и С. Бондарчука всё же прослеживается через общего художника по костюмам – Татьяну Галову. Однако если в первом проекте использовались дорогие английские ткани и натуральные самоцветы от прибалтийских мастеров, то здесь ей пришлось с учётом низкого бюджета упростить костюмы. Это только подтверждает её талант как художника.

В попытке очистить трагедию, а вместе с тем и свою кинокартину от исторического флёра не только посредством костюмов, но и сценических решений, режиссёр создаёт относительную реальность, без указаний на время и место. Однако в этом Мирзоев не новатор. Например, те же трагедии Шекспира ставили уже всеми возможными способами. И все же другими красками заиграли описанные Пушкиным «муки» на фоне Москвы-Сити наряду с дорогими автомобилями; в шумном баре, где Варлаам встревоженно зачитывает царский указ с телефона… Перечислять подобные детали фильма можно долго, однако все они создают атмосферу «современной» царской России.

Несмотря на такое обилие современных реалий, начало фильма погружает зрителя в колорит царской России начала XX века. Режиссёру было важно показать в прологе убийство цесаревича, которое, на наш взгляд, навевает мысль о царевиче Алексее. Умерщвление Димитрия в контексте этой исторической эпохи становится своего рода лейтмотивом фильма. По мере развития сюжета тень отрока, по сути, является третьим героем, связывающим двух главных антагонистов по Мирзоеву – Годунова и Отрепьева.

Актёр Максим Суханов, исполнивший роль Бориса Годунова, достойно сыграл безумие героя, которого мучает призрак прошлого. Мирзоев делает акцент на том, что смерть юного цесаревича висит над Годуновым дамокловым мечом, преследующим его до конца жизни. Ничто не избавит его от этого – даже алкоголь, который частенько появляется в его сценах. Его самоуничижение настолько сильно, что вызывает к жизни галлюцинацию – призрак цесаревича. Последний показан ненавязчиво: он рисует карандашами на бумагах Годунова, играет с предназначенными для виски кубиками льда и нервами героя, доводя его до исступления.

Особенно ярко это передано в эпизоде импровизированной «Царской Думы»: тень Димитрия закрывает Борису Годунову глаза, тем самым она «выключает» его из внешнего мира. Поведение и речь героя кажутся несколько беспокойными, что передано также через недоумевающие лица других персонажей. Однако спустя некоторое время мы видим следующий кадр: Годунов сидит с закрытыми глазами и кладёт на них свои руки. Таким сценическим решением режиссёр показывает, что на герое лежит слишком большая вина, которую он чувствует, но уже не искупит.

В то же время действия Отрепьева основываются не на логике, а на интуиции, которая проявляется через связь с призраком отрока (особенно это видно в сцене сна героя). Режиссёрское решение интересно тем, что тень Димитрия как будто физически сливается с ним. В этом проявляется мистическая, сверхъестественная составляющая фильма. Однако призрак цесаревича не оказывает сильного воздействия на героя в дальнейшем, а эпизод сна героя – не что иное, как наваждение. Сам Григорий предстаёт перед нами в образе марионетки, что, по сути, схоже с исходным пушкинским образом. Несмотря на то, что на политической арене его воспринимают как пешку, в нём заложен достаточный потенциал для управления государством.

На примере Отрепьева можно также рассмотреть расхождение с исходным текстом трагедии, хотя в основном актёры придерживаются его. Так, в сцене, когда зачитывается описание Отрепьева, выданное приставам, в самой пьесе идёт следующая фраза: *«А лет ему от роду… 20»*; в фильме не-

сколько иначе: *«А лет ему от роду… 35»* (это больше соответствует возрасту исполнителя роли А. Мерзликина). Это решение, хоть и немного режет слух, но всё же оправдано в фильме, поскольку временные рамки описываемых событий весьма гибкие.

Сам герой кажется однобоким и картонным. И это связано не с плохой игрой Мерзликина. Напротив, заметно, что он старается показать весь свой актёрский потенциал. На мой взгляд, причина кроется в абсурде, который режиссёр старался отразить в линии Отрепьева. Герой, помимо того, что замешан в большой политической игре, сам постоянно «играет».

На фоне батальных сцен с танками и автоматами сильно контрастирует сцена «Лес», показанная на театральных подмостках. Здесь режиссёр переосмысляет пьесу: в исходном тексте Пушкина она не кажется наигранной, в то время как в фильме – нарочито утрированные, пафосные интонации, жесты – всё это в очередной раз подчеркивает нелепость игры, в которую Отрепьев втягивает окружающих. Примечательно, что актёры на сцене загримированы и одеты в офицерскую форму времён первой половины XX века, что своего рода отсылка к началу фильма – к событиям в Угличе, связанным с убийством юного цесаревича Димитрия. Возможно, такое сценическое решение вызвано тем, что Мирзоев хотел показать в этом эпизоде наложение тени Димитрия, как призрака прошлого, на Отрепьева. Таким образом, режиссер сближает Самозванца с цесаревичем, делая его обман более правдоподобным в глазах народа. Герой проявляет качества, которые, скорее, были бы свойственны самому цесаревичу – в контекст Пушкина это не вписывается, а у режиссёра, напротив, предусмотрено. Лежащий бутафорский конь, спящий рядом на седле Григорий на фоне нарисованного леса – Мирзоев проработал эту сцену до мельчайших деталей как театральный режиссёр.

Спустя кадр, сюжетные линии сходятся. Годунов наблюдает за игрой Самозванца из зрительного зала. Царь видит, что перед ним актёр, не более того. Однако рычаг Отрепьев запустил давно, Годунов это осознаёт и не может это предотвратить. На наш взгляд, это лучший режиссёрский ход Мирзоева. Если бы все батальные сцены были выдержаны в такой манере – фильм от этого ничего не потерял бы, наоборот, смог бы выдержать интригу и произвести более сильный эффект от этой сцены. Таким образом, у создателей было бы меньше расходов на военную технику, чтобы показать мощь интервентов, наступающих на Москву. Это было бы своего рода «кино на театральных подмостках». Возможно, картонность и некоторая недосказанность Отрепьева-пешки была бы в таком случае оправдана.

Однако история этого фильма не знает сослагательного наклонения. Годунов и Самозванец у Мирзоева оказываются неравноценными, каждый остаётся при своём: первый предельно честен и достоверен в предлагаемых условиях, тогда как второй – беспринципен и убедителен театрально.

Трактовки Ю. Любимова и В. Мирзоева роднит модернистский подход, выраженный через игнорирование декораций, а также исторической составляющей трагедии. Им важна суть, которую Пушкин заложил в своей пьесе. Таким образом, концентрация их сюжетов приходится не на роль личности в истории, а на роль личности в управлении государством, которая по-своему выражена у каждого режиссёра.

Пушкинский «Борис Годунов» продолжает быть актуальным и имеет большую ценность для формирования новых режиссёрских трактовок. Будучи «пьесой для чтения» она до сих пор не перестаёт приобретать новые осмысления и сценические решения. Главное, чтобы взявшемуся за эту трагедию режиссёру шапка Мономаха пришлась по размеру.

Литература

1. *Пушкин А.С.* Борис Годунов. – М.: Искусство, 1965.
2. *Бонди С.М.* Борис Годунов А.С. Пушкина. – М.: Искусство, 1965. – 100 с.
3. *Пушкин А.С.* Мысли о литературе и искусстве. – Киев: Мистецтво, 1984. – 197 с.

Святослав ГРАБОВСКИЙ

Очерк Н.С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда» и опера Д.Д. Шостаковича «Катерина Измайлова»: трансформации сюжета

Лесков связал сюжет «Макбета» У. Шекспира с русской действительностью конца XIX века и создал уникальный текст, в котором трансформируется в леди Макбет молодая купчиха, Катерина Измайлова. Она идет на ряд преступлений, которые писатель выстраивает приемом градации. Последнее звено этой «греховной пирамиды» – детоубийство, совершенное женщиной, которая ждет ребенка. Сюжет Лескова оказывается даже острее и многозначительнее в отношении женской судьбы, чем шекспировский.

Неслучайно Лесков называл повесть «мрачным этюдом, где в строгих тонах описывается страстный и сильный женский образ». *«Работая над своей Леди Макбет, под влиянием взвинченных нервов и одиночества, чуть не доходил до бреда. Мне становилось временами невыносимо жутко… Эти тяжелые минуты мне не забыть никогда»*, вспоминал Лесков.

В русской литературе уже был образ купеческой жены Катерины, томившейся в четырех стенах. Пьесу «Гроза» и очерк Лескова отделяет несколько лет. Между Кабановой и Измайловой есть как общее – супружеская измена, самоубийство в финале; так и принципиально разное – отношение к любви, обстоятельства самоубийства. Героиня Островского страдает, осознавая греховность своих чувств, убивает себя из протеста. Образ же Лескова не «луч света в темном царстве», а венец его. Катерина Измайлова не видит в своей страсти греха и убивает в конце она не только себя, но и соперницу, ведомая чувством мести.

В названии произведения писатель акцентирует место действия – Мценский уезд, что на контрасте с отсылкой к героине Шекспира выглядит поначалу экзотично. Но постепенно конфликт у Лескова приобретает новое измерение. Банальная скука и забвение долга постепенно, как будто по инерции, приводят Катерину к низшим, не имеющим ресурса оправдания, преступлениям.

Интересно, как означенный сюжет актуализируется в XX веке новыми художественными интерпретациями: Дмитрий Шостакович в 1932 году ставит оперу «Катерина Измайлова». И не менее симптоматично, что в наше время опера Шостаковича не уходит из репертуара лучших театров мира; возможно, потому что в постановке произошло преображение сюжета Лескова…

Жанр либретто есть особенное искусство, включающее работу с определенной базой заданных идей. Перед творцом, приступающим к данной работе, стоит задача переосмыслить готовое содержание и преобразовать его в иной форме. Драматургия прозы существенно отличается от сценического воплощения. Как известно, у сцены свои законы, которым Шостакович должен был подчинить текст Лескова, связать силу слова с музыкальной драматургией. Уникально, что в данной опере композитор – основной либреттист. Безусловно, вклад А.Г. Прейса существенен, но в основе, как музыки, так и либретто – композитор. Перед нами литературный жанр, извлечённый из музыкального сознания. Однако, следует разобраться, существует ли обратная сторона такого фокуса в актуальных для музыкального воплощения акцентах, не пострадал ли сюжет Лескова.

В опере отсутствует сцена убийства младенца беременной Катериной как высшая ступень духовной брани. А без вершины пирамида уже не складывается. Соответственно, опера обошлась без главного, основополагающего, определяющего всю повесть, замысла. Шостакович и его соратник избрали иной путь, нежели писатель. Шостакович и Прейс вывели на первый план жизненность истории, житейски тяжкую судьбу Катерины. Важен весь комплекс чувств героини, которая в них стремительно и полностью запутывается, погибает. Именно чувства легче всего выразить музыкой. В первую очередь, важна не леди Макбет Мценского уезда, а только она сама – «Катерина Измайлова».

Полноценный художественный текст превратился в словесные ряды, наполненные драматургией. Это был важный процесс перехода творческой мысли из рода литературного в род сценический. Для Шостаковича была определяющей стихия звука. Текст писателя должен был стать поэзией, ведь в музыке стержнем является ритм – это столб, на котором держится все искусство звукоизвлечения.

Рассмотрим эту задачу технически, планировку, чертежи либретто, если можно так выразиться. Звуковая, фонетическая сторона слова подчинена ритму. Смысловая, семантическая – музыке. Шостакович так работал с Прейсом, чтобы порядок слов в предложении совпадал со структурой музыкальной фразы, а смысловой акцент с акцентом музыкальным. Задача умопомрачительно сложна – соединить два камня мысли не для того, чтобы разбить их, а для того, чтобы высечь искру. У либреттистов возникла необходимость сжать «информацию текста», но расширить его визуальную составляющую. Либретто обостряет реплики героев, ярче выводит конфликт. Отказавшись от духовного пласта, либреттисты приблизили сюжет к матери-

альной действительности: появление грубых сцен и ненормативной лексики как будто взяты из подтекста писателя и выведены на сцену.

Действия в опере – разговор особенный. Это особое искусство – перерабатывать сюжет в действия, историю в сцену, эпизоды в номера. У Лескова в повести «Леди Макбет Мценского уезда» время – это отдельный, если не герой, то фактор художественной реальности. Время для Лескова – источник тоски, невыносимой скуки для души Катерины. В тексте повести передана атмосфера потерянных дней ее жизни. Скука рождает в ней порок. Именно время – главный враг, искуситель Катерины. Оно забирает любовь Сергея и толкает героиню на преступление Ирода. Но как передать время, когда сам музыкальный жанр, сама опера зависит от времени, ибо требует исполнения? Время уже не фактор в повести, а категория измерения постановки.

Из текста повести мы узнаем, что Катерина, *«по наружности очень приятная», «томится в браке шестой год с неласковым мужем».* В первой картине оперы Катерина Львовна с Зиновием Борисовичем пьют чай в спальне. Сразу обозначено «главное место конфликта». Появляется Борис Тимофеевич, и между ним и Катериной обозначается конфликт: свекор упрекает молодую жену сына в бездетности. Катерина намекает, что нет в том ее вины. Борис Тимофеевич предупреждает своими словами дальнейшие события: не изменяй мужу своему да приготовь мне грибков, потрави крыс в амбаре. «Тебе бы отравы этой», – звучат слова Катерины. Зиновий Борисович представляет отцу Сергея, нового работника, и покидает дом из-за прорыва плотины на мельнице. Борис Тимофеевич устраивает церемонию прощания с сыном для всей дворни и для молодой жены. Заставляет дать клятву верности. Аксинья, кухарка, между прочим, характеризует Сергея: *«Какую хочешь бабу до беды доведет».*

Из первой картины зритель и слушатель оперы наглядно видит конфликт Катерины с отцом, пассивность супруга, искру между Сергеем и Катериной, тему отравления крысиным ядом. В повести Сергея никому не представляют. И театральной церемонии прощания с всевозможными клятвами тоже нет. Лесков дает прочувствовать читателю атмосферу бессмысленно утекающей жизни. Встреча с Катериной происходит во дворе. Они борются друг с другом. Катерина чувствует сильные руки молодого мужчины. Но сама страсть к Сергею возникает постепенно, овладевая душой Катерины. Проходит немало времени, когда «изгнанный за любовь с хозяйкой», Сергей в конце концов, одолевает сопротивление молодой женщины.

Сергей появляется у Катерины, «просит книжку почитать», и этот момент становится знаковым в сюжете. Скуку преодолеть оказывается нечем.

И вот в одну из блаженных для Катерины ночей Борис Тимофеевич замечает красную рубаху Сергея, который спускается из окна спальни. Отец грозит раскрыть правду перед сыном. Порка Сергея Борисом Тимофеевичем в повести оказывается тайная и добровольная, потому что сам любовник боится огласки: *«Моя вина – твоя воля… Говори, куда идти за тобой, и тешься, пей мою кровь»*.

В опере в четвертой картине сделан акцент на причину бессонницы Бориса Тимофеевича: старику везде видятся «воры», он и сам в молодости не спал, «под окнами чужих жен похаживал». Свекор Катерины признается, что, если бы не его годы, взял бы невестку «под крыло». Ярость Бориса Тимофеевича обрушивается на любовника невестки. Он вначале истязает его сам, потом прилюдно избивает плетьми и запирает в кладовой. Приказывает Катерине подать второй ужин.

Здесь налицо совсем другой мотив преступления. Катерина пытается спасти любовника от страданий. Для Шостаковича и Прейса Катерина загнана в угол, и потому у нее не остается выбора. Композитор и либреттист оправдывают ее. Это главные аккорды в интерпретации сюжета Лескова.

Четвертая картина – отравленный ужин. *«Грибки хороши, грибочки»*, – поет Борис Тимофеевич. Наступает агония, Катерина вторит ему: *«Грибки хороши»*. Берет ключи от кладовой. Появляется сатирический персонаж, священник, легко верующий в объяснения Катерины о смерти всегда здорового Бориса Тимофеевича от грибков: *«Многие, их поевши, помирают»*.

Пятая картина – меланхолия Сергея. Получив любовницу, он хочет жену. Катерина, как может, успокаивает его. Но ей является призрак Бориса Тимофеевича, и Зиновий Борисович, тайно возвратившись, входит в спальню и замечает мужской пояс на кровати. Он бьет Катерину. Сергей вступается. В общей суматохе они вдвоем душат мужа. Бросают тело в погреб.

В интерпретации Шостаковича и Прейса Сергей чуть ли не положительный герой, вступающийся за свою любовницу, идущий на преступление, как и Катерина, когда его держали в темнице. Но для писателя Сергей «бесхребетное» существо. Первое преступление Катерины вызывает у него осуждение. Он не понимает ее. Катерина кое-как убеждает, что совершила грех во благо. «Катерина Львовна, бледная, почти не дышала вовсе, стояла над мужем и любовником; в ее правой руке был тяжелый литой подсвечник, который она держала за верхний конец, тяжелой частью к низу. По виску и щеке Зиновия Борисовича тоненьким шнурочком бежала алая кровь», – пишет Лесков. Важная деталь: Сергей почти не вмешивается, только под конец

держит ноги убиенного. Катерина заставляет его нести вместе с ней труп в погреб.

Шестая картина оперы – это душевное беспокойство Катерины. Все вроде бы складывается для любовников благополучно. Катерина признана вдовой и собирается замуж за Сергея. Но она сердцем чует, что-то грядет. Новобрачные уходят в церковь, а к погребу с трупом подходит «задрипанный мужичонка» и в поисках выпивки наталкивается на труп. *«Труп, труп, Зиновия Борисовича, труп»*, – страшно-символическая музыкальная фраза в опере.

В седьмой картине – полицейский участок. Это полностью новая сцена в сюжете Шостаковича и Прейса. Комическая, сатирическая сценка. Квартальный лютует, что не гуляет на свадьбе. Тут же «задрипанный мужичонка» дает ему повод свадьбу прервать.

Восьмая картина пиршества во время Свадьбы. Священник рассыпается похвалами новобрачных. Но Катерина замечает сломанный замок на погребе. Новобрачные не успевают бежать. Полицейские уже у ворот. Катерина сдается добровольно, Сергей оказывает сопротивление, совершает попытку бегства с деньгами.

В повести Лескова *«любовники поживают по вдовьему положению на свободе, не страшась ни народа, ни полиции»*. «Задрипанный мужичонка» – герой, возникший в интерпретации Шостаковича и Прейса. Нет пьяного доносчика, нет полицейского участка. Но страсть Сергея утихает. Катерина становится ему скучна. Ему не нужны ее ласки и забота. Тоска бессмысленной жизни возвращена в сердце Сергея, как до встречи с Катериной. Читатель наблюдает за героями и понимает, что отношения с Катериной были для Сергея легкой интрижкой, неожиданно обернувшейся кровью. Это мучает Сергея, и он во всем винит Катерину. Заметим, что героиня в повести не испытывает никаких угрызений совести, в отличие от Катерины в опере.

Для сюжета повести итоговым, определяющим становится мотив детоубийства: в дом Измайловых приезжает племянник покойного мужа Катерины, мальчик Федор Ляпин, и надежда на безбедное существование Катерины и Сергея, а вместе с ним и на наследство, умирает. Важно сказать, что Катерину это не волнует. Только Сергей, ищущий любого повода расстаться с Катериной, упрекает ее этим «родственником» как помехой их совместного будущего. В страхе потерять Сергея, под гнетом его постоянных обвинений, Катерина решается на последнее преступление. В ночь перед праздником Введения Богородицы во храм мальчик читает житие святого Федора Стратилата. Сергей стоит в коридоре. Катерина душит мальчика подушкой, и

заставляет Сергея держать ему ноги. Когда последний вздох покинул тело Федора, дом сотрясается «гневом ангелов божиих». Это заметившая преступление толпа крестьян, давно подозревающих Катерину и Сергея в сговоре. Интересно, что для Шостаковича и Прейса «задрипанный мужичонка» – это собирательный образ народа, который Лесков в словах Сергея, впавшего в безумное отчаяние, сравнил с ангелами.

При словах священника о страшном суде Сергей признается в убийстве и во всем обвиняет Катерину. Катерина старается все отрицать, но потом сломлена, говорит, «убила для Сережи». При этом важнейшей деталью повести является судьба ребенка Сергея. Раньше молодая Измайлова «печалилась бездетностью» а вместе с этим и бессмысленностью семьи, но, родив дитя Сергею, Катерина «отказывается смотреть на ребенка», которого отдают на воспитание как единственного наследника купца.

Катерина прощает Сергея за предательство пред полицией, прощает измену с солдаткой Фионой, прощает его бесконечные обвинения, лишь бы быть вместе с ним. Но появляется семнадцатилетняя Сонетка, «около рук вьется, а в руки не дается». Сергей пытается ее приручить. Сонетка просит за ответную ласку чулки Катерины. Сергей обманывает Катерину в третий раз, ласково просит чулки у нее, а затем Катерина видит их на Сонетке.

Катерина Измайлова мстит Сергею, выпрыгивая за борт вместе с Сонеткой. *«Несколько раз головы Катерины и Сонетки показывались на поверхности, потом исчезли. Больше о них никто и никогда не слышал».*

Четвертое действие оперы представляет этап. Катерина умоляет часового пустить ее к Сергею, но он ее отстраняет: «А кто до каторги меня довел?». Солдатки Фионы в опере нет, но есть разлучница Сонетка, которая требует новые чулки. «Знаешь, Сонетка, на кого мы похожи, на Адама и Еву…», – поют любовники дуэтом. Сергей выполняет желание молодой девочки и насмехается над Катериной. Ею овладевает гнев – она бросается с Сонеткой в воду. Так заканчивается опера.

Шостакович и Прейс упростили многосложный конфликт «Леди Макбет Мценского уезда». Но благодаря либретто Шостаковича и Прейса сама история, как бы сказали драматурги, вышла на первый план. Конфликт заострен, а, значит, более понятен.

Первая редакция оперы состоялась 17 декабря 1932 года. За осуществление премьеры взялись сразу два театра. Интересно, что Московский музыкальный театр (ныне имени Станиславского и Немировича-Данченко) начал работать над постановкой раньше, но Ленинградский Малый оперный его опередил. Премьера состоялась 22 января в Ленинградском, и 24 – в Мо-

сковском театре в 1934 году. Публика встретила постановку «на ура». Опера ставилась сто раз за один сезон. Даже для нашего времени такой аншлаг – что-то невероятное.

Судьба первой редакции оперы продолжала свое победное шествие постановками сначала в Большом театре, потом и на выдающихся зарубежных сценах: Стокгольм, Лондон, Нью-Йорк, Кливленд, Цюрих, затем Загреб, Венеция, Познан, Дюссельдорф.

Переход от сюжета Лескова к натурализму Шостаковича заметили его современники: С.С. Прокофьев назвал этот эффект «волнами похоти». Даже зарубежная критика не привыкла «к такого рода продуктам из России». Во время этих побед постановки либретто оперы подверглось трем редакциям. Изменения касались лексики, чтобы смягчить «натурализм». Приведем примеры, первая цитата 1932-го, вторая уже 1934-го:

«Не моя вина! Не моя вина! ... Не может Зиновий Борисович положить ко мне в утробу ребёночка».

«Я сама грущу, я сама грущу… Самой веселее мне было бы, если бы родился ребёночек».

Сцена дворни с Аксиньей:

«А ну, пощупай! Прижми, ещё. ... Вот так вымя… Разрешите пососать?»

«Ай да Аксинья. Давай! Давай! ... Вот так ручка… Разрешите посмотреть…».

Картина третья, реплики Сергея после «любви»:

«Зиновий Борисович-то,... хо, хо... жену не смог ...».

«Забудем про это».

«Если Катерина Львовна девственница – вот, оказывается, первопричина всех мценских событий – масштаб воздействия на нас рассказанной в опере истории становится принципиально иным… полную несовместимость мыслимых в те времена коллизий на театральной сцене с тем, что

грозилась поведать «миру победившего пролетариата» эта история о замужней девственнице с пятилетним стажем (не имеющая, к слову сказать, ни к Лескову, ни к любому другому классику – и не только русскому – никакого отношения)» [Димитрин].

«Это музыка, умышленно сделанная „шиворот-навыворот“, — так, чтобы ничего не напоминало классическую оперную музыку, ничего не было общего с симфоническими звучаниями, с простой, общедоступной музыкальной речью» [Сумбур вместо музыки].

После этой статьи опера была изъята из театральных репертуаров СССР. Но ни композитор, ни Прейс в опалу не попали.

После войны Ленинград возвращается к своему композитору. Малый оперный театр предлагает ставить «Леди Макбет Мценского уезда». В связи с этим в 1955 году Д.Д. Шостакович приступает к новой редакции оперы и вносит правки в либретто. *«Те изменения, о которых я тебе сейчас написал, мне кажется, абсолютно необходимы…»,* – пишет композитор [Гликман: 109–110].

Однако вторая редакция оперы, а, вместе с ней, и четвертая редакция либретто, не увидела свет довольно долгое время. Потребовалось семь лет, чтобы в СССР газетную статью отличили от уголовной. На этот раз Москва взяла реванш, и опередила Малый оперный в Ленинграде. Музыкальный театр имени Станиславского и Немировича-Данченко ставит «Катерину Измайлову» во второй редакции (с четвертым либретто) 26 декабря 1962 года. Затем своеобразную эстафету подхватывают другие театры страны и зарубежья. В 1965 публикуется партитура второй редакции издательством «Музыка».

Как сам сюжет Лескова, так и трансформированный Шостаковичем и Прейсом, интересен публике и режиссерам до сих пор. В Минске в 1994 году представили оперу «Катерина Измайлова» в виде «смешанной» редакции. В Новосибирске 2006 года действие оперы Шостаковича перенесли в современность, а публика получила распечатку статьи «Сумбур вместо музыки». В 2015 году на сцене оперного театра в Осло Оле Тандберг возродил весь «натурализм и естественность музыки и сюжета». Иностранная «версия» оперы была намного ярче, ближе, на наш взгляд, к идеям Шостаковича, чем та же премьера Римаса Туминаса в 2016 году в Большом театре.

Повесть Лескова оказалась богаче сюжета Шекспира, насыщеннее. Ее сюжет, преобразованный Шостаковичем и Прейсом, благодаря акцентам на

героине, ее чувствах, сделал образ Катерины Львовны более осязаемым, реальным. А для самого Лескова важным была, при всех злодеяниях Катерины, ее человеческая натура.

Литература

1. *Гликман И.Д.* Письма к Другу. – М. – СПб.: «DSCH» – «Композитор», 1993. – 336 с.
2. *Димитрин Ю.* Нам не дано предугадать. — СПб.: «Северный олень», 1997.
3. Как работал Лесков над «Леди Макбет Мценского уезда» // Сборник статей к постановке оперы. – Л., 1934.
4. *Лесков Н.С.* Леди Макбет Мценского уезда» [Электронный ресурс] URL: https://ilibrary.ru/text/439/index.html
5. Либретто к опере «Катерина Измайлова» Д. Шостакович и А. Прейс [Электронный ресурс] URL: https://is.muni.cz/el/1421/podzim2016/US_40/um/Lady_Macbeth_-_libreto_rus.pdf
6. Сумбур вместо музыки // Газета «Правда». 28 января 1936.

Елизавета ГРЕХОВА

Образ Печорина в современном зарубежном литературоведении

Критические разборы образа Григория Александровича Печорина начали появляться еще в 1840 году, с момента публикации романа «Герой нашего времени». Это и негативный отзыв Бурачка, который назвал произведение безнравственным, «идеалом легкого чтения», а Печорина – аморальным эгоистом – с чем были согласны Чернышевский, Кюхельбекер, Добролюбов и многие другие критики. Это и защищающий отклик Белинского, где говорилось, что Печорин таков из-за губительного духа эпохи, что он как раз и пытается выйти из этого состояния, а сам роман фиксирует для читателей состояния кризиса, после которого непременно должно было бы наступить выздоровление героя. В этом мнении Белинского также поддержали Шевырев, Булгарин, Герцен, Михайловский и ряд других деятелей литературы.

Конечно же, критики стали сравнивать образ Печорина с героями зарубежных произведений. Например, с Адольфом, героем одноименного романа Бенжамена Констана. С Октавом, героем романа Альфреда де Мюссе «Исповедь сына века». Литературовед А.И. Журавлева, например, проводит параллели между образом Печорина и Гамлета из одноименной трагедии Шекспира. А В.И. Мильдон сравнивает лермонтовского персонажа с Иоханнесом, героем произведения «Дневник обольстителя» датского писателя Сёрена Кьеркегора.

Как мы видим, образ Печорина являлся востребованной темой для критических обзоров, но он актуален и до сих пор. В 2014 году серия «Русский путь» пополнилась антологией «Образ Печорина: pro et contra», где представлены работы не только современных русских литературоведов, но и зарубежных. Мы хотели бы рассмотреть наиболее интересные статьи иностранных авторов, а именно работы Шмида, Кана и Хазен-Лёве.

Вильгельм Шмид, немецкий лингвист, в своей статье «О новаторстве лермонтовского психологизма» пишет, что самоанализ Печорина имеет одну единственную цель – рассказать о своем «диагнозе» эффектно. Это связано с тем, что герой давно уже о себе все знает, не открывает в себе ничего нового, болезнь ему известна, а имя ей – «топор в руках судьбы». Но возникает вопрос, Печорин сам выбрал такую участь, или же это было предопределено?

Печорин выступает как вечный злодей, губящий жизни других людей. Он постоянно меняет маски, играет, кокетничает противоречивыми ролями.

Увидев княжну Мери, он радостно восклицает: *«Завязка есть!.. ... об развязке этой комедии мы похлопочем. Явно судьба заботится о том, чтобы мне не было скучно»*. Он не раз говорил, что его душа испорчена светом, это его участь с самого детства. Но одновременно с тем Печорин замечает, что все особенности его души сформированы природой, а не обществом: врожденная страсть противоречить, его глупая привычка ничего не забывать. *«Я давно уж живу не сердцем, а головою…»*, – говорит Печорин.

И самым ярким примером того, что Печорин добровольно берет на себя роль «орудия казни», является дуэль с Грушницким. *«Берегись, господин Грушницкий! ... Со мной этак не шутят. ... Я вам не игрушка!..»* – размышляет Печорин, узнав об готовящемся заговоре против него. Григорий Александрович решает испытать Грушницкого, дает ему шанс сознаться во всем, раскаяться, получить прощение и, следовательно, быть униженным в глазах общества, остаться без чувства гордости и собственного достоинства. Печорин ведь прекрасно понимает, что дает своему бывшему другу лишь иллюзию выбора. А на самом же деле приемлем для Грушницкого только один выход – убитым, а, может, только раненым упасть с обрыва. «Finita la comedia», – говорит Печорин доктору.

Эндрю Кан, английский профессор и литературовед, в своей статье «Герой нашего времени» сравнивает Печорина и Онегина.

Обе фамилии произошли от названий рек. Оба героя принадлежат к типу «лишних». Но профессор отмечает, что у Пушкина в честь Онегина назван целый роман, а у Лермонтова Печорин не позиционируется как главный герой изначально. Григорий, в сравнении с Евгением, выходит за пределы схемы лишнего человека.

Далее Эндрю Кан говорит, что автор у Пушкина дружески относится к главному герою – «Онегин, милый мой приятель», доверительно общается с читателями, делится своими откровенными мыслями как о погоде, так и об отношении мужчины и женщины. А у Лермонтова рассказчик, как уверен автор критической статьи, терпеть не может Печорина и унижает своих читателей.

Последнее замечание крайне сомнительно, ведь даже в предисловии к журналу Печорина, рассказчик говорит: *«Может быть, некоторые читатели захотят узнать мое мнение о характере Печорина? — Мой ответ — заглавие этой книги»*. Хотя, может, профессор буквально принял эти слова, в предисловии ко всему роману: *«Но не думайте, однако, после этого, чтоб автор этой книги имел когда-нибудь гордую мечту сделаться исправителем людских пороков. ... Ему просто было весело рисовать современного чело-*

века…» Как вы видим, Кан не понял лермонтовской иронии, а потому воспринял текст буквально.

Оге Ханзен-Лёве, немецко-австрийский литературовед, в своей статье «Печорин как женщина и лошадь в романе-эксперименте Лермонтова» заметил, что в романтизме мужчина-вампир поглощает женщин и только через противоположность может определить себя. То есть Печорин обретает себя в нахождении и поглощении женского. Интересно, что все размышления героя о женщинах всегда связаны с проблемами власти, господства, породы, борьбы, рабства или неполноценности. И далее критик пишет поразительную вещь – Печорин в романе почти превращается в женщину. Например, Максим Максимыч, уверяет литературовед, испытывает некое чувство влюбленности в Печорина, а тот, в свою очередь, с ним кокетничает. «Нервная слабость» в описании Печорина скорее характерна для портрета женщины. Герой пассивен, рецептивен и бесцелен – а у Лермонтова это знаки именно женского. И даже Вера распознает в Печорине особенность не любить, а становиться любимым, он жаждет пленять и соблазнять – тоже женские черты. Ханзен-Лёве пишет, что все вампирическое, поглощающее и садистское, что потом будут приписывать роковым женщинам, есть в Печорине. И самое удивительное то, что лермонтовский герой не боится женщин только тогда, когда он понимает их уловки и может их применять на практике – за счет чего Печорин побеждает в борьбе полов.

Примечательно, что в отечественном литературоведении есть кардинально противоположное мнение в книге «Память и стиль», написанной Владимиром Гусевым. Вот что говорит критик в главе «Композиция тайны»: *«Печорин – это мужчина (курсив – В.Г.) в нашей литературе своего века; мужчина в духовном, в «дворянском» и социальном значении этого слова. По сути, их не так уж и много: Болконский... раз, два, и нет»* [Гусев: 95]. Далее автор приводит следующие аргументы в поддержку своей точки зрения об исключительной мужественности лермонтовского героя: *«Печорин спокойно знает, что в жизни есть тайное и высокое; он знает и то, что и он сам, как живое существо, и окружающая его жизнь не подвластны этому тайному – «идут» по принципу более «низких истин»; драма его в том, что он не верит в «исправление» этой жизни и самого себя, взятого как явление этой, первой жизни, как человек, который, по собственному выражению Печорина, «живет в полном смысле этого слова»: он* ***слишком*** *(курсив – В.Г.) мужчина для того, чтобы верить, – начала женской прочности и тепла, призванные спасти мир (по другим концепциям жизни), ему чужды...»* [Гусев: 97].

В таком случае возникает вопрос – какую же концепцию считать верной? Кто же все-таки Печорин – доподлинно мужчина или женщина по своей сути? Нам представляется, что та характеристика, которая дана странствующим офицером, одним из рассказчиков, более достоверна. И именно её за основу своей теории взял критик Ханзен-Лёве.

Далее немецко-австрийский критик проводит параллели образа героя не только с женщиной, но и конем – причем оба сравнения основаны на принципе витальности. Литературовед замечает то, что и в рассуждениях о женщинах, и в рассуждениях о конях фигурирует слово «порода». Причем порода здесь – смесь биологического детерминизма. Также коннотация у «коня» и «женщины» в контексте романа «Герой нашего времени» одинаковая – эротическая.

Темы коня и женщины постоянно пересекаются: в «Бэле» породистого скакуна меняют на княжну, в погоне за Верой конь падает в последнюю минуту. И не только Печорин постоянно сравнивает женщину и коня, но и сам становится объектом такого сравнения в глазах странствующего офицера: *«Его кожа имела какую-то женскую нежность… Несмотря на светлый цвет его волос, усы его и брови черные – признак породы в человеке, так, как черная грива и черный хвост у белой лошади… он имел одну из тех оригинальных физиономий, которые особенно нравятся женщинам светским …».*

Критик также замечает, что некий девиз Печорина – «не доходить до конца». Печорин похож на бомбу замедленного действия, потому и оттягивает события, он чувствует что-то скрытое в себе, чего объяснить не способен. Его собственное «недоведение» дела до конца принуждает к этому других персонажей, отчего они страдают. Печорин – имплицитный агрессор, пустая форма, которая затягивает в себя других, но не восполняется, и уж тем более не переполняется.

Интересная деталь, что прапорщик похищает Бэлу после того, как узнает, что она нужна Казбичу; Мэри – после проявленной заинтересованности Грушницкого; Веру – после ее замужества. Любовь здесь появляется, когда субъект любви лишается объекта любви. Они возбуждают любовь Печорина только после того, как уже возбудили любовь других мужчин. Утрата для Печорина порождает наслаждение и подпитывает страсть.

Безусловно, в зарубежном литературоведении есть большое количество критических статей, посвященных разбору образа героя романа Лермонтова. Это работы Лауэра Райнхарда, Жофии Селади, Ван Холка и многих других. Их статьи столь же актуальны и востребованы в сфере «печориноведения», как и работы отечественных литературоведов.

Литература

1. *Гусев В.И.* Память и стиль. М.: Советский писатель, 1981.
2. Лермонтов М.Ю.: pro et contra, антология. Т. 2. – Сост., коммент. С.В. Савинкова, К.Г. Исупова; вступ. статья С.В. Савинкова. – СПб.: РХГИ, 2014. – 998 с. – (Русский путь). – С. 469 – 499, 526 – 558.

Анна КАРПЕНКО

Идеи Л.Н. Толстого в рецепции японских писателей

Развитие культуры страны определяется многими факторами: географическое положение, страны-соседи, исторические события, менталитет народа. Япония – это архипелаг, сохранявший в течение трёхсот лет политику изоляции. Ввиду отсутствия культурных контактов с другими странами, развитие шло крайне медленно – в XIX веке, когда передовые страны в большинстве своём уже были индустриальными, Япония оставалась аграрной. Гончаров, плававший в Японию в середине XIX века в качестве секретаря при миссии адмирала Путятина, заметил*: «Дунул ветерок, занавески заколебались и обнаружили пушки: в одном месте три, с развалившимися станками, в другом одна вовсе без станка – как страшно! Наши артиллеристы подозревают, что на этих батареях есть и деревянные пушки»* [Гончаров]. Повышенный интерес ведущих мировых держав к Японии привёл в итоге к падению сёгуната Токугава, придерживавшегося политики изоляции, и началу реставрации Мэйдзи. Это произошло в 1868 году.

Реставрация Мэйдзи была направлена на интенсивную индустриализацию страны, изменение классовой системы и экспансию ближайших государств. Рост милитаристических настроений, во-первых, основывался на историческом прошлом Японии: господстве военного сословия и воспитательной традиции. Последняя, например, находит отражение и в современной литературе: *«Но мне со школьных лет запомнились какие-то странные вещи. Помню, например, как меня учили, будто Япония сотворена богами. Что нация наша – божественная и величайшая»* [Исигуро]. Во-вторых, на государственной пропаганде. Так, накануне русско-японской войны газеты наполнены такими обращениями: *«Доблестные наши воины встречают смерть как возлюбленную... Вы, воины, не должны поддаваться чувствам к родителям, женам и детям. Государство и есть ваши родители, ваши жены и дети»* [Рёхо]. Матери и жёны убивают себя, чтобы не занимать лишнее место в душах сыновей и мужей, и это также преподносится как гражданский подвиг.

Однако, для японского народа, в течение последних трёхсот лет сталкивавшегося исключительно с междоусобицами, война с другими государствами была новым, не очень понравившимся им опытом. Японо-китайская война 1894 – 1895 годов закончилась победой Японии, и правительство ста-

ло готовиться к войне с Россией. Однако для простого народа это обернулось только дополнительными налогами. В среде рабочих, не получивших от победы ничего, стали распространяться социалистические настроения. Одними из самых видных социалистических органов была газета «Хэймин симбун», начавшая выпускаться в ноябре 1903 года. Именно в этой газете 7 августа 1904 года в Японии вышел памфлет Толстого «Одумайтесь!» под названием «Трактат Толстого о русско-японской войне», практически ставший знаменем японского социализма.

Однако какова точка зрения самого Толстого? Чуть позже, в 1910 году, он напишет статью «О социализме», где чётко изложит свою позицию по этому вопросу. Толстой ставит социализм в один ряд с патриотизмом, коммунизмом, анархизмом – и всё это считает ошибками человека. В таком случае, как же так вышло? В Японии ввиду особенностей исторического развития социалистическое движение развивалось параллельно с антивоенным, в итоге – два явления слились. На наш взгляд, «О социализме» являет собой аккумуляцию авторской позиции в произведениях Толстого, в том числе в памфлете «Одумайтесь!», который оказался особенно важен японцам того времени и который составляет материал исследования. Вывод из статьи «О социализме» весьма прост: единственная верная позиция человека – подчинение истинному религиозно-нравственному закону, единому для всех людей. Закон этот предполагает, как минимум, отказ от убийства себе подобных. Кажется, именно этот авторский посыл и был так важен простым японцам, только что массово умиравшим на полях Манчжурии, а теперь готовившимся идти умирать в Россию.

Памфлет «Одумайтесь!» вышел в свет в 1904 году в Англии, в бесцензурном русскоязычном журнале «Свободное слово». В конце июня того же года памфлет появился на английском языке в газете «Таймс», а в начале августа – уже расходился в Японии невиданным тиражом. Для сравнения, в России «Одумайтесь!» выходило в 1906 и 1911 годах брошюрой и в составе собрания сочинений соответственно, но оба раза было конфисковано. Собственно, потому Толстой и предпочитал в последние годы творчества публиковаться за границей.

Не в целях этой статьи подробно анализировать произведение, так что ограничимся беглым обзором. «Одумайтесь!» состоит из двенадцати глав, одиннадцать из которых снабжены эпиграфами. Обычно их два-три, но общим объёмом они иногда соперничают с толстовским текстом. Ввиду этого эпиграфы здесь скорее не вспомогательные элементы, а основные. Таким образом Толстой включает свой голос в хор литераторов и философов про-

шлого. То есть выражает не своё личное мнение, а общее мнение лучших мировых умов.

Хотя «Одумайтесь!» и писалось по поводу русско-японской войны, в самом тексте мало на то указаний. Толстой по большей части рассуждает об универсальных для любой эпохи человеческих ценностях, о разнице церкви и религии, о власти. Однако последние две главы – живая реакция на происходящие события. Обе они добавлялись Толстым к уже, казалось бы, законченному памфлету – то и дело происходило что-то, на что писатель не мог не реагировать. Толстой и сам признаёт: *«Я никогда бы не кончил своей статьи о войне, если бы продолжал включать в нее всё то, что подтверждает ее главную мысль»*. Так, объединение русских и японцев под одним понятием «люди», что особенно впечатлило последних, в основном выражается в отождествлении главных постулатов буддизма и христианства, признание за всеми людьми вне зависимости от национальности единых ценностей: заботиться о семье, жить в мире, не убивать и не умирать по приказу, будь то веление российского царя или японского микадо. Из важных вех русско-японской войны Толстой несколько раз упоминает сражение за Порт-Артур, рассказывает о затоплениях русских и японских броненосцев, вспоминает кровавую Манчжурию.

Для японцев, которые побеждали в большинстве сражений и по логике должны были воевать со всё возрастающим воодушевлением, эти события были не менее трагичными. В конце концов, не секрет, что радость от победы сходит на нет, если именно твой муж/сын/брат не вернулся домой. Во введении уже упоминалось, что у Японии к моменту открытия страны не было сформировавшейся традиции военной и антивоенной литературы. Это значит, что проблемы пропаганды возникли одновременно и у милитаристов, и у антимилитаристов. Ирония в том, что как бы ни требовали правительственные круги создавать «литературу тигра и меча», про-военная литература в Японии упорно не хотела развиваться. Теоретик японизма Такаяма Тёгю сетовал: *«У нас нет писателей, воспевающих патриотизм и героизм, если не считать второстепенных авторов, создавших несколько сырых военных повестей. Мало того. К тем, кто пишет о войне, относятся с пренебрежением, называют их торговцами сезонными товарами. У меня не хватает слов для выражения негодования. В это исключительно благоприятное для литературы время у нас нет ни одного Арндта, ни одного Кернера. Это поистине достойно сожаления»* [Рёхо].

Социалистам повезло больше: у них появился Толстой, чьи идеи, во-первых, во многом совпали с настроениями японцев, а во-вторых, кто смог

эти идеи словесно выразить. Так памфлет «Одумайтесь!» послужил отправной точкой для развития японской антивоенной литературы.

Рассмотрим стихотворение Ёсано Акико, поэтессы первой половины XX века. «Не отдавай, любимый, жизнь свою» написано в 1904 году и, по мнению многих исследователей (например, историка японской литературы Хомма Хисао), является живым откликом на толстовский памфлет.

Ах, брат мой, слёзы я сдержать не в силах.
Не отдавай, любимый, жизнь свою!
На то ль последним мать тебя носила?
Не отдавай, любимый, жизнь свою!
Нет, не родители твои вложили
Меч в руку сына, чтоб разить людей!
Не для того они тебя растили,
Чтоб дать наказ: погибни, но убей!
Твой славен род не беспощадной бойней,
Он кровь ещё не проливал ничью,
Ты призван продолжать его достойно.
Не отдавай, любимый, жизнь свою!
И что тебе твердыня Порт-Артура?
Пускай падёт, иль устоит вовек.
Купец – твой предок, а не воин хмурый,
Не завещал разбойничий набег!
Сам государь нейдёт на поле брани,
В бой не ведёт вас во главе колонн.
Когда ж и вправду он сердец избранник,
То разве может слепо верить он,
Что доблестно лить кровь людей, как воду,
За жертвой в поле рыскать, как зверью,
И пасть таким велениям в угоду?
Не отдавай, любимый, жизнь свою!
О, вспомни, милый брат, за дальним морем,
Что, одинока во вдовстве своем,
Убелена тревогами и горем,
Мать ждет тебя в твой опустевший дом!
Так в царствованье, что за кротость славят,
По сыну плачет мать в родном краю.
И броситься на смерть, её оставить?
Не отдавай, любимый, жизнь свою!
Твоя жена проводит дни в печали.
Ты помнишь ли еще в чаду войны,
Как свадьбы день вы радостно встречали?
Не длилось счастье и одной весны.
Про юную любовь её так скоро
Ужель забыл ты в боевом строю?
В ком без тебя найдет она опору?
Не отдавай, любимый, жизнь свою!
(перевод Марковой)

Если положить рядом памфлет Толстого и стихотворение Ёсано, элементы влияния выявятся сами собой. Прежде всего, это, конечно же, образ

Порт-Артура. «Не отдавай, любимый, жизнь свою» имеет подзаголовком: «брату в войсках, ведущих осаду Порт-Артура», то есть поэтесса намеренно привлекает внимание к конкретному историческому событию. Важно отметить, что осада Порт-Артура, о которой говорит Ёсано, началась только 1 августа 1904 года, когда памфлет уже во всю расходился. Толстой же говорит о первых столкновениях, когда пострадали многие российские броненосцы, в том числе и знаменитый «Ретвизан». Эти события датируются 8 – 9 февраля того же года. Таким образом, в контексте развития антивоенного направления «Одумайтесь!» и «Не отдавай, любимый, жизнь свою» являют собой пример последовательного развития того, что можно здесь назвать лирическим сюжетом – переложения хода реальных исторических событий на художественную канву. Кроме того, эти два произведения связаны мотивами порицания власти, ценности человеческой жизни, разлуки с родными во имя чуждой человеческой природе бойне.

Однако, как обычно в жизни и бывает, путь толстовского памфлета не был столь простым. Конечно, японцы-социалисты подхватили памфлет буквально горячим; конечно, Толстой буквально переложил их мысли. Сравним хотя бы высказывания Катаяма Сэна на антивоенном митинге от 8 октября от 1903 года: *«Я против надвигающейся войны с Россией, потому что рабочим приходится подготавливать войну, а когда она начинается, их посылают на фронт и используют как пушечное мясо. Когда война кончается, рабочим приходится возмещать военные расходы, в силу чего они подвергаются еще более усиленной эксплуатации. Поэтому я против войны. Война – это дело капиталистического класса»* [Рёхо].

И цитату из «Одумайтесь!»: *«Сами же <генералы>, желая отличиться друг перед другом на деле, а не на словах, отрывают отцов, кормильцев от осиротевших семейств, приготавливая их к отправке на бойню. Газетчики, чем хуже положение русских, тем бессовестнее лгут, переделывая постыдные поражения в победы, зная, что никто их не опровергнет, и спокойно собирают деньги за подписку и продажу. Чем больше идёт на войну денег и трудов народа, тем больше грабят всякие начальники и аферисты, зная, что никто их не обличит, потому что все грабят»*.

Платформа для братания налицо, но стоит учитывать также, что японское социалистическое движение изначально было разнородным: под одним термином сошлись сторонники и мелкобуржуазного радикализма, и стихийного крестьянского демократизма, и социализма левого и христианского направлений. Конечно, толстовские идеи воспринимались по-разному. А если рассматривать ещё и мнения милитаристов, получим совершенно

противоположные ответы. Для последних Толстой начала двадцатого века стал одним из самых страшных врагов, и на его дискредитацию было потрачено много сил. Его памфлет называли лишь частным мнением, автора которого не стоит даже уважать («В «Исповеди» он сам признался, как развратничал, убивал людей, совершал и другие злодеяния», – говорит Куроива Руйко, журналист газеты «Ёродзо Тёхо»), обвиняли в антипатриотизме. Последнее особенно забавно, учитывая, что сам Толстой в «Одумайтесь!» называет патриотизм таким же злом, как и все остальные средства управления людьми.

Однако, что говорили об этом японские единомышленники Толстого?

Конечно же, Толстой не был для Японии автором одного памфлета. После открытия границ японцы познавали всё, до чего дотягивались, и в огромных объёмах. В этот период японская культура развивалась семимильными шагами, укладывая века в десятилетия. Русская литература быстро встала для них вровень с европейской, а трёх её представителей даже подняли на высшую ступень, назвав стражами врат русской литературы – Тургенева, Достоевского и Толстого. Прогрессивные японцы, начав переводить и печатать Толстого ещё в 1886 году, внимательно следили за событиями и чутко на них реагировали. Так, например, сохранились материалы о вечере антивоенных выступлений от 20 октября 1903 года, то есть ещё до начала работы над памфлетом. Выступавший там Нисикава Кодзиро (активный социалистический деятель, редактор журнала «Свет») знакомил слушателей, которых собралось более шестисот человек, с антивоенными выступлениями Толстого и имел оглушительный успех. Не удивительно, что стоило только «Одумайтесь!» выйти в Лондоне, японские газеты тотчас же пересказали его содержание, а через месяц и выпустили полный перевод. Толстой брал прямотой высказывания и непреодолимым миролюбием, вплоть до того, что Укита Вамин, один из тех религиозных деятелей, кто живо откликнулся на мысль о коверкании сути равно как христианства, так и буддизма, заявил, что *«в своём миролюбии Толстой превосходит самого Христа»* [Рёхо].

Однако заблуждением было бы полагать, что японцы только слепо восхищались. Вслед за самим памфлетом редакторы газеты «Хэймин симбун» Котоку Сюсуй и Сакаи Тосихико выступают со статьёй «Критика антивоенных взглядов Толстого», в которой они, во-первых, обосновали причины своего восхищения, а во-вторых, высказали несогласие с действенностью толстовского метода борьбы со злом войны. По Толстому, главная беда человечества заключается в утрате истинной религии, единого морально-нравственного закона; а по мнению японских социалистов – виной все-

му капиталистическая система и обострение экономической конкуренции между странами. Таким образом толстовский духовный метод представлялся им недейственным. Возможно, идея Толстого была несколько недооценена или понята не совсем точно: его метод был воспринят как «нетворение зла», упрямый отказ. Сам же Толстой так обосновывал свою позицию в диалоге с французским писателем и журналистом Жюлем Кларети: *«Я хочу, чтобы любовь к миру перестала быть робким стремлением народов, приходящих в ужас при виде бедствий войны, а чтоб она стала непоколебимым требованием честной совести»*.

Толстой в качестве примера рассказывает о встрече с одним из своих знакомых крестьян, который только-только отправляется на службу. По мнению Толстого, этот человек уже понимает, что его отправляют на дурное дело, но противиться не в силах. Здесь фигурирует знаменательная фраза, подчёркнутая самим Толстым: «Куда же денешься?» – она одна описывает душевное состояние многих русских и японских крестьян. Вариант решения дилеммы прочитывается в одном из приведённых Толстым писем: *«Противиться призыву я не мог, но я наперед говорю, что через меня ни одна японская семья сиротой не останется»*. В соответствии с этой простой истиной, Хара Хисаитиро (основатель «Общества распространения наследия Толстого», единоличный переводчик 47-томного собрания сочинений Толстого на японском языке), которому уже в 30-х годах, перед Второй мировой войной потоком шли письма от японских рекрутов, искавших поддержки и совета в своём нежелании служить, отвечал им: *«У нас нет другого выхода, как отправляться на войну, но стрелять в воздух. Не только к военнопленным, но и ко всем народам оккупированных территорий необходимо относиться с душой Толстого…»* [Рёхо].

Философия непротивления злу нашла отражение в творчестве верного последователя Толстого – Киносита Наоэ. Его роман «Огненный столп», опубликованный в 1905 году, главной своей целью имеет обличение истинных ужасов войны. *«Мы, социалисты, должны смело противостоять воинственным крикам и употребить все усилия на то, чтобы в условиях духовного климата нашего современного общества распространять свои идеи пером и словом. Никакие бешеные восторги по поводу морских побед Японии не могут поколебать нашего отношения к войне»* [Рёхо], – пишет Киносита в статье 1904 года «Обратная сторона войны». В романе много обличительных мотивов в духе самого Толстого: и коррумпированность власть предержащих, и лицемерие церковников; а один из показательных эпизодов напрямую вступает в спор с государственной политикой военной

пропаганды – около памятника погибшему в японо-китайскую войну солдату вешаются его престарелые родители, которые без него не могут прокормиться.

Напоследок рассмотрим сам мотив самоубийства. Вряд ли, конечно, Толстой, работая над «Одумайтесь!», уделял большое внимание японской агитационной периодике, однако волей-неволей вступил с ней в полемику. В начале статьи мы уже слегка коснулись взглядов милитаристов на гражданский подвиг. Так, например, перед отправкой на фронт поручик Судзуки приехал к матери проститься, но нашёл её мёртвой. В предсмертной записке она объясняет: *«Если я буду дольше жить, то зря буду занимать место в твоей душе, и ты из-за этого можешь отставать от других на фронте. А если так, то нет большей неверности государю. Поэтому я и решила покончить с собой, чтобы под сенью листьев и трав услышать о твоём ратном подвиге»* [Рёхо]. Газеты назвали эту женщину «разумной матерью», которая своей смертью воодушевляет сына на подвиги во имя императора. Случай не единичен, и мотив жертвы во имя господина в лице даймё или микадо взращивается в культуре.

В то же время Толстой говорит о самоубийствах в России: *«Со всех сторон слышатся рассказы о том, как там повесились трое призванных запасных, там ещё двое, там оставшаяся без мужа женщина принесла детей в воинское присутствие и оставила их там, а другая повесилась во дворе воинского начальника»*.

Эти примеры, на наш взгляд, весьма показательны для определения разницы восприятий. И если для русского читателя это просто дополнительная страшная иллюстрация народных настроений, для японцев – это коренной переворот взглядов. От умирающей во имя служения императору матери до измученной безысходностью бабы, которая просто не сможет выжить. Конечно, толстовские образы должны были задеть души японских борцов с милитаризмом.

Итак, социалистическое движение в Японии в силу исторических причин развивалось с поразительной стремительностью, вбирая в себя все хоть немного похожие течения. Оно только-только поднимало голову, а Лев Толстой, с авторитетом которого к тому времени считались во всём мире, оказался для него незаменимой опорой. Мнение мудрого старца, совпадавшее во многом со мнением юного японского социализма, давало возможность говорить громче и уверенней – с чувством уже доказанной правоты. Не зря же про-милитаристское правительство действительно испугалось. Идеи Толстого (а здесь рассмотрена лишь малая часть) в корне изменили мировоз-

зрение японцев, что повлияло не только на социальное самосознание, но, как следствие, и на культуру.

Литература

1. *Гончаров И.А.* Фрегат Паллада. Т. 2. [Электронный ресурс] URL: http://az.lib.ru/g/goncharow_i_a/text_0084.shtml
2. *Исигуро К.* Там, где в дымке холмы. [Электронный ресурс] URL: https://libking.ru/books/prose-/prose-contemporary/381215-kadzuo-isiguro-tam-gde-v-dymke-holmy.html
3. *Рёхо К.* Русская классика и японская литература. [Электронный ресурс] URL: http://nippon-history.ru/books/item/f00/s00/z0000019/index.shtml
4. *Толстой Л.Н.* Одумайтесь! [Электронный ресурс] URL: http://tolstoy-lit.ru/tolstoy/publicistika/odumajtes.htm
5. *Толстой Л.Н.* О социализме. [Электронный ресурс] URL: http://az.lib.ru/t/tolstoj_lew_nikolaewich/text_0850.shtml

Елизавета ЛАВРИЕНЯ

Творчество и личность Н.В. Гоголя в современной киноинтерпретации (на материале киносериала Е. Баранова «Гоголь»)

Приступая к сравнению творчества и личности Н.В. Гоголя и киносериала Егора Баранова «Гоголь», следует выделить общие принципы гоголевской поэтики, такие как: готическая традиция, эстетика малороссийского колорита, юмор и реализм – и выяснить специфику их воплощения в киносериале.

1. Готическая традиция и жанр хоррор

Как современный жанр хоррор и готическую традицию, ставшую его прообразом, наилучшим образом характеризует выражение Г.Ф. Лавкрафта о литературе «космического ужаса», атмосферу которой формирует психологический страх, вызванный внешними неизвестными силами [Лавкрафт]. Так, И.Ф. Анненский отмечал, что в «Вие» главным психологическим мотивом является мистический страх [Анненский], а, по мнению других исследователей, в русской литературе ни одному писателю не удалось выразить характер такого ужаса в той степени, в какой удалось это Н.В. Гоголю.

Хотя изучение влияния английского готического романа на гоголевское творчество находится на данный момент на уровне постановки вопроса, можно утверждать, что вероятность знакомства писателя с готическими романами крайне велика. Например, Л.В. Мацапура пишет: «По свидетельству Н.В. Кукольника, в Нежинской гимназии высших наук были широко известны готические романы А. Радклиф, которые входили в круг массового чтения» [Марацупа]. Несмотря на ослабевшую к 1820-му году готическую традицию, ее начала были близки Гоголю в силу психологических и личностных особенностей, многие его произведения свидетельствуют в пользу гипотетической мысли об ориентации именно на данную традицию. По мнению Л.В. Мацапура, жанровые черты наиболее полно проявляются в повести «Страшная месть», собравшей всю атрибутику готического романа, начиная с оборотничества на свадебном торжестве, зловещего замка и кошмарного сна и заканчивая системой образов, в которой готическому колдуну противостоит жертвенный образ женщины, а пейзаж отражает характер повествовательных и сюжетных элементов. Н.В. Гоголь сочетает в повести грех и

добродетель, темы инцеста и родового проклятия, историзм и мистику. Исследователи отмечают сходство «Страшной мести» с некоторыми готическими произведениями, например, Л.В. Мацапура, сравнивая повесть русского классика с романом М.Г. Льюиса «Монах», отмечает: «Прошлое, в котором содержится какая-то родовая тайна или нераскрытое преступление, определяет ход событий в настоящем. Таково обязательное жанровое условие любого готического романа» [Мацапура].

Условиями, схожими со всеми вышеперечисленными, продиктована эстетика ужасного в кино жанра хоррор: в нем используются контраст добра и зла (он характерен в той же степени для большинства произведений Н.В. Гоголя), психопатологии человека (на ум приходит фиксация сознания гоголевского колдуна из «Страшной мести» на мерещащемся ему чужом смехе над его уродством), проявления действий природы и стихии (которые можно увидеть практически в любом литературном произведении русских классиков), демонстрация сцен насилия (определение, мало относящееся к литературным текстам вообще, но тем не менее законно занимающее в них место), отталкивающие образы (значительная роль в произведениях Н.В. Гоголя отводится описаниям внешнего вида чудовищ, а образ Вия из одноименной повести исследователи называют ключевым для понимания творчества писателя) и другие страшные атрибуты, нагнетающие атмосферу.

Создатели киносериала «Гоголь» во многом опираются на жанровые установки фильмов ужасов, готическая эстетика произведений Н.В. Гоголя выражается в нем не только сюжетно-повествовательными элементами, но и работой целого ряда специалистов из области киноискусства.

Сюжет мистического детектива отсылает зрителя к 1829 году, в котором двадцатилетний Н.В. Гоголь (Александр Петров) становится писарем в III отделении Собственной Его Императорского Величества канцелярии в Санкт-Петербурге. Во время записи слов следователя, особенно при убийствах, литератор страдает припадками: его преследуют страшные видения. Гений столичного сыска Яков Гуро (Олег Меньшиков) знакомится с ним как раз в момент очередного приступа на месте преступления, а слова, записанные Н.В. Гоголем в бессознательном состоянии, трактует как ценные подсказки для установления личности убийцы. После подтверждения своей гипотезы Яков Гуро находит писаря полезным для расследования таинственных убийств молодых девушек в Полтавской губернии около хутора Диканька. Видения Н.В. Гоголя на протяжении всех серий имеют важное значение для повествования и нагнетания атмосферы ужаса: писателю являются в них утопленницы, русалки, ведьмы и другие персонажи гоголевского потусто-

роннего мира, обретающие зрительное воплощение, нацеленное на испуг. Впрочем, Оксана (Юлия Франц), известная как панночка-русалка из повести Н.В. Гоголя «Майская ночь, или утопленница» в сериале не столько ужасает, сколько отражает главные представления писателя о женской красоте: как и многие женщины в его произведениях, она бледнолица, круглолица, темноглаза и черноброва. В отличие от литературного прототипа, Оксана – дочь мельника, а не сотника, но сюжет повести удачно вплетен в канву повествования и передан достоверно: так, в одной из сцен сериала утопленница преследует цель возмездия, а писателю предстоит отыскать ведьму-мачеху среди русалок, чтобы получить помощь в нахождении убийцы девушек. По свидетельствам очевидцев, их убивает Темный Всадник, образ которого представляется списанным единственно лишь с убитого братом Ивана из повести «Страшная месть», а также с назгула и с дементора из вселенных «Властелина колец» и «Гарри Поттера» соответственно. Всаднику прислуживают ведьмы, одна из них носит черты панночки из «Вия», которую отчитывает в церкви Хома Брут. Гоголевский же философ в сериале представлен несколько иным образом: если в повести он бурсак, обстоятельствами вынужденный отчитывать ведьму, то в сериале он «по образованию богослов, по призванию экзорцист», преследующий Вия. Забавным представляется контраст между классическим описанием из повести: «Философ Хома Брут был нрава веселого. Любил очень лежать и курить люльку. Если же пил, то непременно нанимал музыкантов и отплясывал тропака. Он часто пробовал крупного гороху, но совершенно с философическим равнодушием, – говоря, что чему быть, того не миновать», – и заклинателем нечистой силы, способному в одиночку противостоять ведьме и Вию. Сцена в церкви построена по канонам жанра хоррор, в ней сочетаются оживление мертвеца, защитный круг и попытка изгнания темных сил посредством чтения текста на латыни. Если устрашающий эффект повести строился прежде всего на смерти Хомы Брута в храме от нечистой силы, которой, по идее, путь туда закрыт, то в киносериале страх нагнетается резкими движениями, звуками и вспышками света, поскольку современный зритель более склонен верить в защиту круга из соли, чем в охранное пространство церкви.

Смысловые изменения затронули и образ красной свитки из повести «Сорочинская ярмарка», где черт по лоскутам ищет свою алую рубаху, – в сериале она является знаком супружеской неверности, который черт подбрасывает к порогу. Здесь создатели сериала используют свойственный некоторым произведениям Н.В. Гоголя прием обманутых ожиданий: мистический мотив в своей кульминации оборачивается мистификационным, и на поверх-

ность сериала выходит детективная составляющая, соединяющая между собой сюжетные элементы повестей «Сорочинская ярмарка» и «Вечер накануне Ивана Купала».

Образ колдуна Басаврюка близок к гоголевскому описанию: «*...всякого проберет страх, когда нахмурит он, бывало, свои щетинистые брови и пустит исподлобья такой взгляд, что, кажется, унес бы ноги бог знает куда…*», он также вселяет страх в жителей Диканьки и внушает влюбленному парубку пролить кровь невинного. Мотив убийства ради золота и благословения на свадьбу претерпевает минимум изменений, а сюжет теряет образ ведьмы и дополняется убийством виновного и спасением невинного. Данный эпизод, как и прочие, пронизан эстетикой гоголевской мистики.

2. Эстетика малороссийского колорита, юмор

Традиции украинского фольклора и народная мифология также повлияли на художественную структуру творчества Н.В. Гоголя: на его сюжеты, образную систему, мотивную организацию, художественное время и пространство, а также на жанровое содержание произведений, его стилевое своеобразие и язык. Фольклорные и мифологические структуры, использование элементов украинского фольклора и народной мифологии способствовало созданию национального образа мира. А.Х. Гольденберг отмечает: «Одной из самых характерных особенностей художественного мира Гоголя является <...> включение в образную систему произведений значительного фольклорного материала, связанного с народными праздниками. <...> Действие большинства «малороссийских» повестей развертывается на фоне или в преддверии праздника» [Гольденберг: 11]. Принято считать, что христианские праздники начинаются еще накануне, вечер и ночь включены в их сакральное время, и Н.В. Гоголь придает им бинарное значение. Темное время суток представляется писателем магическим в соответствии с народными поверьями, а за разделением дня и ночи следует разграничение зон влияния человека и нечистой силы. Символический атрибут ночи в понимании фольклора – черный конь.

Таким образом, Темный Всадник из вселенной киносериала объединяет сразу два фольклорных мотива: скачет верхом на вороном коне и убивает девушек по праздникам.

В повести Н.В. Гоголя «Ночь перед Рождеством» тема борьбы с нечистой силой принимает вид противостояния кузнеца Вакулы черту, который способен нарушать привычную смену времени суток и превращаться в коня.

Как отмечают исследователи традиций украинского фольклора в творчестве Н. В. Гоголя, «очень часто в украинских народных сказках черт предстает обманутым – герой заставляет его действовать в своих интересах» [Николенко О.Н., Николенко Е.С.]. Весь фольклор в киносериале представлен ведьмами, колдунами, утопленницами и Вием, который скорее похож на Око Саурона из вселенной «Властелина колец», чем на гнома с железным лицом, а гоголевский образ черта, ставший классическим, не используется как таковой.

Народные песни, использованные Н.В. Гоголем в повестях, также не были включены в киносериал, но во многом это обусловлено жанром хоррор, который задает более мрачный тон повествованию, нежели колядки и щедровки. Кроме того, в киносериале особенно удачны и комичны сцены с едой, например, Н.В. Гоголь в них с трудом смотрит на Якова Гуро, опустошающего одну тарелку за другой. Произведениям Н.В. Гоголя свойственен акцент на еде, описания всяческих блюд есть в большинстве его текстов.

Как и творчеству Н.В. Гоголя, киносериалу свойственен юмор. За счет образов доктора Леопольда Бомгарта, сосланного в Диканьку работать патологоанатомом, и много пьющего, недалекого писаря Тесака, а также оригинальной гоголевской Хавроньи достигается комический эффект, невозможный при схематичном, сухом повествовании. Однако гоголевские шутки применимы к потустороннему темному миру, персонажи повестей зачастую ироничны по отношению к нечистой силе, иногда даже храбрятся, например: «*Нужно только, перекрестившись, плюнуть на самый хвост ей, то и ничего не будет. Я знаю уже все это. Ведь у нас в Киеве все бабы, которые сидят на базаре, – все ведьмы*». Найти подобные комичные эпизоды в киносериале трудно: юмора в нем не так много, и явлен он скорее невербально, а разворачивающийся сюжет направлен прежде всего на устрашение зрителя.

3. Элементы биографии писателя в сериале

Опираясь на обычаи и быт первой половины XIX века, создатели киносериала используют также биографический материал, своеобразно включая его в пространство фильма: Н.В. Гоголь в нем персонаж, прямо влияющий на повествование, а не только лишь рассказчик, как в случае с циклом повестей «Вечера на хуторе близ Диканьки», где литературоведы соотносят «панича в гороховом кафтане» с самим писателем. Свое отражение в картине находят многие факты жизни Н.В. Гоголя. Многочисленные свидетельства, содержавшиеся, например, в письмах писателя, говорят о навязчивых состояниях и фобиях Н.В. Гоголя. К. Мочульский писал о Гоголе как о «челове-

ке, родившимся с чувством космического ужаса, вполне реально видевшим вмешательство демонических сил в жизнь человека» [цит. по: Мацапура]. Впечатлительность и склонность к мистицизму писатель унаследовал от родителей: его отец, Василий Афанасьевич, рассказывал, что увидел будущую жену во сне; а его мать, Мария Ивановна, отличавшаяся особой экзальтированностью, предчувствовала несчастья и видела вещие сны. Смерть старших сыновей сделала ее еще более мнительной; затем рано умирает и младший брат Н.В. Гоголя. В киносериале родители писателя также теряют двоих сыновей, но затем таинственный незнакомец без носа обменивает душу Василия Афанасьевича на жизнь следующего младенца, и Н.В. Гоголь, родившийся мертвым, оживает. Данная интерпретация исходит от доподлинно известного факта, что писатель страдал от тафофобии, боязни быть погребенным заживо, и в киносериале также есть сцена, где Н.В. Гоголя хоронят, приняв летаргический сон за скоропостижную кончину. По свидетельствам современников, перед сном он оставлял записки, в которых указывал, что нужно дождаться явных признаков тления прежде чем приступать к погребению. Есть версия, что при перезахоронении тела в 1930-е годы гроб писателя открыли и обнаружили тело повернутым на бок.

Далее остановимся на многочисленных сценах, где Яков Гуро принимает пищу, а писатель смотрит на кушанья с выражением отвращения, в котором отражены реальные проблемы Н.В. Гоголя, связанные с потерей аппетита на фоне «периодической меланхолии». Также этим расстройством, в котором, в общем-то, можно опознать маниакально-депрессивный психоз, были вызваны и ночные кошмары. В киносериале навязчивые состояния и фобии писателя представлены приступами с последующими мистическими видениями, даром взаимодействия с потусторонним миром.

Известно, что создатели сериала в стремлении достичь достоверности в образе писателя задумывали при помощи грима и компьютерной графики создать Александру Петрову «гоголевский нос», однако от этой идеи отказались. В использованных для демонстрации темных искажений потустороннего мира сценах, которые сняты с объективом «рыбий глаз», заметны огрехи обычного грима, что наводит на мысль о неуместности затеи «гоголевского носа». Внешнее сходство актера с Гоголем имеет условный характер: оно создано за счет прически, усов и крылатки (пальто с пелеринами); первостепенная же задача создателей киносериала заключается в знакомстве зрителя с личностью писателя. Например, эпизод, где Н.В. Гоголь скупает и сжигает все экземпляры дебютной поэмы «Ганц Кюхельгартен», напечатанной под псевдонимом В. Алов и подвергшейся критике, исклю-

чительно достоверен. Кроме того, этот эпизод дополняется интерпретацией рассказа П.В. Анненкова о том, что Н.В. Гоголь сразу после приезда в Санкт-Петербург в 1829 году отправился к А.С. Пушкину, но застал того спящим, и мнения И.П. Золотусского о том, что Н.В. Гоголь шел к А.С. Пушкину именно с поэмой «Ганц Кюхельгартен», так как больше ему показать было нечего» [Золотусский]. В одной из сцен киносериала Н.В. Гоголь вспоминает свой приезд к А.С. Пушкину, не увенчавшийся успехом, поскольку молодому писателю становится неловко и страшно подходить к состоявшемуся и наслаждающемуся увеселениями писателю. Позже боязнь Н.В. Гоголя того, что А.С. Пушкин будет над ним насмехаться, характеризуется как главный его страх, хотя единственным критиком творчества писателя в киносериале выступает слуга Яким. Персонаж, имеющий реальный одноименный прототип, Яким колоритен и хорошо удался создателям киносериала: верный слуга сопровождает писателя на протяжении всех его злоключений, включая расследование убийств в Диканьке. Н.В. Гоголь действительно некоторое время служил чиновником III Отделения, однако данный факт претерпевает изменения, и ведомство, обеспечивающее государственную безопасность, в частности осуществляющее цензуру, в киносериале занимается уголовным сыском. Писатель, по воспоминаниям современников бывший посредственным чиновником, пожалованным самым младшим чином по Табели о рангах (коллежского регистратора), в киносериале соответствует этим свидетельствам. Служба его была настолько бессодержательна и монотонна, что стала ему невыносима, и тем не менее из своего опыта службы Н.В. Гоголь почерпнул материал для своих «Петербургских повестей». В киносериале толчком к новому творчеству становятся злоключения писателя при расследовании убийств в Диканьке.

Нельзя отрицать, что создатели киносериала проделали большой объем работы и глубоко проанализировали тексты писателя и материалы по гоголеведению. Опираясь на творчество и личность Н.В. Гоголя, сюжет сериала собирает в себе отдельные их черты, не прибегая к прямому «покадровому» переложению их содержания, многое переосмысливая в соответствии с современным мировосприятием, а также используя средства кинематографа, поэтому повествование представляется свежим, дерзким и ярким. Даже с учетом неизбежных ввиду специфики материала шероховатостей и изъянов, можно с уверенностью утверждать, что создатели киносериала сделали большой вклад в жанр хоррор и мистику в контексте российского кинопроизводства. По Гамбургскому счету, «Гоголь» – это хороший киносериал. Поскольку в ходе перевода с языка литературы на язык кино текст

первоисточника претерпевает массу изменений, дополнение его диалектами закономерно.

Литература

1. *Лавкрафт Г.Ф.* Сверхъестественный ужас в литературе // Хребты безумия. / Пер. с англ. Л. Володарской. – М.: АСТ Хрантель, 2007. -1164 с.
2. *Анненский И.Ф.* О формах фантастического у Гоголя. Речь, читанная на годичном акте гимназии Гуревича 15-го сентября 1890 г. Серия «Литературные памятники». – М.: Наука. – 1979. [Электронный ресурс] URL: http://az.lib.ru/a/annenskij_i_f/text_0360.shtml
3. *Мацапура Л.В.* Повесть Н. В. Гоголя «Страшная месть» и роман М.Г. Льюиса «Монах»: типологический аспект // Наукові записки Харківського національного пед. ун-ту ім. Г.С. Сковороди. – Сер. Літературознавство. – Харків: 2012. [Электронный ресурс] URL: http://doc.knigi-x.ru/22kulturologiya/239322-1-107-udk-821111091-821161091-17-18-macapura-povest-gogolya-strashnaya-mest-roman-lyuisa-mo.php
4. *Гоголь Н.В.* Вий // Собрание сочинений: В 7-ми тт. – Современник. – М.: 1979.
5. *Гоголь Н.В.* Вечер накануне Ивана Купала // Собрание сочинений: В 7-ми тт. – Современник. – М.: 1979.
6. *Гольденберг А.Х.* Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя: монография. Волгоград: Изд-во ВГПУ «Перемена», 2007. – 261 с.
7. *Николенко О.Н., Николенко Е.С.* Традиции украинского фольклора и народная мифология в повести Н.В. Гоголя «Ночь перед Рождеством» [Электронный ресурс] URL: http://domgogolya.ru/science/researches/1165/
8. *Золотусский И.П.* Гоголь. Серия «Жизнь замечательных людей». – Молодая гвардия. – М.: 1979. [Электронный ресурс] URL: http://az.lib.ru/g/gogolx_n_w/text_0230.shtml

Елизавета МАЛЫХ

Синтез художественного и документального в книге А.И. Герцена «Былое и думы»

Свое стремление к синтезу художественного и документального Герцен отмечает в предисловии 1860 года к «Былому и думам»: «Это не столько записки, сколько исповедь...» [Герцен: 23]. Герцен пытается выразить основные мысли своего времени, передать их накал, но осуществить это предельно искренне, пропустив через собственное сознание. В том же предисловии он несколько раз употребляет слово «истина» и отмечает, что: «На “Былом и думах” видны следы жизни и больше никаких следов не видать...» [Герцен: 25].

Дабы избежать терминологической путаницы, стоит отметить, что термин «документально-художественная литература» охватывает не только прозу, которая опирается преимущественно на исторические факты, но и прозу, активно использующую такие жанры как мемуары, дневники и записные книжки. Такие сочинения, значимы не только в фактографическом аспекте, но и в аспекте эстетическом [Шарифова]. Сам Герцен, как указывает на это Л. Гинзбург [Гинзбург], в различных примечаниях называл свой труд «записками». Хотя жанр, к которому пришел автор в «Былом и думах» не поддается однозначному определению, мы будем, используя характеристику из «Большой российской энциклопедии», считать, что «Былое и думы» – это «монументальные мемуары с чертами исповеди». Такое определение жанра поможет нам в дальнейшем анализе. Мемуары уступают документу в фактографичности, но благодаря живой личности автора являются по-своему ценным «документом времени», картиной целой эпохи.

Герцен разграничивает события своей жизни по историческим вехам: в заглавиях всех частей в скобках указаны года. В целом, мы можем говорить о высокой степени документальности книги с точки зрения дат и чисел: все основные события в мемуарах сопровождаются точной датировкой. Сама структура содержания говорит о намерении автора точно зафиксировать действительность – главы имеют подзаголовки, в которых указываются основные действующие лица и топонимы. Пример: «Глава XXXVIII. Швейцария. – Джемс Фази и рефюжье. – Monte-Rosa» [Герцен: 924]. Хотя при чтении текста возникает композиционный «беспорядок» – в повествовании автор часто разрывает череду событий своими воспоминаниями или рассуждениями.

Документальность – это не просто повествование о реальных лицах и происшествиях, а художественное исследование, основанное на отборе и

изучении событий [5]. Такое исследование не может ограничиваться только датировкой или перечислением событий, оно должно опираться на письма и документы, факты своей или чужой биографии. Нередко Герцен дает ссылку на другие художественные произведения или философские трактаты: «*Я забыл сказать, что "Вертер" меня занимал почти столько же, как "Свадьба Фигаро"... В 1839 "Вертер" попался мне случайно под руки...*» [Герцен: 54], или «*... в этом трактате "О женской красоте и прелести" (Прудона) я помню только длинные сравнения...*» [Герцен: 94], или «*... безусловное принятие "Феноменологии" и "Логики" Гегеля...*» [Герцен: 342]. Это позволяет достичь не только определенной степени объективности и документальности повествования, но и подкрепить собственные размышления «чужим словом».

Факты некоторых биографий приводятся как сводка из официально-делового документа: «*Отец Фогта – даровитый профессор медицины, мать – из рода Фолленов... они являются главами юной Германии в эпоху тугенбундов и бунрнешафтов... 17 и 18 годов*» [Герцен: 671].

«*Письма больше, чем воспоминанья, на них запеклась кровь событий, это само прошедшее, как оно было, задержанное и нетленное*», – пишет Герцен в XVI главе второй части [Герцен: 249]. Письмам отведена очень большая роль в повествовании. Герцен несколько раз с сожалением указывает на то, что он не может подкрепить свои слова письмами: «*Жаль, что у меня его нет (письма), я напечатал бы из него отрывки...*» [Герцен: 426], «...только это письмо и осталось, почти все остальные сожжены...» [Герцен: 744]. Автор приводит и письма целиком с указанием даты, и включает в повествование цитаты из них; выносит название писем в подзаголовки. На одних письмах композиционно построены целые главы – глава XL (1850-1851) [Герцен: 659], глава I (1848) [Герцен: 711]. Есть и письма, которые автор пересказывает своими словами, и делает это с большим художественным талантом: «*Письмо было превосходно: резко, настойчиво, как следует – когда власть говорит с властью*» [Герцен: 649].

Л. Гинзбург подчеркивает то, что Герцен не только «по-своему компонует события и вольно трактует диалоги» [Гинзбург], но и переписывает многие письма. Несмотря на это, при анализе мемуаров правильнее говорить о домысле, а не о вымысле. К этой составляющей относятся пересказы писателем услышанных историй. Например, истории об отце и пожаре Москвы, которые Герцен узнает от няни Веры Артамоновны и сослуживцев отца [Герцен: 27], или история архитектора Витберга, которую Герцен воссоздает из нескольких источников [Герцен: 238].

О фактах, приводимых в мемуарах, говорить проще, их можно перечислять очень долго: реальные политические и исторические события, име-

на политических, государственных деятелей, художников, писателей, приведение текста документов. Но о художественности говорить гораздо сложнее.

Герцен – мастер портретов. Он очень лаконичен в описаниях, достаточно сжато охарактеризован внешний облик человека. Белинский – «*мощная, гладиаторская натура*», «*сильный боец*» [Герцен: 352], Грановский – «*изящество и грация его личности...на пределе ушедшей юности и богато развертывающейся возмужалости*» [Герцен: 426], Николай – «*...глаза, без всякой теплоты, без всякого милосердия, зимние глаза. Я не верю, чтобы он когда-нибудь страстно любил какую-нибудь женщину...*» [Герцен: 65]. Но в то же время этот облик дополнен яркими эпизодами из жизни, анекдотами или диалогами, индивидуальной речевой характеристикой. Все герои изображены на бытовом и историческом фоне, даны неотрывно от общества. Так «художественная проникновенность сочетается у Герцена с исторической точностью» [Эльсберг]. «Оживают» герои не благодаря детальности и подлинности своей биографии, а благодаря художественности.

Образная система очень яркая, случайному человеку может быть отведено центральное, самое эмоциональное место в главе, может подробно описываться чье-то лицо или поведение: «*...я смотрел на старика: его лицо было так детски откровенно, сгорбленная фигура его, болезненно перекошенное лицо, потухшие глаза, слабый голос – все внушало доверие...*» [Герцен: 47] или «*...отец Иоанн был не модный семинарский священник... как он ни старался всею жизнию привыкнуть к употреблению большого количества сивухи, он не мог победить ее действия, поэтому он после полудня был постоянно пьян...*» [Герцен: 415]. То же можно сказать и о пейзаже. Пейзажных зарисовок в «Былых и думах» не много, но они отличаются яркостью и поэтичностью, густотой красок: «*Солнце спускалось торжественно, ярко в океан огня, распускалось в нем... Вдруг густой пурпур сменился синей темнотой; все подернулось дымчатым испарением, – в Италии сумерки начинаются быстро...*» [Герцен: 75] или в сцене клятв на Воробьевых горах: «*... садилось солнце, купола блестели, город стлался на необозримое пространство под горой, свежий ветерок поддувал на на нас...*» [Герцен: 80].

Повествование Герцена детализировано, но только в тех моментах, в которых подробности могут раскрыть неожиданные стороны души. Деталь нацелена на психологизм. Человек впервые очутился под замком и пытается осознать происходящее: «*Унтер запер меня на ключ, заметив, что, если что нужно, то могу постучать в дверь... Я видел в окно, как приехал наш дворецкий и привез мне подушку, одеяло и шинель. Он просил о чем-то унтера, вероятно о позволении взойти ко мне. Это был седой старик, у которого я*

ребенком перекрестил двух или трех детей. Унтер грубо и отрывисто отказывал ему. Один из наших кучеров стоял возле. Я им закричал в окно. Унтер засуетился и велел им убираться. Старик кланялся мне в пояс и плакал; кучер, стегнувши лошадь, снял шляпу и утер глаза, — дрожки застучали, и слезы полились у меня градом. Душа переполнилась. Это были первые и последние слезы во все время заключения» [Герцен: 162]. Подробности создают атмосферу, они переданы предельно точно, так как Герцену важно все в решающие минуты. Этим подробностям особую эмоциональность придает уверенность читателя в том, что они не вымысел. А уверенность читателя рождается из-за установки на документальность. В сцене прощания с друзьями: «*В высоком пустом каменном амбаркадере было пронзительно холодно, двери хлопали неистово, и сквозной ветер дул со всех сторон... дверь отворилась, и два пьяных старика шумно вошли в залу. Платья их были замараны, лица искажены, от них несло диким развратом. Они взошли ругаясь, один хотел ударить другого, тот посторонился и, размахнувшись что есть силы ударил его самого в лицо...Они еще тут, машина не свистнула еще, поезд не отошел, но между вами загородка, стена и рука полицейского...*» [Герцен: 724-725].

Оба начала (художественное и документальное) образуют неразрывное целое, которое может поразить читателя своей откровенностью и искренностью. Их неразрывную связь можно рассмотреть на примере одной из лучших глав – «Глава XVI Александр Лаврентьевич Витберг» [Герцен: 238]. Эта глава стала не только литературным портретом творца-архитектора, но и историческим портретом русского чиновничества и бюрократической машины. Глава начинается со слов: «*Среди этих мелких, отвратительных лиц и сцен, дел и заголовков, в этой канцелярской раме и приказной обстановке вспоминаются мне печальные, благородные черты художника, задавленного правительством с холодной и бесчувственной жестокостью*» [Герцен: 239]. Герцен рисует Витберга «мучеником», поражается его «артистической натурой», рассуждает о символике зодчества, при этом углубляясь в историю строения храмов. Он приводит в подкрепление истории даты и манифесты, вводит десятки видных деятелей того времени, дабы показать одинокого «неопытного артиста» на фоне «толпы плутов».

Композиционно выстроено так, что повествование всегда петляет и нарушается:

Конкурс Александра на строение храма Спасителя, победа Витберга – Рассуждение о зодчестве – Объяснение важности проекта Витберга (под влиянием войны 1812 года) – Описание Воробьевых гор (от Иоанна Грозного до Наполеона) – Подробный план храма – Продолжение рассказа о строи-

тельстве, «толпа плутов» рядом с Витбергом – Рассуждение о гонениях в России – Ссылка Витберга в Вятку – Подробности дела – Возвращение в Петербург через два года ссылки – Невозможность восстановления чести – Отчаяние Витберга – О мистическом влиянии Витберга на Герцена – Рассуждение о мистицизме в Европе – Вятская ссылка Герцена, одиночество – Призыв к друзьям.

Герцен мыслил себя не только художником, но и свидетелем, осуществлял не только эстетические, но и нравственные задачи. Его стиль изложения представляет собой органическое сочетание с одной стороны, реалистических зарисовок действительности, ярких сцен и исключительных характеров, взятых из жизни, с другой – публицистики и философских размышлений, которые подпитываются различными документальными источниками.

Таким образом, мы обнаруживаем взаимодействие и синтез художественного и документального начал в пространстве герценовского текста. Однако, как мы попытались показать, преобладающим является все же художественное начало.

Литература

1. *Герцен А.И.* Былое и думы. Части 1-5. – М.: Художественная литература, 1969.
2. *Гинзбург Л.* Былое и думы Герцена. – Л.: Гослитиздат, 1956 [Электронный ресурс] URL: https://imwerden.de/pdf/ginzburg_byloe_i_dumy_gertsena_1957_text.pdf
3. Краткая литературная энциклопедия. М.: Сов. Энцикл., 1962-1978. Т. 1-9. [Электронный ресурс] URL: http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/default.asp
4. *Шарифова С.Ш.* Типы документально-исторического романа. [Электронный ресурс] URL: https://cyberleninka.ru/article/n/tipy-dokumentalno-hudozhestvennogo-romana
5. *Эльсберг Я.* Герцен-художник и его место в русской и мировойлитературе [Электронный ресурс] URL: http://litnasledstvo.ru/site/book/id/23

Александра МАНАННИКОВА

«Крейцерова соната» Л.Н. Толстого и «Заводной апельсин» Э. Бёрджесса: осмысление природы музыки

Несомненно, с первого взгляда любое сравнение повести классика русской литературы и эпохального зарубежного романа-антиутопии кажется по меньшей мере надуманным и даже вызывающим. «Крейцерова соната» Льва Толстого и «Заводной апельсин» Бёрджесса – два произведения разных эпох и культур, совершенно непохожие и стилистически. Однако оба они имеют довольно специфическое содержание: и «Крейцерова соната» с убийством мужчиной собственной жены и несвойственной той эпохе провокационной темой супружеской измены, и «Заводной апельсин», наполненный описаниями убийств, разбоя и другого рода насильственных действий. Более того, «Заводной апельсин», можно сказать, сближает с «русской темой» созданный Э. Бёрджессом язык – сленг «надсатых», основанный преимущественно на русских корнях. На нём, в частности, общаются герои романа, а также он может позиционироваться как один из способов характеристики героев; о чем написана не одна научная работа.

Нам же особенно хотелось бы рассмотреть то, как в данных произведениях осмысляется музыкальная тема, сопряжённая с темой преступления и каких-либо антинравственных поступков. И в «Крейцеровой сонате», и в «Заводном апельсине» в этой связи поднимается проблема природы искусства, в частности, музыки – является ли она высоким, возвышающим душу явлением или же, напротив, имеет некую инфернальную сущность? Либо же, если смотреть с другой стороны, не человеческая ли испорченная натура способна превратить любое высокое искусство во что-то демоническое, используя его в качестве орудия для своих не самых благих помыслов?

Несмотря на неоспоримое различие (во многих аспектах) выбранных произведений, осмысление вечной темы природы музыки сближает их; особенно примечательно здесь то, что и Толстой, и Бёрджесс удивительным образом «сходятся» на одном и том же композиторе – Людвиге ван Бетховене.

Сначала хотелось бы рассмотреть повесть Льва Толстого «Крейцерова соната», опубликованную в 1890 году и запрещённую цензурой из-за необычного для того времени содержания. Как известно, в заглавие этого произведения вынесено название сонаты Л. ван Бетховена, имеющее, в свою очередь, определённую историю. Музыка Бетховена для Толстого, как и му-

зыка вообще (ведь известно, что писатель сам музицировал и даже написал вальс), была, очевидно, немаловажна: и в некоторых своих научных трудах, и в художественном творчестве Л.Н. Толстой не раз обращался к феномену музыки, пытаясь осмыслить его. Например, в 13-й главе своей работы «Что такое искусство?» он пишет, что музыка, чтобы быть настоящим искусством, должна уметь «заражать чувством», а также, как и многие другие авторы, утверждает, что именно музыка способна выражать нечто сокрытое в душе творца. А в своём первом произведении «Детство» Толстой, можно сказать, подтверждает свою сформулированную позже мысль (о способности «заражать чувством») размышлением о музыкальном переживании, которое вызывает некое воспоминание о каком-то уже знакомом чувстве. В своих дальнейших произведениях (таких, как, например, романы «Война и мир», «Анна Каренина» и т.д.) писатель продолжает рассуждать на музыкальную тему, однако нам бы хотелось остановиться на его поздней повести «Крейцерова соната».

В первую очередь в произведении поднимается тема супружеской измены, ревности, убийства из ревности, обсуждается женский вопрос, половое поведение и т.п., а музыка среди всего этого выполняет скорее вспомогательную функцию (как, например, противопоставление персонажей или их дополнительная характеристика). Но при этом в «Крейцеровой сонате» Л.Н. Толстой пытается осмыслить сам феномен музыки, понять её сущность – не случайно в заглавие вынесено название музыкального произведения.

Главный герой, Позднышев, рассказывает попутчику в поезде, свою историю – историю убийства им жены из ревности. Он подводит своё повествование к этому событию, излагая почти всю свою сознательную жизнь, но говорит, что «всё началось» тогда, когда его жена снова принялась играть на фортепиано. Тогда же в их доме и стал появляться музыкант – скрипач Трухачевский, который делает ревность Позднышева вполне определённой. Опять-таки, говорится, что «*именно он-то <Трухачевский> со своей музыкой был причиной всего*», то есть музыка здесь мыслится Толстым как то, что может заставить человека оступиться из-за своего «*влияния, производимого на впечатлительные натуры*». Более того, затем такое последствие её влияния выставляется как будто неизбежным: ведь «*всё было направлено против неё <жены>, особенно эта проклятая музыка*».

Далее примечателен такой момент: писатель называет музыку самым благородным искусством, однако устами главного героя утверждает, что как раз из-за музыки «*происходит большая доля прелюбодеяний в обществе*». Такая без сомнения парадоксальная характеристика сущности музыки ка-

жется нам крайне интересной. Кроме того, нами уже была приведена цитата о воздействии музыки именно на впечатлительных людей, на определённый тип личности, что добавляет смысловые нюансы в то понимание феномена музыки, которое заложено в повести.

Наконец, в 23-й главе Позднышев описывает музыкальный вечер, на котором вместе с Трухачевским играла его жена. Вместе они исполняют «Крейцерову сонату» Людвига ван Бетховена, и, говоря об этом, Позднышев рассуждает о музыке так: «*Говорят, музыка действует возвышающим душу образом, – вздор, неправда! Она действует, страшно действует, <…> но вовсе не возвышающим душу образом, а раздражающим душу образом*». То есть музыке здесь приписываются совершенно другие, не демонические, но и не высокие свойства, а способности иного толка, иная природа. Кроме того, затем в тексте, можно сказать, подтверждается взгляд Толстого на музыку, сформулированный позднее: музыка переносит на слушателя душевное состояние композитора или по-своему «*заражает чувством*»; но такое воздействие видится губительным, не имеет пользы для слушателя, а иногда и вредит. Конкретно же о Крейцеровой сонате Бетховена (а именно о первой ее части) говорится, что играть её «среди декольтированных дам» нельзя. Позднышев точно чувствует какую-то определённую торжественность этой музыки, её определённый настрой: он считает, что она нужна «*при известных, важных, значительных обстоятельствах*», сам же находит в себе при этом какое-то новое чувство, прежде скрытое в его душе.

Однако, возвращаясь к мысли о возможном преступлении человеком нравственных норм под влиянием музыки, стоит отметить, что нечто подобное происходит в общем-то скорее в воображении главного героя. Здесь интересна, например, такая цитата: «*…звуки на фортепиано нарочно для того, чтобы заглушить <…> поцелуи, может быть*», а также дальнейшие размышления Позднышева о домашнем концерте его жены и Трухачевского. По его мнению, именно тогда произошла измена: «*Они уже тогда избегали смотреть друг на друга, и только за ужином <…> они взглянули друг на друга и чуть улыбнулись*». Можно сказать, что факт супружеской неверности под влиянием музыки становится реальным только в рассуждениях главного героя. Однако любопытен тот факт, что агрессивное состояние Позднышева перед убийством жены описано в «Крейцеровой сонате» в том числе при помощи музыкального термина crescendo, а появилось это состояние при одном только упоминании музыки, музицирования: «*…опять я испытал эту потребность разрушения, насилия и восторга бешенства*».

Итак, можно прийти к выводу, что природа музыки в повести «Крейцерова соната» показана двояко: являясь благородным искусством, она все же может привести к драматическим последствиям. Вместе с тем, очевидно, что такое влияние музыка оказывает лишь на определённых людей; более того, человек сам, в силу своего характера, может видеть в ней опасность и воспринимать её – внутри себя – как нечто коварное и непреодолимое.

В романе «Заводной апельсин» Энтони Бёрджесс касается, на первый взгляд, в основном «немузыкальных» тем: таких, как, например, свобода личности, её воля выбирать свой собственный путь и т.п. Сам роман был задуман в 1960 году (тогда же им было написано пять романов): писатель вернулся из Малайзии в Лондон и обнаружил на улицах города банды агрессивных хулиганов-подростков. Тогда он решил «пофантазировать о недалёком будущем» этих банд, однако черновик был заброшен. Перед поездкой с женой в Ленинград Бёрджесс, до того размышлявший о лингвистической стороне нового романа, наконец дошёл до решения проблемы сленга своих будущих героев: он задумал основать его на «смеси из русского языка и упрощённого английского». Кроме того, в автобиографии «Твоё время прошло» Э. Бёрджесс позднее писал, что русские слова гораздо лучше вписываются в английский язык, чем немецкие или французские (автор знал около десяти языков, в том числе и русский). К моменту же поездки в Лениград «Заводной апельсин» был почти готов; в 1962 году он был впервые опубликован.

Конечно, Бёрджесс считается известным в основном благодаря одному роману – «Заводному апельсину», однако создал он далеко не одно примечательное произведение и был известен как автор документальной прозы, автобиографии, критических статей и многого другого. Как уже было сказано, писатель владел большим количеством языков (например, известен его перевод комедии «Горе от ума» на английский язык), но в рамках настоящего исследования нам кажется особенно интересным его музыкальный талант. Энтони Бёрджесс является автором более двухсот музыкальных произведений, и, без сомнения, его любовь к музыке повлияла и на литературное творчество. Рассматриваемый нами роман «Заводной апельсин» – яркий тому пример.

О природе самой музыки Бёрджесс в первой, можно сказать, публицистической части своего романа «1985» высказывался, в общем-то, однозначно (в связи с образом Алекса – главного героя «Заводного апельсина»). «*Музыка – это метафора небесного блаженства*», – пишет Энтони Бёрджесс, также сравнивая музыку с вратами в рай или с ангелом. Казалось бы, становится понятно, что такое, по Бёрджессу, музыка, но нам хотелось бы попод-

робнее разобрать этот вопрос на примере романа «Заводной апельсин», как известно, в определённой мере касающегося и музыкальной темы.

В первую очередь стоит сказать, что в романе обнаруживается противопоставление популярной музыки, обычно нравящейся «надсатым» (т. е. подросткам), и классической, которую так любит главный герой – Алекс, от лица которого и ведётся повествование. Но мы, конечно, должны сконцентрироваться именно на осмыслении классической музыки.

Как уже было сказано, главный герой, Алекс, увлечён классической музыкой, даже более того – он поразительно эрудирован в этом плане, например, в одном из первых эпизодов, связанных с нашей темой, он узнаёт музыку из оперы Фридриха Гиттерфенстера буквально по нескольким тактам. Однако эта музыка вызывает у него своего рода раздражение и впоследствии приводит к стычке: за «вульгарность» он бьёт по лицу своего друга.

Примечательно, что далее, описывая свои впечатления от музыки, Алекс говорит о ней процитированными выше словами Бёрджесса: «*Блаженство, истинное небесное блаженство*». Можно сказать, музыка здесь показывается как в самом деле что-то высокое – Алекс боготворит её, но при этом, слушая какое-либо произведение, представляет, как причиняет людям боль и получает от этого удовольствие: «*Я видел, как veki и kisy, молодые и старые, валяются на земле, моля о пощаде, а я в ответ лишь смеюсь всем rotom и kurotshu сапогом их litsa*». Кроме того, под влиянием музыки он не только думает о насилии над людьми, но и совершает его: например, нападает на друга, едва только услышав несколько тактов из Скрипичного концерта Л. ван Бетховена. Можно сказать, что здесь точно так же, как и в «Крейцеровой сонате» Льва Толстого, обнаруживается парадокс: несмотря на божественную сущность музыки, она, можно сказать, и приводит человека к совершению преступлений или каких-либо проступков.

Как и в «Крейцеровой сонате», о музыке в романе «Заводной апельсин» говорится как о чём-то «раздражающем душу»: «*она <музыка> как раз все во мне всегда обостряла, давала мне почувствовать себя равным Богу, готовым метать громы и молнии*»; её же какое-либо положительное воздействие на разум осмеивается. Впрочем, как и у Льва Толстого, музыка в «Заводном апельсине» считается способной «*заражать чувством*», о чём, в частности, говорит Алекс.

Однако любовь Алекса к музыке, можно сказать, действует и против него: его желание присвоить бюст Людвига ван Бетховена в доме женщины, которую грабила его банда, делает его невнимательным, и впоследствии его на месте преступления задерживает полиция, герой попадает в тюрьму.

Можно предположить, что музыка хоть и может привести человека к совершению насилия, но не одобряет его.

С другой стороны, понятие насилия, связанного непосредственно с музыкой, в «Заводном апельсине» двойственно: то, что делает Алекс, то, о чём он воображает, слушая классическую музыку, существенно отличается от того, что делают с ним под эту же музыку. Речь идёт о так называемом методе Людовика – способе исправления преступников: в романе Алекса принуждали смотреть наполненные жестокостью видеоролики под включенную для усиления эффекта классическую музыку. Именно это и является настоящим насилием для главного героя; более того, он говорит, что «*грех использовать таким образом Людвига вана*» – это к тому же ещё раз подтверждает идею романа о высокой природе музыки. Принимая во внимание такое «разделение» насилия в романе, следует оговориться: мысль о том, что музыка здесь побуждает героев совершать преступления, может звучать неоднозначно. Однако мы вполне понимаем спорность подобного утверждения вообще.

Таким образом, музыка в романе «Заводной апельсин» – это скорее некое божественное явление, чем демоническое или находящееся где-то между этими данными полюсами. При этом музыка здесь по своей природе – в определенной мере сильный стимулятор, который может влиять, например, на склонных к агрессии людей раздражающим образом. Кроме того, примечательна фраза второстепенного персонажа романа – доктора Бродского: «*В самом святом и приятном присутствует и некоторая доля насилия – в любовном акте, например; да и в музыке, если уж на то пошло*». Это акцентирует возможную двойственную суть музыки в «Заводном апельсине».

Итак, несмотря на внешнюю непохожесть «Крейцеровой сонаты» Льва Толстого и «Заводного апельсина» Э. Бёрджесса, в вопросе музыки и её сущности эти два произведения оказались близки. Поразительное сходство обнаруживается, например, в том, что оба автора приписывают музыке не положительное или отрицательное влияние, а именно раздражающее, обостряющее чувства. Кроме того, и в «Заводном апельсине», и в «Крейцеровой сонате» музыка, хоть и является величайшим из искусств, тем не менее может воздействовать на впечатлительные, восприимчивые натуры отрицательно, подталкивая их к совершению преступлений или не совсем верных с точки зрения морали поступков. Однако нельзя не отметить, что у Льва Толстого музыка характеризуется гораздо более негативным образом, чем в романе Энтони Бёрджесса, где классические произведения ставятся автором на крайне высокую ступень, сравниваясь с небесным блаженством.

Литература

1. *Бёрджесс Э.* 1985 / Пер. с англ. А. Комаринец. – М.: Издательство АСТ, 2018. – 320 с.
2. *Бёрджесс Э.* Заводной апельсин / Пер. с англ. В. Бошняка. – М.: Издательство АСТ, 2018. – 252 с.
3. *Бёрджесс Э.* Твоё время прошло /Пер. с англ. В. Бернацкой // Иностранная литература. 2017, №2. – С. 138 – 203.
4. *Толстой Л.Н.* Крейцерова соната. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. – С. 113 – 209.
5. *Эйгес И.* Воззрение Толстого на музыку // Эстетика Льва Толстого. – М.: Гос. акад. худож. наук, 1929.

Анна МАНУХИНА

Интерпретация пьесы А. Н. Островского «Бесприданница» в кинематографе

Прежде чем перейти непосредственно к анализу киноинтерпретаций «Бесприданницы», необходимо понять, что именно нужно в них уловить, на чём сделать акцент, как понять, заслуживают ли они нашего внимания. Может ли режиссёр отступать от текста, вводить в него новые смыслы? Какую интерпретацию можно считать «удачной»?

Автор вкладывает в произведение некий смысл, и каждое его прочтение – своего рода интерпретация, которой читатель может поделиться с кем-то ещё, что и происходит, например, когда режиссёр, создаёт киноверсию. Та, в свою очередь, при просмотре порождает новую интерпретацию – интерпретацию интерпретации произведения. В каждом фильме зритель видит собственный смысл. Важно, однако, чтобы этот смысл присутствовал и в исходном произведении. И режиссёры обеих рассматриваемых экранизаций с этим справились.

Александр Николаевич Островский (1823–1886) писал пьесу «Бесприданница» с 1874 по 1878 гг. В это время он занимал должность почётного мирового судьи в Кинешемском уезде. Исследователи предполагают, что сюжет «Бесприданницы» автор мог позаимствовать из жизни: одним из всколыхнувших весь уезд громких дел, о котором он не мог не знать, стало убийство местным жителем Иваном Коноваловым своей молодой жены. Коновалов стал прототипом Кнурова. Это был волжский миллионщик, содержавший целый гарем и известный своей развратной жизнью [Кравченко: 30].

Пьеса легко прошла цензуру, журнал «Отечественные записки» начал готовить её к публикации, труппы Малого и Александринского театров приступили к репетициям и поставили пьесу в минимальные сроки.

«Уже через день после московской премьеры, 12 ноября, Островский мог узнать и, несомненно, узнал из “Русских ведомостей”, как на бенефис артиста Н. Музиля (он играл Робинзона) “собралась вся Москва, любящая русскую сцену”. В креслах находился Ф.М. Достоевский. Ожидали хорошей пьесы, но не дождались. “Драматург утомил всю публику вплоть до самых наивных зрителей”, ибо публика “явно переросла те зрелища”, какие предлагает ей Островский. Такого провала на первых представлениях пьес Островского рецензент ни разу не видел за минувшие двадцать лет, хотя провалы случались и ранее.

Рецензент (им был давний и постоянный оппонент Островского П. Боборыкин) вернулся снова к этой теме и десять дней спустя, 21 ноября. В обеих рецензиях речь идёт, во-первых, о сюжете: никакого интереса нет в истории о том, как “какая-то провинциальная девушка полюбила негодяя, согласилась выйти замуж за антипатичного пошляка и, отвергнутая другой раз предметом своей страсти, подставляет свою грудь под пистолет жениха”. Затем достаётся и героине: эта девушка со своими страданиями могла бы привлечь наше внимание, будь она личностью колоритной, крупной, общественно значимой. Увы… ничего этого в ней нет, Лариса говорит банальности, её рассказ о том, почему она Паратова, “развратника и нахала”, считает “героем”, просто смешон своей умственной и нравственной “низменностью”» [Костелянец: 386-387].

Премьеру в Александринском театре критики разнесли не так сильно: в газете «Новое время» признали, что спектакль произвёл на зрителей «сильное впечатление», однако критик того же издания, некто К., также добавил, что: «жестоко ошибается тот, кто ждал нового слова, новых типов от почтенного драматурга; взамен их мы получили подновлённые старенькие мотивы, получили множество диалогов вместо действия» [Рязанов].

Однако, несмотря ни на что, пьеса считается классикой, которую изучают в школах, а Островского считают гениальным драматургом, прекрасно передающим характеры своих персонажей.

Мне хотелось бы рассмотреть интерпретацию пьесы «Бесприданница» в кинематографе, остановившись на двух фильмах. Первый – «Бесприданница» 1936 года режиссёра Якова Протазанова, до сих пор считающаяся классикой кинематографа. Вторая – двухсерийный фильм Эльдара Рязанова «Жестокий романс», вышедший в 1984 году.

И Протазанов, и Рязанов максимально следовали тексту пьесы, но, разумеется, им пришлось его расширить, чтобы ***показывать***, а не ***рассказывать*** экспозицию. Оба режиссёра при этом концентрируются на разных аспектах пьесы: Протазанову, в духе времени, важно было показать купцов угнетателями, считающими себя выше простых людей. Рязанову же важнее человеческие чувства и эмоции, приводящие к тем или иным поступкам, поэтому он концентрирует внимание зрителя прежде всего на фигурах Паратова и Карандышева, делая первого едва ли не главным героем всего фильма.

В пьесе Карандышев мелкий чиновник, небогатый, однако, будучи дворянином, считающий себя по происхождению выше окружающих его купцов. Он всячески пытается доказать свою значимость, хотя прекрасно понимает, насколько тщетны его попытки.

«***Карандышев***: *Я смешной человек... Я знаю сам, что я смешной человек. Да разве людей казнят за то, что они смешны? Я смешон – ну, смейся надо мной, смейся в глаза! Приходите ко мне обедать, пейте моё вино и ругайтесь, смейтесь надо мной — я того стою. Но разломать грудь у смешного человека, вырвать сердце, бросить под ноги и растоптать его! Ох, ох! Как мне жить! Как мне жить!*» [Островский: 646]

Паратов же совершенно другой. Он – настоящий барин, купец, бизнесмен, у которого явно раньше было достаточно денег на то, чтобы содержать своё пароходство и самый быстрый пароход, «Ласточку». Но, так как ему хочется во всём и всегда быть лучше других и показывать это, в плане бизнеса его можно назвать неудачливым предпринимателем. Его управляющие довели до аукциона и имение Паратова, и его пароходство, а сам он до последнего об этом не знал. Так что, несмотря на свойственную купцам Островского беспринципность и готовность пойти на всё ради собственной выгоды, бизнес он вести не умеет (в отличие от того же Вожеватова, который в итоге становится владельцем паратовского пароходства).

Одной из ярчайших сцен противостояния Паратова и Карандышева, которыми наполнена вся пьеса, является их ссора во время первой после возвращения Паратова встречи, во втором действии. Режиссёры подошли абсолютно по-разному, как к самой этой сцене, так и к действиям персонажей в ней.

Карандышев в версии Протазанова всегда и во всём быстро сдаётся. У него нет своего определённого мнения, он быстро поддаётся влиянию и Хариты Игнатьевны Огудаловой, и её дочери Ларисы. Паратов же в этой версии очень близок к оригиналу – он жёсток, но внешне спокоен. Однако по неясным причинам Протазанов решил изменить сцену их ссоры. В пьесе это происходит так:

«***Паратов***: *С бурлаками водился, тётенька, так русскому языку выучишься.*

Карандышев: *У бурлаков учиться русскому языку?*

Паратов: *А почему ж у них не учиться?*

Карандышев: *Да потому, что мы считаем их...*

Паратов: *Кто это: мы?*

Карандышев *(разгорячась): Мы, то есть образованные люди, а не бурлаки.*

Паратов: *Ну-с, чем же вы считаете бурлаков? Я судохозяин и вступаюсь за них; я сам такой же бурлак.*

Карандышев: *Мы считаем их образцом грубости и невежества*» [Островский: 620-621].

Однако Протазанов демонстрирует Карандышева трусом, который пытается доказать, что способен на ревность и злость, но тщетно.

Рязанов же возвращается к первоначальному варианту Островского, к теме бурлаков, чтобы подвести нас к мысли, что Паратов заботится о своих людях, возможно, иногда даже в ущерб бизнесу. Да, он барин, но близок к народу, и работники, несмотря ни на что, любят его, доверяют ему. В одной из сцен, где Паратов велит разогнать «Ласточку» сильнее, чем следовало бы, кочегар даже говорит: «Взлетим, так все вместе». Потому, вступившись за бурлаков, Паратов выглядит естественным.

Карандышев у Рязанова тоже близок к оригиналу. Он тратит много денег на Ларису, покупает ей дорогие наряды, устраивает в честь неё приём. Он достаточно дерзкий и несдержанный – всячески пытается доказать, что он заслужил такой трофей, как Лариса, потому злится, когда ему пытаются доказать обратное. И в сцене с Паратовым, с которым он уже сталкивался до того, и Паратов выходил победителем, Карандышев пытается показать, что теперь-то он точно лучше соперника.

Впрочем, про Паратова можно говорить не только как о бизнесмене, но и как о человеке, проявляющем чувства к Ларисе. В пьесе он – хищник, а Лариса – его добыча. Как и для Карандышева, Лариса – трофей, который он не любит, но обязан им обладать. Это выражается, например, в такой реплике:

«***Паратов****: Уступить вас я могу, я должен по обстоятельствам; но любовь вашу уступить было бы тяжело. ... Если бы вы предпочли мне кого-нибудь, вы оскорбили бы меня глубоко, и я нелегко бы простил вам это*» [Островский: 618].

Протазанов в этом смысле придерживается пьесы. Зато у Рязанова Паратов – совершенно другой человек. Он изначально проявляет к Ларисе симпатию, и на протяжении всей первой серии фильма эта симпатия только растёт. Он ухаживает за Ларисой и, когда ему приходится уехать, нарочно не встречается с ней, потому что знает, что это только сильнее расстроит её. Ему так же важны чувства Ларисы, как и его собственные.

Но очень важен другой аспект «чувственной» стороны Паратова – его покаяние, признание своей вины. В пьесе это описано так:

«***Лариса****: Кто ж виноват?*

Паратов*: Конечно, я, и гораздо более виноват, чем вы думаете. Я должен презирать себя*» [Островский: 642].

Дальше он, однако, просит «не винить его». То есть, формально признав вину, он не собирается бороться со своими желаниями – ему всё равно, что случится с Ларисой, когда он натешит самолюбие.

Паратов у Протазанова не раскаивается вовсе, он даже по-настоящему не просит прощения.

В то же время у Рязанова происходит полная смена парадигмы героя. Рязанов усугубляет ситуацию с Ларисой: если в пьесе девушка просто сбежала от жениха на пикник за Волгу и к вечеру уже возвращается, то в фильме она проводит с Паратовым ночь на пароходе. Паратов, уже приглашая Ларису «на прогулку», знает, что разрушит её жизнь, но не может сдержаться. И его последний монолог – одна из самых важных сцен во всём фильме. В нём мы видим, как сильный, уважаемый человек, которым весь фильм сложно было не восхищаться (в том числе и благодаря игре Никиты Михалкова), превращается в трусливого эгоиста, неспособного ответить за свои поступки.

Из блестящего барина, в которого легко влюбиться, достойного человека, Паратов у Рязанова за одну сцену превращается в полнейшее ничтожество, разрушившее жизнь девушки, которую любил (что ясно по его слезам).

Паратов Протазанова не считает, что ему есть, в чём раскаиваться: он поступил так, как считал нужным, получил выгоду. Возвращаясь с пикника за Волгой, он уже знает, что разобьёт Ларисе сердце, потому его отказ от неё так холоден и расчётлив. Он бросает девушку на произвол судьбы, и ему не важно, с кем она будет дальше: подберёт ли её Кнуров или Вожеватов, вернётся ли она к Карандышеву. Да и купцы не особенно интересуются её жизнью – она ещё не стала их вложением, не стала их вещью. И это особенно заметно в сцене, показанной за несколько мгновений до судьбоносного выстрела Карандышева.

Кроме образов Паратова и Карандышева, заметны изменения в двух других героях, фактически второстепенных, однако имеющих важное значение для понимания происходящего. Это Харита Игнатьевна Огудалова и Робинзон, он же актёр Аркадий Несчастливцев.

В пьесе Харита Игнатьевна – дворянка с купеческими замашками. Ею в первую очередь движет жажда выгоды. Обманом выманить у купца денег «на подарок» или продать дочь тому, кто даст больше – разницы для неё нет. А дворянское происхождение только делает сильнее её надменность.

У Протазанова она похожа на свой книжный образ, но ко всему прочему она ещё и жестока, что делает её больше похожей на Кабаниху из «Грозы». Вот, например, как описывается Вожеватовым в пьесе отъезд Паратова: «*А уж как она его любила, чуть не умерла с горя. Какая чувствительная! … Бросилась за ним догонять, уж мать со второй станции воротила*» [Островский: 582].

Протазанов расширяет сцену: сначала показаны страдания Ларисы, её побег под запертыми воротами, затем приезд за ней на станцию Хариты Игнатьевны.

«***Огудалова****: Лариса! Что ты наделала?! Опозорила на весь город! Едем домой! Едем домой! (бьёт её) Едем!*» …

У Рязанова же Харита Игнатьевна вовсе не похожа на Кабаниху. Это дворянка со стержнем, теряющая моральные ориентиры лишь после неудачных браков обеих старших дочерей, краха всех её надежд. В отличие от пьесы, в которой Огудалова не видит ничего плохого в том, чтобы пользоваться мужчинами и фактически продать дочь, здесь она дочерям сопереживает и стыдится того, что делает. Она даже позволяет Ларисе проводить время с Паратовым, говоря: «*Что ты на меня так смотришь? Неужто я не понимаю? Что ж, я, не женщина? Ступай. Может судьба тебя и помилует*».

Если образ Хариты Игнатьевны в «Жестоком романсе» очеловечивается, то образ Робинзона, напротив, теряет краски.

Робинзон в пьесе – типичный шекспировский шут. Он постоянно совершает нечто глупое, много шутит и смеётся над всеми, но в то же время демонстрирует немалый ум. Как и многие шуты у Шекспира, он пытается исправить сложившуюся ситуацию и спасти хотя бы Карандышева, видя в нём представителя дворянского сословия, ещё не до конца испорченного наживой. Фактически это такая же униженная и оскорблённая фигура, как и Лариса, но в отличие от неё, только выходящей на торги, его купили уже давно. Более того, он сам продал себя, отрабатывая еду и жильё издевательствами над тем, кто неугоден «хозяину».

У Протазанова Робинзон тоже шут, но вовсе не хитроумный. Роль его сокращена. Он тоже пытается помочь Карандышеву, однако именно благодаря ему в пьесе мы узнаём и другую сторону Вожеватова, такого же хитрого и жестокого, как прочие купцы. Протазанов эту линию исключает.

Рязанов идёт ещё дальше: в «Жестоком романсе» Робинзон превращён в эпизодического персонажа, он нужен лишь как дань Островскому и как повод отвлечь Карандышева. Даже в последней части фильма, происходящей на «Ласточке», его уже нет.

С другой стороны, учитывая смещение акцентов на чувства героев, не стоит исключать, что трагическая сторона Робинзона, фактически демонстрирующая Ларисе перспективы её участи после «продажи», отвлекла бы зрителя от романтических переживаний.

Вот что говорит об этом сам Эльдар Рязанов: «…с ролью Робинзона, пьянчужки, артиста Аркадия Несчастливцева, перекочевавшего в “Бесприда-

ницу” из “Леса”, случился, по моему мнению, необратимый процесс. Классическое произведение всегда многослойно, глубоко, многомерно. Каждое поколение находит в нем что-то такое, что близко именно ему. Каждая эпоха извлекает именно то, что созвучно, и отсекает то, что устарело или же чуждо.

И вот с Робинзоном в нашей экранизации случилось именно это отсечение. Шутки этого персонажа мне казались устаревшими и несмешными. Кроме того, в наши дни очень изменился взгляд на саму профессию актёра. У нас актёры – люди уважаемые, признанные, любимые. Взгляд на артиста как на шута, как на почти крепостное существо, небрежение к этой специальности умерли. Мне казалось также, что линия Робинзона находится на периферии главной истории и не должна отнимать метраж у центральных героев» [Рязанов].

Таким образом, пожертвовав Робинзоном, Рязанов очерчивает одиночество Ларисы ещё более рельефно.

Две разных задачи режиссёра, два разных смысла, и две одинаково удачные экранизации – удачные в первую очередь потому, что главный смысл, смысл Островского, до зрителей донесён: любовь и выгода несовместимы, и когда они сталкиваются, дело неизменно заканчивается трагедией. А то, что этот смысл оба режиссёра донося разными средствами – только плюс им обоим.

Литература

1. *Костелянец Б.О.* Драма и действие: Лекции по теории драмы. / Сост. В.И. Максимов, Н.А. Таршис. – М: Совпадение, 2007. – 502 с.
2. *Кравченко Т.Ю.* Загадка Островского. / А.Н. Островский // Пьесы. – М: ОЛМА-ПРЕСС Образование, 2003. – С. 5-36.
3. *Островский А.Н.* Пьесы. – М: ОЛМА-ПРЕСС Образование, 2003. – 830 с.
4. *Рязанов Э.А.* Неподведённые итоги. – М: Вагриус. 2007. – 688 с. Приводится по: Большая онлайн библиотека электронных книг E-Reading [Электронный ресурс] URL: https://www.e-reading.club/chapter.php/49787/34/Ryazanov_-_Nepodvedennye_itogi.html.

Аркадий НЕЛИДИН

Современные киноинтерпретации романа Ф.М. Достоевского « Бесы»

Для Федора Михайловича Достоевского (1821-1861) роман «Бесы», написанный в 1870-1872 годах, является шестым по счету и также входит в его «великое пятикнижие». Как известно, Достоевский в молодости был участником кружка петрашевцев, поэтому он не понаслышке знает о том, что такое революционное движение в России. И все-таки в первую очередь эта книга не о политических волнениях, планах и диверсиях, она – о человеке, его трагедии, страстях и метаниях. Именно поэтому роман «Бесы» по сей день продолжает так же поражать читателей глубиной, точностью и цельностью психологических портретов героев, и значительностью поднимаемых тем и вопросов. «Бесы» в XXI веке экранизировались трижды, и в настоящей работе будут рассмотрены эти киноинтерпретации романа – телесериал 2006-го года (реж. В. Ахадов и Г. Карюк), телесериал 2014 года (реж. В. Хотиненко) и фильм 2014 года (реж. Р. Шаляпин и Е. Ткачук)

«Бесы» 2006 года – 8/6-серийная (теле– и интернет-версия, серии отличаются хронометражом) экранизация романа. Режиссеры фильма – Валерий Ахадов и Геннадий Карюк. Сериал максимально точно из всех представленных в данной работе интерпретаций отражает оригинальный сюжет романа. Понятно, что произведение Достоевского – это прекрасно сделанная и отлаженная машина, постановка, где у каждого персонажа есть своя определенная роль и определенное влияние, которое ему предписано оказать на других героев, с которыми он так или иначе взаимодействует. Но в фильме эта «сделанность» приобретает характер «слепленности»: возникает ощущение слишком быстрой смены действий, как будто роман пытаются уместить в определенный хронометраж. Начинается сериал с того, что перед зрителем предстает хроникер, он здесь будто приглашает зрителей на сеанс воспоминаний: вспышки света при его вступительном монологе напоминают смену кадров кинопленки. Ставрогин (Юрий Колокольников) здесь абсолютно равнодушный и инертный, он испытывает чистое пренебрежение по отношению к кружку революционеров. Николай Всеволодович как будто действительно не знает, зачем на него вешают какие-то знамена, как будто тем, кто вдохновлял Шатова, Кириллова, Петра Степановича раньше, был даже не прошлый Ставрогин, а какой-то совершенно другой, посторонний человек. Действительно, за него раньше как будто бы действовала другая сущность, в разговоре со

своей законной женой Марьей Лебядкиной он и сам порой не понимает, что происходит, не верит, что она говорит о нем, кричит, что она помешанная. Петр Степанович говорит Ставрогину о главном праве нового человека – праве на бесчестие, Ставрогин равнодушно соглашается. Когда у «наших» Шигалев читает трактат о своих идеях мироустройства, Ставрогин начинает задумываться о том, что во всех лицах будто бы сквозит что-то общее, что-то неуловимое. «*Какое-то существо... злобное, насмешливое. В разных лицах, в разных характерах... Что это? Что это, в самом деле? Бесы*», – бесы здесь являются некой общей греховной сущностью, усредняющей людей и превращающей их в послушную однообразную массу. И после этого он говорит отцу Тихону на исповеди: «*Я в беса верую! Канонически! Не в аллегорию*!» – хотя, кем он при этом является сам и одолевают ли его самого бесы, непонятно, слишком уж он отстраненный. Ставрогин, как и в книге, признает, что его любовь будет мелка для Даши, которая даже хотела к нему «в сиделки» [Достоевский]. И в этом сериале такой вывод выглядит наиболее логичным, ведь Ставрогин здесь – бледная тень, призрак прошлого Ставрогина, вместилище некогда демонического духа, теперь же – лишь идея, в которую облачен вдохновленными почитателями обыкновенный, заурядный человек. Финальная сцена в сериале – не обнаружение повесившегося Ставрогина, а рассуждение хроникера о влиянии «бесов» на общество, мысли об их желании погрузить его в цинизм и неверие и поработить – призвана возбудить в сердцах зрителей благородные импульсы. Из очевидных минусов сериала, помимо затянутости и отсутствия живой, происходящей на глазах зрителя и заставляющей его сопереживать драмы в жизни главных героев, можно выделить механистичность сцен ввиду стремления играть сам текст и то, что действие в сериале почему-то постоянно происходит вечером или ночью – ясно, что над городом сгустились тучи, что на охоту выходят темные силы, но все время использовать эту аллегорию и никак больше ее не обыгрывать довольно странно. Из очевидных плюсов режиссерской задумки можно выделить вступительные титры, в которых исполняется песня на стихи Пушкина из эпиграфа к роману – это сразу заявляет о намерении режиссеров сделать сериал, максимально приближенный к книге. В целом этот сериал практически лишен оригинальных режиссерских решений, упор сделан на максимальную достоверность относительно оригинального текста романа. Но это, к сожалению, не способствует воплощению на экране ярких и живых образов персонажей – все происходит так, как должно происходить по сценарию, нет ощущения, что сценарий пишется героями прямо сейчас, что на наших глазах создается сценарий их жизни – здесь все идут к заранее известному концу.

В 2014 году режиссер Владимир Хотиненко снял новый сериал по мотивам романа. О предыдущих экранизациях «Бесов» он говорил, что они «все неудачные» и, подумав, пришел к выводу, что «основная ошибка заключается в том, что играли текст» [Крюкова]. В ответ на всесторонние нападки критиков по поводу отклонений от сюжета романа Хотиненко заявил, что ознакомился с письмом Достоевского читательнице, в котором тот говорит, как нужно инсценировать его роман. «Федор Михайлович советует, что лучше вообще взять его идею и совершенно изменить сюжет» [Ефимов]. Убийство Шатова (Евгений Ткачук) в сериале по мановению режиссерской руки призван раскрыть следователь Горемыкин (Сергей Маковецкий). Горемыкин, по мнению режиссера, позволяет человеку по ту сторону экрана не отстраненно воспринимать события, быть наблюдателем живого действия, взглянуть на происходящее с немного другой точки зрения, более близкой к детективному расследованию, в противовес рассказчику-хроникеру из экранизации 2006 года, который последовательно излагает события. В своей работе Хотиненко удается выделить основные особенности каждого персонажа, не прибегая к абсолютно дословной передаче сюжета книги с помощью фильма, и ясно очертить образы героев, избавить зрителя от ощущения «скомканности» повествования. Образ Ставрогина (Максим Матвеев) здесь более неоднозначный, чем у Ахадова, его не просто тяготит непонимание себя и несоответствие представлениям о себе, здесь он явно нездоров психически.

Исполнитель роли Максим Матвеев для создания достоверного образа персонажа консультировался с психиатром и подробно разбирал с ним каждую сцену фильма [Чепурнова]. Николай Всеволодович в этом фильме увлекается энтомологией – коллекционирует бабочек. Люди, по его мнению, являются существами в переходном состоянии от куколки к бабочке – так режиссер аккуратно вводит в сюжет мысль, которая в романе принадлежит Кириллову: человек, испытывающий небывалой силы эмоциональные переживания, должен переродиться. Но в романе эти переживания связываются с осознанием гармонии мира, а здесь, чтобы переродиться, человек должен отречься от своего человеческого начала и отдать себя во власть дьявола. Ставрогину здесь не столько приписывают некие качества, последовательно превращая его в человека-идею, как в экранизации 2006 года, сколько сам он не совсем осознает, что он делал и делает, как будто им руководит некая таинственная сила. Старцу Тихону на исповеди он говорит, что ему является некое существо, но на самом деле это все он сам в разных лицах, и больше ничего – он и его дьявольская сущность, Ставрогин нынешний и Ставрогин перерожденный. Беда этого человека здесь в том, что он когда-то вдохновил

и Шатова, и Кириллова, и Верховенского, у него было очень много совершенно разных мыслей об устройстве общества и мира, а теперь он сам не понимает, что за сущность является ему в кошмарах. Ставрогин стал жалок, ибо был и холоден, и горяч, а стал тепл, обыкновенен, равнодушен – события происходят вокруг него по инерции, созданной им же самим когда-то, им, холодным или горячим, а теперь он просто плывет по течению к неизбежному финалу.

Петр Степанович Верховенский (Антон Шагин), хотя Ставрогин для него все тот же Иван-царевич, символ русской революции, выдуманный им же для себя же образ, в этом сериале гораздо более дерзкий и независимый, чем у Ахадова, верный своей идее до безумия. Кириллов, для которого величайший подвиг духа это самоубийство, сначала говорит, что все хорошо и все хороши, и главное только людям узнать это. Но все эти мысли – лишь в голове Кириллова, в форме идеи, на деле же, когда он узнает об убийство Шатова становится для него последней каплей и окончательным мотивом заявить своеволие в мире без Бога, в мире, где убивают его друга. Особое место в галерее образов, созданных Хотиненко, занимает молоденький офицер Эркель. Хотиненко тонко чувствует переживания самого Федора Михайловича по поводу этого персонажа и делает активным и злым одного из самых страшных героев романа, того, кто абсолютно предан Петру Верховенскому. Об интересных режиссерских находках хочется поговорить подробнее. Например, один из сильнейших эпизодов сериала показывает нам часть жизни некоего капитана, в самом романе упоминаемого вскользь. Сначала, присутствуя при дискуссии участников кружка Верховенского, он говорит, что «*если бога нет, какой же я тогда капитан*». Однако после того, как он получил выговор от начальства и за это бросился на командира, прилюдно разрубает топором икону на улице, а потом кричит подошедшей девушке: «*Пусть твой бог накажет меня*!». В нескольких минутах экранного времени умещается история отчаявшегося человека, готового идти во имя понимаемой им справедливости войной на Бога и людей. Наиболее значительным минусом сериала является, пожалуй, совершенно додуманный и неуместный эпилог, в котором действие происходит спустя пять лет где-то в горах. Зритель наблюдает семейную сцену Дарьи Шатовой, ее сына Николя и Петра Верховенского. Как Дарья простила убийцу брата, и как тот настолько переменился и отошел от дел революции, остается неясным. Хотиненко решается на смелый шаг – вносит в экранизацию множество дополнений, которых нет в самом романе. И пускай не все из них удачны, большая часть подчинена логике повествования и смотрится применительно к героям Достоевского уместно.

А это значит, что режиссер действительно проникся экранизируемым произведением и, согласно своей задумке, постарался передать зрителю в первую очередь мысли, эмоции, настроение персонажей романа. Роман Достоевского в сериале Владимира Хотиненко однозначно заиграл новыми красками.

В 2014 году была отснята и другая экранизация «Бесов» – 67-минутный фильм, который сначала «задумывался как двадцатиминутная короткометражка двух студентов-однокурсников», но за два года работы превратился в полноценную картину. Сюжет фильма вращается вокруг пятерки Верховенского и убийства Шатова. Режиссеры Роман Шаляпин и Евгений Ткачук в своей совместной работе весьма радикально переосмысляют внешнюю сторону сюжета Достоевского, при этом максимально полно воплощая «бесовщину» в образах персонажей. Примечательно, что Ткачук, исполнявший роль Шатова, жертвы, в экранизации Владимира Хотиненко, превращается на экране в настоящего русского демона, с идеями и терзаниями которого режиссер и предлагает зрителю познакомиться. В этом фильме роль романного Шигалева – человека с программой, который знает, как обустроить общество будущего – исполняет Виргинский. Он делает свои записи на фоне белеющей пустоты, для него мир – это то, что он прямо здесь и сейчас проектирует в этой тетради. Примечательным является также тот факт, что Эркель здесь – девушка, и это очень грамотный режиссерский ход в плане вольной интерпретации текста. Ведь в романе Эркель – самый преданный последователь Верховенского, Петр Степанович является для юного офицера предметом обожания и нравственным ориентиром. И когда в режиссерской версии «Бесов» Эркель становится девушкой, зритель ждет развития их с Верховенским любовной линии, но... В фильме с первых минут становится понятно, что отношение Эркель к Верховенскому зиждется в первую очередь на преданности общему делу, сама же она довольно холодна. После сцены объяснения с Кирилловым, Петр Степанович и вовсе набрасывается на нее с яростным сладострастием, разрушая могущие возникнуть у зрителя представления о развитии настоящих любовных отношений между персонажами. Создается впечатление, что относительно романа Достоевского это – настоящий параллельный мир, в котором, казалось бы, обитают те же персонажи, но их судьба здесь может оказаться совершенно другой. В этом мире нет Степана Трофимовича, Варвары Петровны, Лебядкиных, Даши, Лизы... Но есть ли здесь Ставрогин? Его упоминает Кириллов в разговоре с Верховенским, говоря, что того тоже съела идея. И на вопрос Верховенского, говорил ли Ставрогин ему что-нибудь, отвечает, что нет, но он сам понял. Это – важная деталь, к которой в образе здешнего Ставрогина мы вернемся чуть позже. Идеи Кириллова

в этой экранизации раскрыты наиболее подробно из всех рассматриваемых. «*Если Бога нет, то я Бог*», «*все моя воля*», поэтому «*я обязан заявить своеволие*» [Достоевский] – все эти романные тезисы он подкрепляет одним немаловажным утверждением, на котором здесь акцентировано внимание: «Для меня нет выше идеи, что Бога нет». И это позволяет показать Кириллова не просто как личность, на принятие решений которой влияют происходящие вокруг события (убийство Шатова), как в первых двух рассмотренных здесь экранизациях, а прежде всего как человека идеи. Позднее, уже после смерти Кириллова, мы видим Верховенского, который в бреду сквозь гул бежит по белой беспредметной пустоши своего сознания куда-то в пустоту, как вдруг замечает повесившегося Ставрогина. И он несказанно рад этому: начинает кружить в дикой пляске вокруг мертвеца, а потом и вовсе запрыгивает на него в порыве сладострастия и пытается перегрызть веревку – пытается таким образом освободить своего демона. Но это ему не удается, и тогда он, падая, превращается в маленькое насекомое, клопа, взбирается по телу Ставрогина, впивается в его руку и начинает пить кровь. Ставрогин оживает и наблюдает за этим процессом. И тут необходимо пояснить слова Кириллова, почему Верховенского съела идея. Мысль о полном разрушении сложившихся устоев общества стала его главной движущей силой только тогда, когда Верховенский сам поверил в придуманный им образ, олицетворяющий революцию и пришествие нового, свободного сильного человека – Ставрогина. Эта сцена также максимально полно раскрывает характер Верховенского и его романное обращенное к Ставрогину: «*Я вас выдумал*!» [Достоевский]. Идея смогла съесть Верховенского только после того, как он впитал в себя мысль о кумире, идоле, новом боге, что и демонстрирует наглядно сцена с клопом. В эпилоге Верховенский рассказывает о своих планах – нужно понизить уровень образования и талантов, пустить пьянство и разврат и через это народ придет к общему знаменателю, к послушанию правителям – ему и Ставрогину. Русь заплачет по старым богам, и тут-то Верховенский и пустит нового – Ивана-царевича, символ грядущей революции, образ нового человека, человека, который скрывается, которого никто никогда не видел – Ставрогина. Этот фильм – одно сплошное режиссерское решение, с одной стороны, сюжетно весьма далекое от текста Достоевского, но, тем не менее, демонстрирующее нам глубокое погружение режиссеров в текст и в его эмоциональный фон. Сюжет полностью сосредоточен на Верховенском и его кружке революционеров, и ни в одной из приведенных выше экранизаций характеры этих героев не обрисованы так ярко и не выражены так полно и соответственно мыслям Достоевского об их духовном мире, как в этом фильме.

В заключение хочется сказать, что все три экранизации объединяет одно: желание максимально полно и точно отобразить на экране роман Достоевского, его героев, их характеры, метания и судьбы. Проза Достоевского это в первую очередь не сложный сюжет, не описание многочисленных взаимосвязей между персонажами, а стремление показать, чем эти персонажи живут, о чем думают, почему поступают так, а не иначе. И пока режиссеры задумываются над этим, погружаясь вместе с персонажами Федора Михайловича в бездны веры и неверия за новым опытом, чтобы потом отыскать в себе и в книге то, чего не видел или не понимал раньше, и делятся этим новым опытом со зрителями, произведения Достоевского, переосмысленные ими, еще долго будут обеспечивать желающим незабываемый опыт.

Литература

1. *Достоевский Ф.М.* Бесы [Электронный ресурс] URL: https://ilibrary.ru/text/1544/index.html
2. *Ефимов С.* Владимир Хотиненко: «Бесы» – про природу человеческую, а не про сегодняшние события» [Электронный ресурс] URL: https://www.fedordostoevsky.ru/news/2014/088/
3. *Крюкова А.* Владимир Хотиненко: «В “Бесах” немало открытий» [Электронный ресурс] URL: https://www.fedordostoevsky.ru/news/2014/003/
4. *Чепурнова А.* Максим Матвеев: «Бесов у Ставрогина мне помогал искать психиатр» [Электронный ресурс] URL: http://www.trud.ru/article/23-05-2014/1313152_maksim_..

Жанна СУ

Рецепция итальянской литературы в творчестве К.Н. Батюшкова

Важной частью творчества К.Н. Батюшкова является литература, прямо или косвенно связанная с его увлечением Италией. Эта тема сохранила для него актуальность на протяжении всего творческого пути. На его примере можно установить, как постепенно рос и разлагался итальянский миф в произведениях русского писателя.

Ранние произведения Батюшкова переполнены античными аллюзиями, зачастую в ироничном или гротескном ключе. Например, в письмах Батюшков зачастую иронически обыгрывает античные мифологические образы, что отражает его отказ от форм классицизма: один из его шутливых советов Гнедичу – вылить перед *«своим пенатом»* «*капли три помоев чайных, либо кофейных»* и увенчать его *«за недостатком дубовых листьев листами Анастасевичева журнала»*; но вместе с тем в его письмах встречаются и традиционные классические конструкции: *«У меня Брутово сердце для стихотворных детей моих: или слава, или смерть»* [Батюшков, т. II]. Таким образом можно проследить, что античная/итальянская тема постоянно присутствует в его мыслях. Это рефрен, отражающийся в размышлениях о природе языка, особенностях художественного перевода и о его собственном творчестве.

Вторую половину 1815 года Батюшков проводил в Бессарабии, именно там были созданы очерки, которые сам автор озаглавил «Италиянские стихотворцы». Под этим названием «Ариост и Тасс» и «Петрарка» были опубликованы в весенних выпусках « Вестника Европы» за 1816 год.

Тема очерка «Ариост и Тасс» продолжает размышления о природе итальянского языка; автор дает ему пространную характеристику *«Язык гибкий, звучный, сладостный, язык, воспитанный под счастливым небом Рима, Неаполя и Сицилии, среди бурь политических и потом при блестящем дворе Медицисов»* [Батюшков, т. I]. Очевидно, из основополагающих факторов развития языка Батюшков выводит на первый план влияние трагических или, наоборот, счастливых событий в государстве на становление итальянского и влияние отдельной личности, где наилучшими примерами для него остаются Ариосто и Тассо.

Первый для него является образцом легкой поэзии, а второй – примером классического эпоса. Ариосто привлекает Батюшкова своей необыкновенной точностью в использовании художественных средств, остроумными шутками и тем чувством сопричастности, которое способен вызвать поэт:

«поэма его заключает в себе все видимое творение и все страсти человеческие; это «Илиада» и «Одиссея»; одним словом, – природа, порабощенная жезлу волшебника-Ариоста» [Батюшков, т. I]. Батюшков так ценит в Ариосто именно увлекательность повествования и, вместе с тем, приближенность его к реальной жизни. Вместе с тем Батюшков не отказывает Ариосто и Тассо во взаимовлиянии и опровергает тезис о том, что их поэмам не хватает «мужественности», потому что итальянский язык якобы излишне изнежен. В доказательство он приводит две октавы из «Освобожденного Иерусалима». Одна описывает поле после битвы, заваленное телами павших воинов, другая – войско, только готовящееся к сражению.

Тут следует несколько прояснить понятие октавы. Октава – восьмистишие, с перекрестной шестистрочной рифмой и зарифмованным двустрочием в конце, которое обычно используется для афористического вызова или иронии. Размер развился в итальянской поэзии XIV века, и затем стал классическим для эпоса в период итальянского Возрождения. Как мы можем судить из текста очерка, сам Батюшков негативно воспринимает это явление: для него писать октавами значит находиться *«в теснейших узах стихотворства»*. Возможно, дело в том, что октавы создают определенный музыкальный рисунок текста, и перенести его на русский язык, не нарушив при этом смысла повествования, представляется практически невозможным. В таком случае Батюшков жертвует формой ради сохранения сути произведения. Он противопоставляет хаос первого отрывка ощущению целостности, которое можно почувствовать при чтении второго. На этом противопоставлении жестокости батальных сцен и христианского смирения, что выражают рыцари своим погибшим товарищам, строится мелодия «Освобожденного Иерусалима».

В этот период Торквато Тассо, бесспорно, являлся любимым эпическим поэтом Батюшкова, его поэма «Освобожденный Иерусалим» стала практически настольной книгой поэта, он увлеченно переводил его и посвятил Тассо несколько стихотворений.

По сути, «Освобожденный Иерусалим» – книга, с которой у Батюшкова началось увлечение итальянской литературой; первые упоминания о поэме относятся еще к 1807 году. В «Драматическом вестнике» напечатали отрывок из 1-й песни с примечанием самого Батюшкова: *«Если не найдут высоких политических мыслей, красоты выражений, плавности стихов, то вина переводчика: подлинник бессмертен»* [Батюшков, Отрывок из I песни…].

Батюшков был первооткрывателем во многих сферах русской литературы, но, возможно, его роль в становлении традиций итальянского перевода была незаслуженно забыта. А между тем сам Пушкин отзывался так:

«Батюшков… сделал для русского языка то же самое, что Петрарка для итальянского» [Пушкин]. При этом к переводам Батюшков относился вольно, использовал французские и русские версии, при необходимости «корректировал» оригинал.

В начале XIX века существовал лишь один полноценный русский перевод «Освобожденного Иерусалима». Это предоставляло возможность для свободного художественного переложения, и Батюшков, влюбленный в поэму Тассо, не мог упустить такой шанс. Он начал перевод «Освобожденного Иерусалима» в 1808 году, во время финляндского похода, по совету русского поэта В.В. Капниста. Он собирался перевести всю поэму, к ноябрю 1809 года перевел первую песнь.

На рубеже XVIII-XIX веков переводчики зачастую руководствовались не только оригиналом, но и корпусом уже существующих переложений и текстов, тематически связанных с ним. Впоследствии такие критики, как А.Н. Майков и В.Г. Белинский негативно отнесутся к подобной технике «вольного» перевода, в которой автор пытается сохранить дух оригинала, прибегая к помощи текстов-посредников.

В случае с Батюшковым такими посредниками стали «Иерусалим» Ф.С. Лагарпа и переложение М.И. Попова. У последнего поэт перенял технику «архаизации», то есть перевода с использованием высокого слога, изобилующего славянизмами (ср. Гнедича с его архаизированным переводом «Илиады» Гомера). К Лагарпу восходят некоторые аллегории и эпитеты: «светило дня» вместо оригинального «солнце», « Счастливый <...> многоводный» вместо «обильный и прекрасный» и т. д.

Сам отрывки, выбранные Батюшковым для публикации, не может не заинтересовать – это избрание вождем Готфрида Бульонского и описание войска крестоносцев. Возможно, они привлекли внимание Батюшкова тем, что воплотили один из канонов древнего эпоса, описание войска. Тассо в этом наследует Вергилию, который, в свою очередь, опирается на гомеровский «список кораблей». Этот фрагмент, формирующий у читателя представление об основных действующих лицах, представляет некоторые трудности для переводчика, так что помимо эстетических соображений на выбор Батюшкова мог повлиять еще и спортивный интерес.

Батюшков сохраняет деление стихов на восьмистишия, но игнорирует октаву из-за неприязни к этой форме стихосложения. Изменение размера с эндекассилабических октав на александрийские двустишия также не могло не сказаться на содержании текста, ведь французский перевод в этом случае ближе Батюшкову, чем оригинал.

В целом текст Батюшкова представляет причудливую контаминацию: в отдельных строках он ближе к оригиналу, в других опирается на французскую версию или переписывает стихами прозу Попова. Однако текст достаточно точно передает дух оригинала, а значит мы можем говорить об успешности перевода.

Тем не менее, из писем Гнедичу за конец 1809 года становится ясно, что Батюшков отказывается от своего прежнего намерения составить полный перевод. По его словам, работа лишь отнимет его силы, не принеся ему ни литературной известности, ни денег. Мы могли бы оспорить это утверждение, так как переводы Батюшкова пользовались популярностью, и многие его друзья сожалели о том, что он так не закончил перевод. В.В. Капнист побудивший его начать работу, писал в обращении к поэту:

И тщетно ждем мы: лира Тасса
И звука уж не издает [Капнист].

В течение многих лет Италия манила Батюшкова, он годами мечтал о поездке. Однако, даже выбив в 1818 году разрешение на выезд, он писал Тургеневу: *«Я знаю Италию, не побывав в ней. Там не найду счастия: его нигде нет; уверен даже, что буду грустить о снегах родины и о людях, мне драгоценных»* [Батюшков, т. II]. Следовательно, уже тогда отношение Батюшкова к Италии двоилось.

Итальянские письма с лаконичными описаниями городов и мест, людей, менталитета и, собственно, впечатлений автора, напоминают путевые заметки. Нужно сказать, что многие письма той поры писались в полу-литературной форме, близкой стилю очерка.

В письме за 1819 год Александр Тургенев сообщает: *«... я получил недавно прелестное письмо от нашего Батюшкова из Неаполя <...> Наблюдения и замечания его описаны в прекрасном слоге»* [Тургенев]. Неаполитанское письмо Тургеневу было опубликовано в «Памятнике Отечественных Муз», что дает повод не сомневаться в литературной ценности писем Батюшкова. Письма С.С. Уварову за май 1819 года и В.А. Жуковскому за 1 августа 1819 также были опубликованы в «Памятнике Отечественных Муз». В письме к Жуковскому Батюшков упоминает о своем переходе от стихов к прозаическим жанрам, письмо Уварова содержит довольно противоречивые высказывания об Италии.

В письмах Батюшкова живет страстная любовь к «итальянскому мифу». Он с восторгом описывает красоту земли, буквально проникнутой

духом древних: *«Скажу только, что одна прогулка в Рим, один взгляд на Форум <...> заплатят с избытком за все беспокойства долгаго пути. // Один Рим может вылечить навеки от суетного самолюбия//[Италия] – библиотека, музей древностей, земля, преисполненная протекшего, земля удивительная»* [Батюшков, т. II].

Италия ценна для Батюшкова в первую очередь как пристанище античной культуры. Места, к которым он постоянно возвращается в своих письмах – Везувий, Помпея, Байя – для него живые свидетельства того, что гении когда-то ходили по этим же камням и также взбирались на вершину вулкана. Конечно, это не могло его не вдохновлять: «*Здесь можно читать Плиния, Тацита и Виргилия и ощупью повторять музу истории и поэзии»* [Батюшков, т. II]. Вместе с тем в его письмах в определении Италии зачастую возникают слова «кладбище» или «музей» . Он чувствует, что во многих аспектах Италия остановилась во времени античности: *«здесь все состарилось: и ум, и сердце, и душа человеческая»* [Батюшков, т. II].

Разрушение иллюзий, милого сердцу итальянского мифа проходило для него болезненно: «*В Неаполе, говорят, весело. Я давно веселья не знаю и в глаза... Общество здесь не по мне вовсе. Не с кем обменяться мыслями, не только чувствами… Здесь не любят с жаром искусства, науки, но все веселы, бегают, кричат, поют*» [Батюшков, т. II]. Батюшков затрагивает и материальную сторону своего пребывания, которая несколько «заземляет» его; в Неаполе грязно, шумно и многолюдно, финансы его невелики, да и самочувствие поэта оставляет желать лучшего. Итальянские письма застают последнюю светлую пору жизни Батюшкова, его последние годы, как писателя, но и они проникнуты тоской по оставленным в России друзьям и непреодолимым ощущением надвигающейся трагедии. Мучимый болезнью, он оставляет солнечную Италию и более никогда не покидает России.

В последние годы творчества литературные вкусы поэта трансформируются: эротическую лирику Катулла сменяют возвышенные канцоны Петрарки.

Батюшков подробно анализирует его творчество в своем очерке «Петрарка». В нем заметна перемена взглядов Батюшкова, в частности он переосмысливает свое видение лирики античного поэта Тибулла, с которым ассоциировал себя прежде. Вначале он приводит противоречивое отношение исследователей к образу Лауры: т. к. французские критики считают ее лишь литературным образом, в то время как итальянцы, по словам Батюшкова, находят многочисленные подтверждения ее существованию. Себя же поэт относит к последней группе.

Он выстраивает линию любовной лирики, сравнивая в статье стихи Тибулла и Петрарки. И если ранее поэт склонен был отождествлять себя с Тибуллом, но теперь явно отдает предпочтение любви Петрарки. Батюшков сравнивает лирику Тибулла и Петрарки, однако, в отличие от записей 1810 года, где он находит у двух великих поэтов немало общего, в этой статье он делает упор на различия.

У Тибулла, как и у прочих античных авторов, любовь, со всей высотой ее чувств и контрастом между наслаждением и мукой, остается чем-то сугубо физическим (в качестве объяснения Батюшков предлагает противоречия между языческим и христианским мышлением авторов). После смерти такая любовь найдет свой конец. Любовь же Петрарки к Лауре имеет в том числе и сакральный смысл, для него принципиален тезис о бессмертии души, так как это единственный шанс для него соединиться с Лаурой: *« смерть красавицы не истребила его страсти; напротив того, она дала новую пищу его слезам, новые цветы его дарованию: гимны поэта сделались божественными»* [Батюшков, т. I].

Петрарка интересен поэту и противоречивой природой своей любви, где нежные чувства к Лауре борются с любовью к славе. В понимании Батюшкова Петрарка воплотил в своих стихах земное и небесное, причудливо смешав их. Это противостояние между любовью к земной женщине и поклонением ее божественному образу Батюшков невольно проецирует на себя. При анализе стихов из «каменецкого цикла» становится понятно, что Батюшков проводит параллели между любовью Петрарки и Лауры и своей собственной историей с Анной Фурман.

Первоначально эти небольшие статьи должны были стать частью сборника, как и очерк о Данте, который Батюшков, в силу болезни, не смог даже начать. Затянув с отсылкой последнего, Батюшков дополняет свой первый том «Опытов» переводом «Гризельда. Повесть из Боккаччо».

Эти переводы Батюшков также предполагал опубликовать в сборнике, посвященном литературе Италии, под названием « Пантеон итальянской словесности». План включал в себя краткие биографии авторов (Данте, Петрарка, Боккаччо, Тасс и Ариост), переводы отдельных глав, обзорную статью и т.п. Список видоизменялся со временем, Батюшков замыслил издание 2-х томов, дополненных статьями общего характера: «Об итальянском языке», «Взгляд на словесность итальянскую».

Джованни Боккаччо – это третье имя всплыло рядом с Данте и Петраркой далеко не случайно, ведь имена трех флорентийских гениев привлекали всеобщее внимание и считались эталоном итальянской литературы. К

публикации у Батюшкова было готово минимум два перевода из Д. Боккаччо – «Гризельда» и «Описание моровой язвы», т. е. первый и заключительный отрывки произведения. Заметна разница между двумя переводами: приемы, благодаря которым в «Гризельде» создается атмосфера сказки практически не используются в «Описании». «Гризельда» же изобилует певучими сочетаниями, характерными для русских сказок: венец брачный, друзья родные и именитые, доброта сердечная и проч.

К этому времени Батюшков выработал концепцию перевода «в подражание автору», т. е. с передачей смысла и особенностей оригинального стиля.

Из комментария к этим двум новеллам становится понятно, что после периода вольных интерпретаций и попыток «скорректировать» оригинал, Батюшков пришел к принципу гармонии в тексте. Он старался не транслировать автора дословно, а пытался угадать его манеру письма, стиль, и передать его, используя объем русской лексики. Скорее всего от него пошла традиция неадаптированных переводов Боккаччо.

Опубликовать «Пантеон итальянской словесности» поэту не удалось – не нашлось издателя, а вследствие переездов и болезни писателя многие из фрагментов были утеряны, и восстановить рукопись сейчас не представляется возможным.

Тассо остался любимым автором Батюшкова, но к восхищению гением и славой Торквато добавилось глубокое сочувствие его бедствиям. Батюшков был вынужден оставить романтические представления об Италии, но вместе с тем он смог сохранить глубокое уважение к культуре этой страны и любовь к ее литературе.

Литература

1. *Батюшков К.Н.* Сочинения: в 2-х тт. Т. 2: Из записных книжек; Письма. – М.: Худож. лит-ра. 1989. – 718 с. [Электронный ресурс] URL: https://www.booksite.ru/fulltext/bat/yus/hkov/tom2/index2.htm
2. *Батюшков К.Н.* Сочинения: В 2-х т. Т.1. М.: Худож. лит-ра. 1989. – 511 с. [Электронный ресурс] URL: https://www.booksite.ru/fulltext/bat/yus/hkov/tom1/index1.htm
3. *Батюшков К.Н.* <Отрывок из I песни «Освобожденного Иерусалима»> («Скончал пустынник речь...») // Батюшков К.Н. Полн. собр. стихотворений. – М.; Л.: Сов. писатель, 1964. – 352 с.

4. *Белинский В.Г.* Сочинения Александра Пушкина: Статьи 5, 8, 9. – Барнаул: Алт. кн. изд-во, 1973. – 96 с.
5. *Капнист В.В.* Избранные произведения. Библиотека поэта. Большая серия. – Л.: Советский писатель. 1973. – 614 с. [Электронный ресурс] URL: https://rvb.ru/18vek/kapnist/toc.htm
6. *Калашников А.В.* Новелла о Гризельде из «Декамерона» в русских переводах (к 700-летию со дня рождения Дж. Боккаччо) // МИРС. 2013. № 2. [Электронный ресурс] URL: https://cyberleninka.ru/article/n/novella-o-grizelde-iz-dekamerona-v-russkih-perevodah-k-700-letiyu-so-dnya-rozhdeniya-dzh-bokkachcho
7. *Муратов П.* Образы Италии. 3-е изд. Т. 1. – М.: Научное слово, 1917. – 269 с.
8. *Пильщиков И.А.* Батюшков и литература Италии: Филологические изыскания /Под. ред. М.И. Шапира – М.: Языки слав. культуры, 2003. – 314 с.
9. *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 16-ти тт. Т. 11. Критика и публицистика 1819-1834. – Л., 1949.
10. *Тургенев А.И.* Письма Александра Ивановича Тургенева к И.И. Дмитриеву. /Публикация и примечания П.И. Бартенева, 1876. Русский Архив, № 4, стб. 639-670.

Анна ТИТОВА

Первые постановки комедии Н.В. Гоголя «Ревизор»: причины неудач

С первой премьеры «Ревизор» Н.В. Гоголя обрел невиданную популярность: новаторские мотивы и резонанс повышали интерес к этой пьесе в передовых кругах общества. Критики разносили «Ревизора», зрители не понимали его, но слава о нем разлетелась повсеместно. По словам Н.И. Надеждина: «*Двадцать пять экземпляров желанного «Ревизора» были расхватаны, перекуплены, перечитаны, зачитаны, выучены, превратились в пословицы и пошли гулять по людям, обернулись эпиграммами и начали клеймить тех, к кому придутся*» [Надеждин].

Билеты на премьеры расходились моментально – все мечтали увидеть пьесу, наделавшую столько шума. Комедия с самых первых показов обрела популярность, и спустя многие годы продолжает появляться на сценах в различных интерпретациях. При этом премьеры «Ревизора» можно смело считать провальными.

Ряд неудачных факторов повлиял на восприятие «Ревизора» публикой, и, хотя постановка вызвала широкий резонанс в обществе и приковала к себе внимание всей творческой интеллигенции, премьеры комедии стали травмирующим опытом для чувствительного к критике Гоголя. Новаторские мотивы комедии сыграли с автором злую шутку: актеры понятия не имели, что должны отразить в новых для русской драматургии образах, а неподготовленный зритель не знал, как воспринимать происходящее на сцене.

Реакционная критика встретила пьесу неодобрительно: комедию не поняли, назвали глупым фарсом, не имеющим ничего общего с действительностью. Зато в демократическом лагере «Ревизора» встретили восторженно: В.Г. Белинский увидел в «Ревизоре» «истинно художественное произведение», историческая заслуга которого была заключена в повороте русской драматургии к социальной теме, к изображению реальных процессов русской действительности.

На протяжении всей жизни Гоголь интересовался комедией, видя ее назначение в том, чтобы стать «картиной и зеркалом общественной нашей жизни». Он видел потенциал в этом жанре, возможность побуждать человеческие души к исправлению и совершенствованию, обращая внимание на общественные пороки и их высмеивая.

Новизну комедии обусловил необычный общественный конфликт, который выражался в раскрытии несостоятельности и нелепости общественного устройства. Свой замысел Гоголь объяснял так: «*Я решил собрать в одну кучу всё дурное в России, какое я тогда знал, все несправедливости, какие делаются в тех местах и в тех случаях, где больше всего требуется от человека справедливости, и за одним разом посмеяться над всем*».

В «Ревизоре» отсутствует любовная интрига и многие типичные для водевильной комедии элементы, что также усложнило для зрителя восприятие во время премьеры. Любовная интрига, которая была привычной основой сюжета и, как правило, главной причиной конфликта, заменена общественным конфликтом, совпадающим с социальной задачей комедии – раскрыть фарс человеческих отношений. «Ревизор» обличает всю отечественную бюрократию, чиновничество, общественный конфликт выражается в раскрытии внутренних противоречий и несостоятельности общественных устройств. Каждый зритель мог увидеть в популярных людских пороках, изображаемых на сцене, себя и своих близких, принять насмешку на свой счет. При этом в комедии не было положительных героев, не было образа, к которому зритель мог бы испытывать эмпатию, с которым мог бы себя ассоциировать и противопоставить носителям многочисленных пороков. В дальнейшем это и рассердило публику. Комедия была представлена на сцене Александрийского театра в Петербурге 19 апреля 1836 года, а через месяц – в Москве, в Малом театре.

Премьера в столице прошла громко. Сначала в зале раздавался активный смех, который вскоре начал затихать и сменился раздражением: «*Уже после первого акта недоумение было написано на всех лицах, словно никто не знал, как должно думать о картине, только что представленной. Недоумение это возрастало потом с каждым актом. Как будто находя успокоение в одном предположении, что дается фарс, большинство зрителей, выбитое из всех театральных ожиданий и привычек, остановилось на этом предположении с непоколебимой решимостью*» [Анненков].

Гоголя премьера чрезвычайно раздосадовала, несмотря на обсуждаемость в обществе, которую комедия получила в том числе из-за спорных новаторских приемов. Гоголь был сильно опечален реакцией публики: «*Ревизор сыгран – и у меня на душе так смутно, так странно... Я ожидал, я знал наперед, как пойдет дело, и при всем том чувство грустное и досадно-тягостное облекло меня. Мое же создание мне показалось противно, дико и как будто вовсе не мое*» [Гоголь].

Гоголь был раздосадован игрой актеров, а конкретно – Хлестаковым, отыгранного Николаем Дюром. В письме Пушкину он писал: «*Главная роль*

ропала; так я и думал. Дюр ни на волос не понял, что́ такое Хлестаков.<…> И вот Хлестаков вышел детская, ничтожная роль! Это тяжело и ядовито-досадно» [Гоголь]. Актер должен был мастерски справиться со своей задачей, ведь Хлестаков – центральный персонаж «Ревизора», иначе внимание зрителей сфокусируется на других героях, что сместит акценты системы персонажей и дополнительно усложнит восприятие комедии.

Больше всего огорчил Гоголя абсолютный провал знаменитой «немой» сцены. Ранее в драматургии момент развязки становился моментом возмездия, добро торжествовало, а зло наказывалось. Сцена окаменения всех действующих персонажей стала поистине новаторской, она создавала простор для интерпретации каждому зрителю. Именно осознание неизбежности наказания создает сильный финал комедии, но постановщики не поняли замысла Гоголя и всей важности, вложенной в «окаменение». В питерской постановке концовка вышла смятой и невнятной, Гоголь писал о ней: «*Я и теперь говорю, что последняя сцена не будет иметь успеха до тех пор, пока не поймут, что это просто немая картина, что всё это должно представлять одну окаменевшую группу, что здесь оканчивается драма и сменяет ее онемевшая мимика, что две-три минуты должен не опускаться занавес*» [Гоголь].

Еще одним ударом для Гоголя стали критические отзывы, появившиеся в печати, которые он принял за злые нападки и травлю. «*Все против меня, – писал он Щепкину. – Чиновники пожилые и почтенные кричат, что для меня нет ничего святого… Полицейские против меня, купцы против меня, литераторы против меня*» [Переписка…].

В мае 1836 Гоголь писал литературному деятелю Погодину и актеру Щепкину, объясняя свое нежелание участвовать в московской постановке. Щепкину он дал несколько советов, возложив на него все полномочия режиссера, а сам на время покинул Россию. Московский спектакль прошёл с бо́льшим успехом: ошибки, допущенные во время питерского показа, по возможности учли и исправили, роль Хлестакова досталась теперь Дмитрию Ленскому, городничего сыграл Михаил Щепкин, который нашел подход к роли и подал персонажа в удачном, чуть драматическом тоне.

Увы, но и при более достойной актерской игре московская публика оказалась неспособной по достоинству оценить новаторство «Ревизора» – постановка не вызвала должного эффекта. Николай Надеждин, описывая в театральной хронике московскую премьеру, вспоминал, что собравшаяся на премьере публика в целом не получила от увиденного удовольствия, «Ревизор» не развлек и не тронул зал, а лишь слегка рассмешил. Происходящее в комедии было чуждо представителям высшего света, которые не были знакомы с произволом чиновников в глубинке России.

Подводя итоги, мы можем выделить несколько основных причин неудачи премьер «Ревизора» в Александрийском и Малом театрах. Во-первых, это, конечно, виновата техническая сторона постановок: из-за новизны конфликта и образов, актеры не понимали, что от них хотел автор, и играли совершенно в другом ключе. Сюда же можно отнести загубленную «немую» сцену, назначения которой также было непонятно для постановщиков, в результате не была выдержана достаточная пауза, из-за этого комедия значительно проиграла, лишившись сильного финального аккорда.

Еще одной большой проблемой стало драматургическое новаторство Гоголя: отсутствие любовной линии и новый для зрителя общественный конфликт повлияли на интерес и вовлечение зрителя, комедию просто посчитали несмешной, непонятной, излишне желчной. Отсутствие положительного героя дополнительно усложнило восприятие пьесы, а сатира, открыто высмеивающая распространенные общественные пороки, вовсе оттолкнула и вызвала раздражение у зрителей. К счастью, за почти двухсотлетнюю историю постановок и экранизаций, великое произведение Н.В. Гоголя было достойным образом интерпретировано несчетное количество раз, что доказывает актуальность и художественную ценность новаторской и остроумной комедии «Ревизор».

Литература

1. *Анненков П.В.* Литературные воспоминания [Электронный ресурс] URL: https://iknigi.net/avtor-pavel-annenkov/132970-literaturnye-vospominaniya-pavel-annenkov.html
2. *Надеждин Н.И.* Театральная хроника. [Электронный ресурс] URL: http://az.lib.ru/n/nadezhdin_n_i/text_0250.shtml
3. *Гоголь Н.В.* Приложения к «Ревизору». [Электронный ресурс] URL:http://az.lib.ru/g/gogolx_n_w/text_0430.shtml
4. Переписка Н.В. Гоголя: В 2-х тт. [Электронный ресурс] URL: http://az.lib.ru/g/gogolx_n_w/text_1847_perepiska_so_schepkinym.shtml

Раздел III.

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XVIII – XIX ВВ.: ЖАНР, ОБРАЗ, СТИЛЬ; ТРАДИЦИИ В ЛИТЕРАТУРЕ XX – XXI ВВ.

Елизавета АБРАМОВА

Образ «русского скитальца» в произведениях И.С. Тургенева («Ася», «Дым», «Вешние воды»)

В русскую культуру выражение «русский скиталец» пришло из знаменитой речи Достоевского о Пушкине, где он называет характерные черты русского героя, которые несет в себе Онегин: *«Тип этот верный и схвачен безошибочно, тип постоянный и надолго у нас, в нашей Русской земле, поселившийся. Эти русские бездомные скитальцы продолжают и до сих пор свое скитальчество и еще долго, кажется, не исчезнут»* [Достоевский]. Для Достоевского трагедия русского дворянского интеллигента заключается в его разрыве с национальной духовной традицией, именно поэтому его жизнь пуста и бесцельна. Достоевский рассматривает жизнь и судьбу этого скитальца с позиции почвенника, человека, который убежден в том, что истина за народом. Очевидно, что Достоевский подвергает суду русского скитальца с позиции религиозной. Мировоззрение Тургенева принципиально иное.

Тема скитальца – одна из самых значимых в творчестве Тургенева, и во многом автобиографична: в молодости Тургенев проводил много времени в путешествиях по Европе, он считал себя убежденным западником и фактически большую часть жизни прожил в Европе. Последние годы в Баден-Бадене и в Буживале он провел с семьей Виардо, и умирал он на «краю чужого гнездышка». Этот же удел ждет и многих его героев, таких, как господин Н.Н. из повести «Ася», Потугин из романа «Дым», Санин из «Вешних вод».

В странствиях героев Тургенева отражается современная писателю русская действительность 50-х – 70-х годов XIX века, эпохи глубоких кризисов в России. Писатель называл себя «европеусом» и «неисправимым западником», он отмечал важную для себя идею единства развития западноевропейской философской мысли; он был убежден, что русский народ принадлежит к европейской семье и должен пройти тот же путь развития. Споря со славянофилами, Тургенев не принимает их идею особенного, специфического развития России. Западная цивилизация для него является мерилом и критерием культуры, он верит в человеческий разум и технический прогресс. Несмотря на то, что Россия, по его мнению, должна усваивать уроки европейской культуры, писатель не преуменьшает значение силы и самобытности нашей Родины: *«Я полагаю, … что нас хоть в семи водах мой, – нашей русской сути из нас не вывести. Да и что бы мы были, в противном случае, за плохонький народец!»* [Тургенев, 1978]. Западник по убеждению, Тургенев

пытается понять, какой же путь выберет Россия, чему она готова учиться и в каком состоянии сейчас находится. Вот почему образ «русского скитальца», героя, волей судьбы оказавшегося в Европе и переживающего там важные события своей жизни, не раз появится в творчестве Тургенева.

В 1857 году Тургенев пишет повесть «Ася». Главный герой, молодой дворянин двадцати пяти лет путешествует по Европе, наслаждается молодостью и свободой. Господин Н.Н. предстает перед нами как человек, который не привык себе отказывать в чем-либо, он обаятелен, с интересом наблюдает за жизнью и поведением иностранцев. В рецензии Н.Г. Чернышевского на эту повесть «Русский человек на rendez-vous» критиком дан обобщенный портрет дворянского либерала, который воплощает, по его мнению, господин Н.Н. Он называет его типичные черты: дряблость натуры и неспособность к принятию каких-либо ответственных решений.

При всей тенденциозности этой статьи у Чернышевского были все основания предъявлять упреки герою Тургенева. Действительно, главный герой просто плывет по течению: … *«Я путешествовал без всякой цели, без плана; останавливался везде, где мне нравилось, и отправлялся тотчас далее, как только чувствовал желание видеть новые лица — именно лица»*. Далее Тургенев прибегает к более широким обобщениям, он знакомит господина Н.Н. со старшим братом Аси, который несет в себе те же черты. Добрый, умный и благородный, он тоже является типом праздного русского барина, который живет без страсти, без особой цели. Гагин – дилетант, его *«славянская распущенность»* мешает ему полностью отдаться живописи, и, как подмечает сам рассказчик, *«рисунок показался небрежен и неверен»* и ни одна из его картин не была доведена до конца. Это характеризует Гагина как человека, который принимается за дело со всем рвением, но затем воля его ослабевает, он быстро угасает и устает. *«Это была прямо русская душа, правдивая, честная, простая, но, к сожалению, немного вялая, без цепкости и внутреннего жара. Молодость не кипела в нем ключом; она светилась тихим светом»*.

Таким образом, мы видим, что Тургенев стремится создать определенный тип русского человека, дворянина, которого мы еще встретим не в одном произведении Тургенева в дальнейшем. Вялость и отсутствие «внутреннего жара» господина Н.Н. особенно отчетливо проступает при сопоставлении с цельным образом Аси. В повести есть очень примечательный эпизод. Ася и господин Н.Н. видят *«толпу богомольцев»*. Ася, прислушиваясь к ним, говорит: «*Вот бы пойти с ними… Пойти куда-нибудь далеко, на молитву, на трудный подвиг… А то дни уходят, жизнь уйдет, а что мы сделали?»*.

Продолжение этого диалога весьма знаменательно характеризует господина Н.Н.:

«– Вы честолюбивы, – заметил я, – вы хотите прожить не даром, след за собой оставить...

– А разве это невозможно?

«Невозможно», – чуть было не повторил я...»

Для такого типа Тургеневского героя духовный подвиг, следование каким-то сверхличным целям, целеустремленность и сосредоточенность, действительно, непосильная задача. Он переживает в общении с Асей самые высокие и лучшие мгновения в своей жизни, духовный взлет, в нем даже просыпается на мгновение тоска по родине: *«Помнится, я шел домой, ни о чем не размышляя, но со странной тяжестью на сердце, как вдруг меня поразил сильный, знакомый, но в Германии редкий запах. Я остановился и увидал возле дороги небольшую грядку конопли. Ее степной запах мгновенно напомнил мне родину и возбудил в душе страстную тоску по ней. Мне захотелось дышать русским воздухом, ходить по русской земле. «Что я здесь делаю, зачем таскаюсь в чужой стороне, между чужими?» – воскликнул я, и мертвенная тяжесть, которую я ощущал на сердце, разрешилась внезапно в горькое и жгучее волнение».*

В конечном итоге господин Н.Н. пугается и отказывается от возможности принять эту любовь. Спустя двадцать лет, оглядываясь на свою бесплодную жизнь, он вынесет себе суровый приговор: *«Осужденный на одиночество бессемейного бобыля, доживаю я скучные годы».*

Надо сказать, что Тургенев, изображая тип русского скитальца в «Асе», не столь уж беспощаден к своему герою: в нем нет тупого самодовольства Паншиных, он способен к рефлексии, и хоть на мгновение переживает высокое чувство, а это для Тургенева уже немало.

Через десять лет после написания «Аси» Тургенев создает роман-памфлет «Дым», в котором мы опять встречаемся с образом русского скитальца, но он там как бы «двоится», к нему можно отчасти отнести образ молодого помещика Литвинова и чиновника в отставке, совсем уже немолодого Потугина.

Как это часто бывает в произведениях Тургенева, любовь становится для Литвинова серьезным испытанием. Но эта сюжетная линия теснейшим образом переплетается в романе с сатирой на все русское общество пореформенной России, и образ скитальца можно прояснить в этом романе только в том случае, если мы учтем эту связь.

Заглавие романа глубоко символично, писатель хочет изобразить Россию в зыбком, «газообразном» состоянии, он ищет и не находит реальных исторических сил, которые вывели бы Россию из кризиса. Ю.Г. Оксман впервые обосновал предположение, что вся идеологическая нагрузка романа *«была предопределена историко-философскими и социально-политическими дискуссиями Тургенева с Герценом, Огаревым и Бакуниным»* [Оксман: 425], проходившими в Лондоне в начале мая 1862.

Одним из важных объектов сатиры в «Дыме» стало дворянское общество, аристократия, как раз те люди, от которых в первую очередь должно было зависеть успешное реформирование страны. В одном из писем 1862 года из Баден-Бадена Тургенев замечает: *«Здесь хорошо: зелено, солнечно, свежо и красиво. Русских много — но всё — высшего полета и потому низшего сорта, — и я их избегаю»* [Тургенев, 1978].

Исследователи отмечают, что в работе с черновыми вариантами наибольших творческих усилий от Тургенева потребовали так называемые «генеральские сцены». Создавая портреты русских аристократов, автор шел по пути усиления сатирического эффекта. Генералы изображены как глубоко безнравственные люди. Так, в черновых автографах содержится намек на участие Ратмирова, мужа возлюбленной Литвинова, в жестоком подавлении крестьянского восстания начала 60-х годов: «*либерализм «не помешал ему, однако, запороть насмерть пять человек крестьян в взбунтовавшемся [приволжском] белорусском селении»*.

Тургенев рисует в романе крайне пессимистическую картину. Его, убежденного западника, удручает мысль о неготовности русских усваивать уроки западной цивилизации, которые, по его мнению, могут быть единственным образцом общественного развития.

Взгляды Тургенева – западника представлены в многочисленных высказываниях Потугина, который выполняет своеобразную роль резонера. Являясь рупором идей самого писателя, он изображен Тургеневым как неудачник, настоящий скиталиц, бездомный, бесприютный. Созонт Иванович Потугин – отставной советник, когда-то служил в министерстве финансов в Петербурге, теперь, уже немолодой и одинокий человек, рабски подчинившийся власти женщины, осознает это, но не может преодолеть силы обстоятельств. Перед нами типичный русский скиталец, не укорененный в русской жизни и не очень-то нужный западу, грустный, стареющий человек.

В высказываниях Потугина часто звучит горькая мысль о духовном рабстве, которое укоренилось в характере русского человека. Не случайно Потугин в беседах с Литвиновым припоминает имя былинного героя Васьки

Буслаева из новгородского эпоса, который *«не перескочил через камень духовного рабства»*. Геройство Васьки Буслаева заключается в бесконечных драках, попойках и в конце концов в бессмысленной смерти, когда он, возвращаясь из Иерусалима, пытается перескочить через огромный камень и разбивается насмерть.

Так и судьба Потугина-неудачника невольно дискредитирует его суждения и позицию.

Единственной альтернативой газообразному состоянию общества, изображенному в «Дыме», является образ Литвинова. Он переживает в романе очень серьезное испытание: его чувства к Ирине, вновь вспыхнувшие спустя десять лет, очень глубоки и искренни. В какой-то момент он готов отказаться от своего прошлого, от своей невесты, личного благополучия, планов по устройству имения. Отрезвление приходит, когда Ирина делает глубоко оскорбительное для его достоинства предложение: «*Оставить этот свет я не в силах, но и жить в нем без тебя не могу. Мы скоро вернемся в Петербург, приезжай туда, живи там, мы найдем тебе занятия»*.

В отличие от Потугина, Литвинов не соглашается с той рабской зависимостью, которую предлагает ему Ирина. И он разрывает с ней. В конце романа Литвинов примиряется со своей невестой, гармония восстанавливается. Литвинов предстает уже не как скиталец, а как вполне состоявшаяся личность. Достоинство главного героя заключается еще и в том, что он считает необходимым при своей глубокой любви к Родине учиться разумно у Запада. В беседах Литвинова с Потугиным, он задает ему вопрос, любит ли тот родину. Потугин отвечает словами, которые являются, на первый взгляд, общим местом: *«Я ее страстно люблю и страстно ее ненавижу»*. И он призывает к некоторому смирению. Нам, русским, придется потерпеть и пройти путь *«от худшего к лучшему»*. Этот путь и готов пройти Литвинов.

Особое значение в судьбах героев играет испытание любовью. Согласно мировоззрению Тургенева, люди живут, подчиняясь слепым законам «равнодушной» природы и законам общественного развития, в сущности схожие, по Тургеневу, с законами природы. В их основе лежит эгоизм, который какими-то таинственными путями той же природой и преодолевается. Мы видим ее гармоничность. Так же таинственно и необъяснимо человек, вопреки своей эгоистической природе, начинает жаждать альтруистических целей.

Любовь как раз и является таким могущественным чувством, которое дает возможность человеку вырваться за пределы замкнутого, эгоистического существования, помогает установить живые связи, дает человеку

высокую цель, побуждает к жертвенности, милосердию, сочувствию, к тем высшим чувствам, которые составляют истинную ценность нашей жизни. Неслучайно Тургенев в «Вешних водах» сравнивает любовь с революцией – она взрывает жизнь человека, меняет качества его жизни. Как вешними водами, любовью смывается все наносное, нечистое, суетное. Этого-то чувства не выдерживают тургеневские скитальцы, потому что любовь требует включения всех резервов личности, максимального духовного напряжения. Господин Н.Н. просто пугается чувства, Потугин влачит рабское существование рядом с любимой женщиной, а Санин, подобно мифологическому Энею, предав любовь, рабски подчиняется воле глубоко безнравственной женщины.

Все, что переживает Санин, вступая в связь с Полозовой, предельно унизительно для человека. Его преследует одно мучительное и постыдное воспоминание: *«На задних, покойных местах сидят Марья Николаевна и Ипполит Сидорыч – четверня лошадей несется дружной рысью по мостовой Висбадена – в Париж! в Париж! Ипполит Сидорыч кушает грушу, которую он, Санин, ему очистил, а Марья Николаевна глядит на него и усмехается тою, ему, закрепощенному человеку, уже знакомой усмешкой – усмешкой собственника, владыки...».*

И все же любопытен финал «Вешних вод». У русских скитальцев есть одно достоинство – способность к суду над собой. Санин вполне понимает всю иррациональность своих отношений с Полозовой. В конце повести герой возвращается к бесценным для него воспоминаниям о любви к итальянке Джемме.

Подводя итоги наших наблюдений над образом русского скитальца, можно сказать, что он практически не претерпел у Тургенева никакой эволюции. Это просто человеческий тип, созданный природой. Неслучайно Потугин говорит: *«Каким в колыбельку, таким и в могилку».* Жизнь Тургеневского скитальца не предполагает духовных кризисов, как, например, у героев Толстого или Достоевского. Они не титаны и не Прометеи вроде Базарова, их роль скромна, а участь чаще всего печальна. Природа дает им шанс, чтобы обрести крылья, возможность высокого чувства, но они либо рабы любви, либо отказываются от нее. Они принципиально бездомны, бобыли и одиночки. Это люди, не укоренные в национальной жизни. В чем же ценность этих персонажей?

Творчество Тургенева и жизнь его героев приходится на кризисную эпоху; для таких эпох часто характерна легкость отказа от культурной традиции. И пусть тургеневские герои скитальцы, герои с несостоявшимися

судьбами, но и в этих судьбах были драгоценные мгновения, когда они переживали всю полноту жизни, когда они страдали и сожалели о своих поступках. Эти судьбы напоминают нам и о гражданском долге, и о любви к родине, и о красоте семейного очага, о необходимости труда, размышления. Словом, Тургенев напоминает нам о культурной норме, дисциплинирующей личность.

И все же скиталец – это не человек пути, слово «путь» восходит этимологически к латинскому слову «pontis» – «мост», в свою очередь это слово имеет свою праоснову, индоевропейский корень «pánthās» – «тропа, дорога, путь». В мировой культуре слово «путь» становится своеобразным символом «дороги жизни», которое предполагает подвиг, преодоление, цель. Героям Тургенева, вместе с их автором не дано пройти этот путь как испытание, как переход из царства природы в царство бессмертного духа, где уже нет травы забвения, которой зарастает жизнь любого человека, а есть торжество над смертью, есть подлинная свобода. Такой путь суждено пройти героям Пушкина, его Пророку, его Страннику, герою «Капитанской дочки». Очень трудно и трагично, но прорываются к этой свободе герои Достоевского. Поэтому чтение Тургеневских повестей оставляет ощущение большой печали.

Литература

1. *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 28 тт. – М. – Л.: Наука. 1966.
2. *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30-ти тт. Письма в 18-ти тт. – М.: Наука. 1978. [Электронный ресурс] URL: http://az.lib.ru/t/turgenew_i_s/text_0950-1.shtml
3. *Анненков П.В.* Литературные воспоминания. СПб., 1909. [Электронный ресурс] URL: http://az.lib.ru/a/annenkow_p_w/text_0100.shtml
4. *Батюто А.* И.С. Тургенев в работе над романом «Дым» (жизненные истоки образа Потугина). – Русская литература. №3, 1960.
5. *Бялый Г.А.* «Дым» в ряду романов Тургенева. Вестн. Ленингр. гос. ун-та, № 9, 1947.
6. *Бялый Г.А.* Тургенев и русский реализм. М. – Л., 1963.
7. *Достоевский Ф.М.* Речь Достоевского о Пушкине [Электронный ресурс] URL: http://онлайн-читать.рф/достоевский-речь-достоевского-о-пушкине/
8. *Кийко Е.И.* Комментарии: И.С. Тургенев. Дым // Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем в 30-ти тт. – М.: Наука, 1981. Т. 7. С. 508–558.

9. *Маркович В.М.* Человек в романах Тургенева. Л., 1975. [Электронный ресурс] URL: http://az.lib.ru/t/turgenew_i_s/text_0470.shtml
10. *Оксман Ю.Г.* Комментарии к роману «Дым» // И.С. Тургенев. Соч., Т. 9. – М. – Л., 1930.
11. *Чернышевский Н.Г.* Русский человек на rendez-vous [Электронный ресурс] URL: http://az.lib.ru/c/chernyshewskij_n_g/text_0260.shtml

Роман БУБНОВ

Тип «подпольного человека» в изображении Ф.М. Достоевского и Ю.К. Олеши

«Подпольный человек есть главный человек в русском мире. Всех более писателей говорил о нем я, хотя говорили и другие, ибо не могли не заметить» [Громова: 87] – так с гордостью писал Ф.М. Достоевский о главном персонаже своей повести «Записки из подполья». Характерные черты подпольщика впоследствии можно отыскать в героях произведений более поздних авторов и даже у писателей, творивших до Достоевского. Это обстоятельство позволяет говорить о некоем «подпольном типе» героя, которого можно поставить по значимости для русской литературы в один ряд с «лишним» и «маленьким» людьми. Попробуем сформулировать основные черты такого героя.

«Подпольщик» вынесен на обочину жизни, откуда он наблюдает за «нормальными» людьми и выносит им вердикт. Любые попытки участвовать в жизни вызывают у него стресс, что порождает разные внешне комичные ситуации. Такой герой обычно ничем не занимается, и за годы своих подпольных наблюдений у него накапливается множество философских теорий, одна из которых – деление людей на «нормальных» и «подпольщиков». «Нормальные» делают то, что свойственно обывателям – они любят, смеются, пьют, стремятся к материальным богатствам и рождению детей, желая передать им свои «нормальные» знания и продолжить свой «нормальный» род.

«Подпольщикам», на первый взгляд, чуждо практически все выше перечисленное, однако они убеждены, что всегда заслуживают большего. У них амбиции «лишнего» человека и возможности «маленького» [Касаткина: 40]. Такое трагическое противоречие по вполне очевидным причинам рождает внутри «подпольщиков» злобу и ненависть к людям, и, как любое противоречие, отнимает энергию для осуществления целей, которые, как кажется этим героям, они могли бы достичь. Остается одно – рефлексировать, тем самым закапывая себя ещё дальше в яму неуверенности и озлобленности.

Теперь можно приступить к сравнению главного героя «Записок из подполья» Достоевского и Николая Кавалерова, персонажа романа Ю. Олеши «Зависть».

«Подпольщик» Достоевского – вышедший в отставку коллежский асессор. Он получил наследство, которое, впрочем, невелико и не позволяет обедать в ресторанах. Друзей, семьи и работы нет, поэтому ему ничего не

остается, кроме как устроить подполье в «дрянной, скверной» комнатке на краю Петербурга. Там он предается мечтам и вспоминает прошлое. Было ли что-то предопределяющее его судьбу? Обстоятельства существования «подпольщика», конечно, не позволяли ему жить роскошно, но нельзя сказать, что его положение было наитруднейшим, следовательно, его подполье – сознательное. *«Умный человек девятнадцатого столетия должен и нравственно обязан быть существом по преимуществу бесхарактерным»* [Достоевский: 100], – так пишет он в записках.

Николай Кавалеров – подпольщик Юрия Олеши – молодой человек двадцати семи лет. Он на тринадцать лет моложе своего «достоевского» брата, и это отражается в его мечтах – он мечтает о всемирной славе. Он также нигде не работает, пока его, валяющегося пьяным у пивной, не подбирает Андрей Бабичев – директор известного треста пищевой промышленности и яркий представитель «нормального» типа людей. Тот предоставляет ему койку в своей квартире и дает мелкую работу доставщика колбасы. Как и «подпольщик» Достоевского, он презирает свою работу и тяготится ей, хотя работать ему приходится всего две недели. Он лишний в мире, где торжествует деньги, а колбаса, «которая не проваривается в один день», ценится людьми выше тонкой душевной организации. Именно последнее обстоятельство объясняет природу кавалеровского подполья – неспособность интеллигента встроиться в общество послереволюционной России.

Несмотря на схожесть героев, у этих произведений крайне непохожие техники повествования. То, что в двадцатом веке назовут «потоком сознания», уже есть у Достоевского в «Записках из подполья». Мнительный и парадоксальный характер «подпольщика» удобнее всего было изобразить именно в своеобразном потоке, где зачастую одно утверждение опровергается через несколько абзацев. У Олеши же повествование более сглажено, изящно. Каждое слово емко и неожиданно, текст насыщен метафорами, а в главном герое Николае Кавалерове чувствуется поэт, испытавший влияние импрессионизма: *«Я тягостным ревматизмом двигаюсь из сустава в сустав. Меня не любят вещи. Переулок болеет мною».*

Кавалеров по натуре поэт, предпочитающий созерцание действию. Он замечает больше, чем «нормальные» люди, и собственная наблюдательность и чувствительность, как часто случается с поэтами, порождает в нём чувство превосходства. *«Обращали ли вы внимание на то, что ...что человека окружают маленькие надписи, разбредшийся муравейник маленьких надписей: на вилках, ложках, тарелках, оправе пенсне, пуговицах, карандашах? Никто не замечает их. Они ведут борьбу за существование».*

«Подпольщик» Достоевского тоже испытывает чувство превосходства, хоть у него к сорока годам совсем не осталось поводов возноситься над людьми. Он не обладает поэтическим мышлением, как Николай Кавалеров, не наделен талантами или особенностями, кроме как способностью «слишком сознавать» (которую он не без гордости считает болезнью). Но чувство превосходства часто возникает у тех, кто меньше всех «превосходит» других, и возможно, это как раз случай «Подпольщика» Достоевского. К тому же, у него «все было полосами», и, скорее всего, полоса мнимого превосходства не доминировала, а являлась следом за полосой самоунижения и скептицизма.

Из-за сходства характеров Кавалеров и «Подпольщик» попадают в похожие ситуации. Кавалеров случайно отправляется с Бабичевым на аэродром, где последнему оказывают всяческое внимание. Кавалеров сначала таскается за ним, но потом ненадолго отлучается. Начинается отлет нового аэроплана, и Кавалеров спешит пройти на взлетное поле, где находится Бабичев, но военные не пускают его. У Кавалерова отсутствует необходимый пропуск – он пытается докричаться до Бабичева, привлекая внимание собравшейся военной элиты, а Бабичев, заметив это, ничего не предпринимает. Кавалеров с позором остается смотреть на парад издалека, чувствуя свою *«непринадлежность к тем, которых созвали ради большого и важного дела»*.

«Подпольщик» Достоевского точно также случайно попадает на обед с бывшим школьным товарищем Симоновым и ещё несколькими людьми. Он также там оказывается никому не нужен. Он пытается в ответ задеть присутствующих и даже предлагает дуэль Ферфичкину, чем вызывает общий смех. Скоро «нормальные» люди совсем перестают замечать его и уезжают в бордель, оставив «подпольщика» в привычном для него одиночестве.

И Кавалерова, и «подпольщика» никто напрямую не оскорбляет, но оба они уверены в обратном. Им свойственно выдумывать воображаемых врагов и начинать с ними мысленную конфронтацию. Постоянное чувство униженности вынуждает их мстить своим обидчикам – «подпольщик» несколько лет готовиться отомстить офицеру, который взял того за плечи и *«переставил с места на место»*. Месть удается – «подпольщик» все же спустя долгое время приготовлений настигает своего офицера, *«плотно стукнувшись плечо о плечо»*, и возвращается домой совершенно отомщенным.

Кавалеров тоже мстит: он пишет Бабичеву письмо с признанием в ненависти к «тупому сановнику», позже раскаивается и приходит к нему домой, желая просить прощения, но всего лишь мелко язвит и клевещет. Баби-

чев прогоняет Кавалерова. Тот, впрочем, должен быть частично удовлетворен, ведь на него наконец-то обратили внимания и, возможно, даже ударили.

Довольно своеобразно «подпольщик» Достоевского мстит за унижение, испытанное на обеде с товарищами. Когда его покидают «несостоявшиеся» друзья, он едет в бордель и там знакомится с проституткой Лизой. Он, что называется, читает ей мораль, и неожиданно достигает нужного «эффекта», когда *«рыдания её криками вырывались наружу»*. Теперь «подпольщик» ощущает себя «спасителем», а проститутка для него становится «заблудшей» жертвой. Он имеет над ней власть, и, чувствуя наконец собственную значимость, забывает об обиде, а потом и о Лизе, ведь для него она была лишь поводом возноситься

Как авторы придумали столь странных персонажей? Если говорить об Олеше, то часто ссылаются на автобиографичность «Зависти». Олеша сказал на съезде писателей: *«Краски, цвета, образы, сравнения, метафоры и умозаключения Кавалерова принадлежат мне»* [Первый Всесоюзный съезд советских писателей: 235].

У Достоевского по-другому, ведь автор никогда не занимал столь радикальную позицию по отношению к обществу, как «подпольщик», но благодаря своему таланту и тому методу, который Бахтин впоследствии назовет «диалогичностью», Ф.М. Достоевский придумывал самых разных, но одинаково убедительных персонажей.

В заключение можно сказать, что подпольный тип героя – не самый часто встречающийся характер в русской литературе, но крайне значимый и близкий по духу интеллигенции или одинокому, сомневающемуся во всем человеку. Отдельные типологические черты подпольного характера есть у самых разных и не похожих друг на друга героев, ведь то, чем «особенен» «подпольщик» (иронический вызов устойчивым схемам мышления, неожиданное смещение взгляда с внешнего сюжета на его внутреннюю мотивировку), крайне важно для мира искусства и для думающего человека.

Литература

1. *Громова Н.А.* Достоевский. Документы, дневники, письма, мемуары, отзывы литературных критиков и философов. М.: Аграф, 2000. – 238 с.
2. *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30-ти тт. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1972 – 1988.
3. *Касаткина К.В.* Тип «подпольного человека» в русской литературе XIX – первой трети XX в. Дисс… канд. филол. наук. М., 2016.

[Электронный ресурс] URL: http://www.philol.msu.ru/~ref/dcx/2016_KasatkinaKV_diss_10.01.01_26.pdf
4. *Олеша Ю.К.* Зависть. М.: ФТМ, 2017.
5. Первый Всесоюзный съезд советских писателей 1934: Стенографический отчет. М., 1934.
6. *Шкловский В.Б.* За и против. Заметки о Достоевском. М.: Советский писатель, 1957.

Алексей ВОЛЕВАЧ

Идея «цельного знания» в романе В.Ф. Одоевского «Русские ночи»

Проблема необходимости цельного знания заявлена В.Ф. Одоевским уже во «Введении», где установлено вечное стремление человеческой души к таинственному единству *«жизни духовной и жизни вещественной»* [Одоевский, 2014: 7]. В «Русских ночах» эта проблема решается на нескольких уровнях. Первый – размышления Фауста и его товарищей, приезжающих к нему для обсуждения философских вопросов, второй – чтение ими рукописей, которые Фауст представляет как наглядную иллюстрацию к разбираемой проблеме и своим утверждениям. П.Н. Сакулин предложил разделение «цельного знания» на четыре составляющих: науку, искусство, веру и любовь. Эта методология лежит в основе работы и рассмотрение «целого» идёт через выявление вышеуказанных факторов.

Первая иллюстрация в тексте – рукописи Экономиста, фиксирующие процесс формирования его личности. Он развивался поступательно, двигался слом за сломом, каждое потрясение прорабатывая в рассказах, представленных в романе, и лишь в конце жизни осознал свою основную проблему: ему недоставало самосознания, но главное – веры и любви, составляющих цельного знания; вследствие этого его душа развивалась непоследовательно и односторонне. Подобный мировоззренческий переворот сводит его с ума: последние страницы рукописи невозможно разобрать, Экономист приближается к «*невыразимому*», почти слышит решение всех своих проблем – но уже поздно.

«Этот отблеск, эти отголоски говорили о чем-то душе его, о чем-то — для чего не находил он слов человеческих» [Одоевский, 2014: 98].

Персонаж «Последнего квартета Бетховена» пытается те самые отблески переложить на понятный человеку язык – язык музыки. Гармонию Бетховен чувствует куда лучше Экономиста: если последний лишь приблизился к ней, то Бетховен ищет способ выражения этой гармонии, сталкиваясь с недостаточной развитостью возможностей для её передачи. И это обусловлено не только тем, что гармонию не примут в век, где всякое знание препарируют и *изучают не по его законам*, но и тем, что возможностей музыкальных инструментов не хватает для передачи великого замысла. Здесь – та самая пропасть между идеей и её реализаций, между мыслью и словом, обращающая идею в *невыразимое*.

«Зарождать в голове своей творческое произведение и ежечасно *умирать в муках рождения!..* Смерть души! — как страшна, как жива эта смерть!» [Одоевский, 2014: 138].

Большую роль в формировании невыразимого играет разный уровень развития науки и искусства. Если бы они двигались сообща и решали препятствующие задачи вместе – идея Бетховена стала бы ближе к исполнению, дальше от *невыразимости*. Но это дело целого, которое недоступно музыканту, потому что страдания и муки, связанные с творческим процессом, исходят от недостатка веры как компонента целого. В обсуждении повести Фауст замечает, что сквозь музыку Бетховена иногда слышится крик; во время прослушивания приходит и удовольствие, и душевная мука. Бетховену остаётся лишь надежда на будущую выработку искусством новых инструментов и новых форм, способных соответствовать изначальной идее художника, и тогда – проблема цельного знания будет решена.

В отличие от Бетховена, который имеет чувство, но не может его выразить, герой другой вставной новеллы «Импровизатор» – Киприяно, может выразить что угодно, но не имеет мысли, которая должна быть выражена. У него есть только средство выражения, полученное через сделку с Сегелиелем, дьяволом своего рода; он даровал ему возможность писать стихи, обойдя умственную и душевную работу, но при этом мысль, которая должна быть выражена, положена на алтарь производства и уничтожена. Киприяно созидает, но его творения пусты, в них нет ни любви, ни искусства, ни веры.

Другая иллюстрация этой темы – вставная новелла о Жиамбатисте Пиранзи, человеке, представляющимся учеником Микель-Анджело, не имеющем возможности реализовать свои архитектурные замыслы, поскольку у него банально нет денег, а никто из современников не в состоянии понять его работ и профинансировать предприятие. Если кто и находится, чертежи Пиранзи оказываются устаревшими, что позволяет судить об искусстве, не успевшем ещё переварить достижения науки, или дисгармонии, вытекающей из отсутствия цельного представления о знании. Образ же самого архитектора размыт: в нём угадывается и шарлатан, желающий заполучить деньги через легенду, и гений, который не может исполнить свою главную функцию – созидание, гений, который не дарует своих достижений людям. Но это – неудавшийся гений, пора которого либо ещё не наступила, либо уже прошла.

Почти все компоненты цельного знания собрала в себе фигура Себастиана Баха. С детства тайное изучение музыки пробуждало в нём чувства особого порядка, и «*каждую ночь, как пламенная дева, приходило к нему знакомое наслаждение; оно не вспыхивало и не гасло, оно тлело тихо, ров-*

ным, но сильным огнем, как тлеет металл, очищаясь в плавильном горниле» [Одоевский, 2014:185].

И это чувство развивается. Выход на новый уровень происходит, когда Бах открывает для себя орган: в первый раз – на конфирмации в лютеранской церкви, когда будущий гений от восторга позабыл весь окружающий мир; во второй, и уже бесповоротно – когда Бах сбегает в церковь ночью, исследует орган и видит сон. В.Ф. Одоевский замечает, что в органе слилось «таинство зодчества» и «таинство гармонии», а голос самого инструмента звучит как соединение религии и искусства. Неудивительно, что единственный персонаж из всех представленных во вставных новеллах романа, максимально близкий к целому, зародил своё чувство в храме. И в его истории сходятся все карты: спокойствие, трепет перед искусством, молчаливая работа, не перебивающаяся застоями и всплесками, а текущая постоянно.

Далее Себастиан становится учеником Албрехта, производителя органов, который тоже в своём роде новатор и гений: он гонится за неуловимым, желает соединить в органе все стихии: огонь и воду, воздух и землю, и каждое новое его произведение зодческого искусства отличается от предыдущего приближением к целому. Он пытается создать ресурсы, посредством которых гармония могла бы быть передана на язык музыки, который постулирует единственно способным соединить в себе мысль и её выражение. Именно этого желал Бетховен, именного этого параллельного развития музыки и искусства ему недоставало. Албрехт создаёт новый регистр к органу, который позволил бы передать ту самую гармонию, которую столь долго ищет душа человека: *«все в мире приводится к единству — так и должно быть! Во всяком звуке мы слышим целый аккорд. Мелодия есть ряд аккордов; каждый звук есть не иное что, как полная гармония»* [Одоевский, 2014: 197]. Именно здесь основное убеждение В.Ф. Одоевского о том, что музыка есть высшая форма искусства, способная *выразить невыразимое*, находит свою полную реализацию. Продолжая традицию романтизма, Одоевский выше всего ставит искусство, не нуждающееся даже в словах: оно имеет свой собственный язык, и говорит только на нём; напротив, на его языке не может общаться кто-то, не связанный с музыкой. Образ Албрехта противопоставлен зодчим, математически выстраивающим свои произведения так, как это делали поколения до них; они – не чувствуют гармонии и не стремятся к ней.

Бах же заражается стремлением Албрехта к целому, и его спокойная душа реализует свои возможности в творчестве. *«Словом, он сделался церковным органом, возведённым на степень человека»* [Одоевский, 2014: 212]. Органом, который чувствует. Он пишет торжественные мелодии, и его

музыка становится своего рода молитвой, но – в ней нет ничего земного, и Бах сталкивается с главной проблемой: *односторонней развитостью своей души*.

Магдалина, возлюбленная Баха, с которой тот живёт долгие годы в спокойствии и согласии, однажды слышит мелодию, которую играет представитель новой школы – последователь Россини, Франческо, и вся жизнь Магдалины распадается на куски. Она слышит в его музыке то, чего ей так недоставало всю жизнь – голос человеческой страсти, музыку полной жизни, которой была лишена и её жизнь с Себастианом, и сам Себастиан. Лишь на старости лет, незрячий, Бах осознаёт, что религиозного чувства в высшей степени – недостаточно. Потому что человек состоит не только из души, но и из тела, которому необходимы «страстные напевы итальянца». Душа Магдалины не смогла выжить лишь на одном чувстве веры, и женщина погибла, когда осознала это: её сердце ссохлось, и в ней не осталось ничего, что доставляло бы счастье.

«Не обвиняйте Баха в нечувствительности: он чувствовал, может быть, глубже других, но чувствовал по-своему; это были человеческие чувства, но в мире искусства» [Одоевский, 2014: 210].

Потеряв же Магдалину, Бах теряет и чувство гармонии – потому что творить без её участия в жизни он не может. И в этом личная трагедия: за всё своё существование он, гений, не смог найти человека, с которым бы мог говорить о чём-то кроме искусства, кроме музыки. Одна сторона его души развилась до своего предела, достигла кажущейся гармонии, и складывалось впечатление, что Бах сумел достичь цельного знания о мире, создавая музыку души на инструментах, которые способны передать её. Но другая сторона души была «мёртвым трупом», и он, вопреки всему кажущемуся, не достиг гармонии, не достиг целостности, не выразил, хотя и представляется как художник высшего уровня. У него была вера и возможность выразить чувство, которых недоставало Бетховену, искусство, без которого погиб Город без имени, была любовь, от нехватки которой сошёл с ума Экономист, но – не было любви чувственной, земной, а значит, не было и целого. На пути к «целому» он зашёл дальше других, ярче других увидел его суть, но – возможна ли её передача в принципе?

Обратимся к эпилогу рукописи учеников Фауста.

*«**Судилище.** Подсудимый! ты укрываешься от меня. Я вижу твои символы — но тебя, тебя я не вижу. Где ты? кто ты? отвечай мне.*

***Голос в неизмеримой бездне**. Для меня нет полного выражения!»* [Одоевский, 2014: 239].

Это самый яркий пример появления в тексте *невыразимого* как персонажа. И появление это производит должный эффект; читатель, прошедший через размышления персонажей на протяжении девяти ночей, оказывается лицом к лицу с неизмеримой бездной, которая говорит о том, что полного выражения целого невозможно, или представляется невозможным – пока. В этой сцене собрались все участники вставных новелл, образовав смысловой пик реализации идеи романа. Они все в чём-то проиграли, но были на верном пути. Все приблизились к целому, но не смогли сделать последнего шага.

Возможен ли этот шаг, решение проблемы? Упадшему Западу необходимо что-то, способное разрешить её, что-то новое, и автор представляет способ её решения – славянский дух, ибо современная Россия пусть и не так развита, как развит Запад, но она совершенствуется с учётом его ошибок – этого уже не мало.

Завершается роман появлением фигуры М.В. Ломоносова как *«самородного представителя многосторонней славянской мысли»* [Одоевский, 2014: 315], который сумел найти в своей душе силы и способ для изучения не разорванных частей природы, но в их совокупности. Лишь преклонив колено перед великим деятелем, человечество сможет поверить в полноту жизни и единую науку. Требуется *«подождать той минуты, когда гармонически улягутся все стихии, вас образующие, когда вы, подобно Ломоносову, будете черпать изо всех чаш, забыв, которая своя, которая чужая; эта минута недалека»* [Одоевский, 2014: 315]. Фауст неспроста носит своё имя; в романе он – обладатель знания, чувствующий суть проблемы.

Подобным способом автор констатирует необходимость цельного знания в науке и говорит о том, что без явления целого цивилизация зайдёт в тупик, однако решение столь глобальной проблемы всё же существует. С Фаустом, излагающим вышеописанную мысль, соглашаются даже Вячеслав с Виктором. Завершается роман фразой, сказанной Ростиславом: «*Девятнадцатый век принадлежит России!*» [Одоевский, 2014: 316].

Литература

1. *Одоевский В.Ф.* Русские ночи. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. – 320 с. – (Азбука классика).
2. *Одоевский В.Ф.* Русские ночи [сборник] / Маймин Е.А. Владимир Одоевский и его роман «Русские ночи». – М.: Наука, 1975. – С. 247 – 276.

3. *Одоевский В.Ф.* Русские ночи [сборник] / Одоевский В.Ф. «Примечание к «Русским ночам». – М.: Наука, 1975. – С. 184 – 187.
4. *Одоевский В.Ф.* Русские ночи [сборник] / Одоевский В.Ф. «Русские ночи, или о необходимости новой науки и нового искусства». – М.: Наука, 1975. – С. 192 – 197.
5. *Сакулинъ П.Н.* Изъ исторіи русскаго идеализма. Князь В.О. Одоевскій. – М.: Изданіе М. и С. Сабашниковыхъ, 1913. – Т. 1. Часть 2. – 460 с.

Елисей ГЕРАСИМОВ

Тема безумия в русской литературе первой половины XIX в.

1. ВВЕДЕНИЕ

20 апреля 1762 г. государь Петр III издаёт резолюцию:

"Безумных не в монастыри определять, но построить на то нарочный дом, как то обыкновенно и в иностранных Государствах учреждены долгаузы" [ПС законов. 982] (нем. *dollhaus* – "дом для безумцев"). Этим указом светская власть забрала у духовной безумцев себе, что позволило производить политические махинации. Самым громким примером, пожалуй, является прообраз Чацкого, П. Я. Чаадаев, а также, Е.Д. Панова.

В XIX веке русская литература вступает в оппозицию, и тема безумия и власти встречается у многих авторов того времени: Пушкин «Медный всадник», Грибоедов «Горе от ума», Гоголь, Погорельский, Полевой, Герцен, Одоевский… Но эту статью мы начнем с разбора почти анонимного произведения.

2. БЕДЛАМ

В 1831 году в журнале *«Гирлянда»* опубликовали прозаическую миниатюру *«Бедлам»*, подписанную *"С Англ. Н. Ш-въ"*, который начинается следующими строками: *«Бедлам принадлежит к числу тех примечательных мест в Лондоне, которыя любопытно видеть каждому иностранцу. Знакомый Гарлея, молодого путешественника, показавший ему разныя редкости, предложил осмотреть и Бедлам».*

Сообщается, что дом сумасшедших в сознании лондонцев фигурирует наравне с достопримечательностями. Культурные пространства города привлекают иностранцев эстетичностью, невиданностью, историей… Но почему путешественники смотрят на запертых умалишенных?

По сюжету, надзиратель вводит Гарлея и его друзей в отделение, *где заключены были неизлечимые*. Гости просят их вывести, но проводник удивляется их желанию и настаивает, чтоб они посмотрели на тех, что пострашнее: «*Так точно Фигляры показывают иногда диких зверей. Наконец он провел их в другое отделение, в котором помещались менее опасные, и потому пользовавшиеся некоторою свободою. <...> Гарлей отстал от своих спутников, засмотревшись на человека, который, начертив мелом на стене*

сегмент круга, пересекал его кривыми линиями, и делал разныя вычисления». В этот момент у Гарлея проявляется больной интерес, он явно наслаждается, думая о том человеке и его занятии.

К Гарлею подходит мужчина и рассказывает, что помешанный был математиком, но *«немогши добиться толку на счет одного светила, рехнулся».* Другой *«играл значительную роль на бирже <...> вдруг ему понесчастливилось: он сделался банкротом и наконец лишился ума».* Третий *«был довольно хороший учитель, и поместился здесь для разрешения встреченных им недоумений, на счет правильного произношения Греческих гласных».* Гарлей рассуждает с незнакомцем о высоком, но как только его собеседник обронил, что является Ханом Татарским, Гарлей «*по благоразумию, скрыв удивление, поклонился своему спутнику низенько, с честию, подобавшею высокому его сану, и в ту же минуту пошел догонять своих товарищей».* Те были в отделении с женщинами. Друзья замечают девушку, надзиратель рассказывает ее историю: любимый мужчина равного с ней происхождения, но не равного состояния, уехал в Индию, чтоб разбогатеть и получить разрешение от ее отца на женитьбу, но умер. Отец вынуждал ее выйти за богатого скрягу, *«отчаяние по умершем и отвращение к живому, довели ее до настоящего положения».* Она говорит что ее возлюбленного больше нет, Гарлей возражает – «*он в небесах». «Мы там встретимся? И этого ужасного человека с нами не будет (проговорила она, указывая на смотрителя)?... Ах! прости меня, Боже! Я позабыла о небе».* Автор подчеркивает, что девушка несчастна – потому что позабыла о боге. Наконец, Гарлей дает надзирателю деньги со словами: *«Не будь жесток с этою несчастною».*

Сам текст не выделяется ни слогом, ни описанием сумасшедшего дома, ни острыми шутками, ни оригинальными сентиментальными местами (даже на момент публикации то, что имеется в «*Бедламе»* комического или сентиментального – весьма штамповано). Но, несмотря на все значимые недостатки, есть несколько сильных мест, важных для нашей темы – это фраза Гарлея: *«Страсти иногда доводят нас до безумия, и нередко бывают гибельны в своих последствиях».* – Показывается «причина» безумия: девушка сошла с ума, потому что страстно любила и ненавидела, а избавиться от страстей ей могла помочь только вера, о которой она позабыла.

Другую идею высказывает тот же безумец, который представился Ханом: *«Весь свет, в глазах Философа, есть пространный дом сумасшедших».*

Мысль не старая и не новая, но важно, что она появляется в женском журнале – во время, когда политические, социальные и гуманитарные знания и даже некоторую художественную литературу от женщин обособляли.

Рассмотрим другие произведения, в которых эта мысль лучше раскрывается.

3. ДОКТОР КРУПОВ

Это сочинение Герцена сам автор приписывает врачу, потому все, о чем идет в нем речь, обладает большим влиянием. В первой части – подробная биография доктора: как заинтересовался медициной и особенно психиатрией, наблюдая за другом детства, Левкой, который, взрослея не смог освоить грамоту, с каждым был честным, жил в гармонии с природой; односельчане сочли его дураком, мальчишки и мужчины били и смеялись над ним, отец Крупова распорядился Левке «*скроить дурацкий кафтан»*, который стал, как униформа, выделять его от остальных – «*гонения и насмешки удвоились»* [Герцен1].

Доктор рассуждает: нормально ли поведение тех, кто ради развлечения издевается над Левкой, не безумнее ли они? В порядке ли разум родного отца Крупова, настроенного крайне против медицинского образования для сына? Вторая часть: Крупов наблюдает за пациентами домов умалишенных и делает любопытные выводы: «*Все наблюдения мои вели постоянно к мысли, поразившей меня при созерцании спавшего Левки, то есть, что официальные, патентованные сумасшедшие, в сущности, и не глупее и не поврежденнее всех остальных, но только самобытнее, сосредоточеннее, независимее, оригинальнее, даже, можно сказать, гениальнее тех. Странные поступки безумных, раздражительную их злобу объяснял я себе тем, что все окружающее нарочно сердит их и ожесточает беспрерывным противуречием, жестким отрицанием их любимой идеи. Замечательно, что люди делают все это только в домах умалишенных»* [Герцен2].

Крупов осуждает главного доктора сумасшедшего дома, уверяя, что он был даже «*более поврежденный, нежели половина больных его».* Поскольку требовал обращаться к нему так, словно он в высочайшем чине, и постоянно спорил с пациентами: *«Я китайский император», – кричал ему один больной, привязанный к толстой веревке, которой по необходимости ограничили высочайшую власть его. «Ну когда же китайский император сидит на веревке?» – отвечал добрейший немец с пресерьезным видом, как будто он сам сомневался, не действительно ли китайский император перед ним. Больной выходил из себя, слыша возражение, скрежетал зубами, кричал, что это Вольтер и иезуиты посадили его на цепь, и долго не мог потом успокоиться»* [Герцен2].

Понятно, что неправильно провоцировать больного, и Крупов неоднократно это подчеркивает, предлагая свой метод общения с безумцами, основанный на том, что между собой они живут мирно и признают друг друга: *«Я, <...> подходил к нему с видом величайшего подобострастия. «Лазурь неба, прозрачнейший брат солнца, – говорил я ему,– плодородие земли, позволь мне, презренному червю, грязи, отставшей от бессравненных подошв твоих, покапать холодной воды на светлое чело твое, да возрадуется океан, что вода имеет счастие освежать священную шкуру, покрывающую белую кость твоего черепа». И больной улыбался и позволял с собою делать все, что я хотел. Обращаю особенное внимание на то, что я для этого больного не делал ничего особенного, а поступал с ним так, как добрые люди поступают друг с другом всегда – на улице, в гостиной»* [Герцен2].

И автор «*Бедлама»,* и Герцен, во-первых, показывают жестокое обращение с заключенными в доме сумасшедших; во-вторых, что не просто увидеть, Гарлею – безумца в «экскурсоводе», а главному доктору – в старичке, который заезжал в дом умалишенных, «*воображал, что он гораздо лучше докторов и смотрителей знает, как надобно за больным ходить, и всякий раз приказывал такой вздор, что за него делалось стыдно; однако главный доктор с непокрытой головой слушал его до конца благоговейно и не говорил ему, что все это вздор, не дразнил его, а китайского императора дразнил. Где же тут справедливость!»* [Герцен2].

Крупов не отворачивается от безумцев, а находит в их поступках не меньше «порядка», «сознания», рацио, чем в поведении многих людей, которых общество безумцами не признало.

«*Для убедительного доказательства присовокуплю отрывок из моего журнала, предпослав оному следующую краткую диагностику безумия. Главные признаки расстройства умственных способностей состоят:*

а) в неправильном, но и непроизвольном сознании окружающих предметов;

б) в болезненной упорности, стремящейся сохранить это сознание с явным даже вредом самому больному, и отсюда –

с) тупое и постоянное стремление к целям несущественным, а упущение целей действительных» [Герцен2].

Последний пункт стирает границу между безумцами и каждым из нас. По идее, эти признаки доктор находил, исследуя дома безумия и обобщая свои наблюдения. Посмотрим, к каким выводам нас это приведет после нескольких описаний странного поведения обычных людей.

Так он наблюдает за своею кухаркой, регулярно спаивающей мужа, после чего он ее регулярно избивает, а она регулярно жалуется и, все с той же последовательностью, отказывается лишить мужа вина (причины) и отказывается терпеть домашнее насилие (следствие). Доктор следит за чиновниками канцелярии и находит их аналогичными безумцам из другого заведения. Показывает частную жизнь супругов, которые не выносят друг друга, но живут в одном доме. Особое внимание уделим наблюдениям за соседом Крупова. Когда в город заезжал с ревизией какой-нибудь чиновник, *«сосед мой, получивши весть, тотчас надевал дворянский мундир и отправлялся к его превосходительству <...> дожидался часы целые. Генерал (ибо в эти минуты чиновник V класса чувствовал себя не только генералом, но генерал-фельдмаршалом) принимал просителя, <...> не воздавая весу и меры словам и движениям. Проситель после долгих околичностей докладывал; что вся его просьба, <...> чтобы: его превосходительство изволило откушать у него завтра или отужинать сегодня; <...> Шампанское лилось у скряги за здравие высокого проезжего. И заметьте, все это из помешательства, все это бескорыстно. И что еще важнее для психиатрии, — что его безумие всякий раз полярно переносилось с обратными признаками на гостя. Гость верил, что он по гроб одолжает хозяина тем, что прекрасно обедал. Каковы диагностические знаки безумия!»* [Герцен3].

В эпизоде – внутренняя связь с фрагментом прошлой части, где один безумец из пятой палаты мирным путем уверил остальных, что соседи должны отдавать ему половину от своей порции в каждый прием пищи. Но самый захватывающий момент – когда Крупов рассуждает о новостях из газет, о религиях, о всемирной истории: «*Слезы умиления не раз наполняли глаза мои при чтении. Я не говорю уже об аугсбургской газете, на нее я с самого начала смотрел не как на суетный дневник всякой всячины, а как на всеобщий бюллетень разных богоугодных заведений для несчастных, страждущих душевными болезнями. Нет! Чтобы историческое я ни начинал читать, везде, во все времена открывал я разные безумия, которые соединялись в одно всемирное хроническое сумасшествие»* [Герцен3].

В части *«Выписка из журнала»* очевидна авторская ирония в выводах доктора. Герцен не дает уйти далеко от важной для него мысли: не нужно называть всех безумцами. Слишком обобщенные признаки безумия, выведенные Круповым в лечебнице, потому указывают на все население Земли как на безумцев, что среди наблюдаемых были люди, которых не следовало бы сумасшедшими считать. Автор призывает читателя отойти от интуиции, стремиться к рациональному. Главный доктор не задумывается над крите-

риями безумия и, со своими странностями, сам попадает под определение безумца.

4. ОДОЕВСКИЙ

Теперь рассмотрим *«Русские ночи»* Одоевского. Кстати, изначально сборник новелл планировался издаваться под названием *«Дом сумасшедших».*

Писатель рассказывает о ночных собраниях молодых товарищей. Фауст – так прозвали одного из них, зачитывает записи, оставшиеся ему от умерших друзей, они исследовали *некоторых людей, которые, живя между другими, в большей мере пользуются названием великих, или названием сумасшедших*. Во второй ночи Фауст читает несколько фрагментов из небольшой тетрадки с довольно странным эпиграфом: *Humani generis mater, nutrixque profecto dementia est* (Безумие, конечно, мать рода человеческого и кормилица). «*В самом ли деле мы понимаем друг друга? Мысль не тускнеет ли, проходя сквозь выражение? <...> Простолюдин понимает своего собрата, но не слова светского человека; светские люди понимают друг друга и не понимают ученого; <...> поставьте простолюдина перед выражением мысли мудрейшего из смертных: тот же язык, те же слова, — а низший обвинит высшего в безумии!»* [Одоевский: 52].

Если Герцен говорит, что люди недопонимают друг друга, потому что никто не действует рационально, то Одоевский находит причину недопонимания в выражающем языке: все в равной степени лишены возможности быть полностью понятыми. Ровно так же, как абстракция науки не может быть переложена на реальность, будучи слишком рациональной для человеческой, интуитивной сущности. «*При всяком математическом процессе мы чувствуем, что к нашему существу присоединяется какое-то другое, чуждое, которое трудится, думает, вычисляет, а между тем наше истинное существо как бы перестает действовать»*...[Одоевский: 46]. Само только выражение, в чем бы не проявлялось, является схематичным по отношению к выражаемому. «*Один из наблюдателей природы пошел еще далее: <...> рассматривая психологическую историю людей, которых обыкновенно называют сумасшедшими, он утверждал, что нельзя провести верной, определенной черты между здравою и безумною мыслию. Он утверждал, что на всякую, самую безумную мысль, взятую из дома сумасшедших, можно отыскать равносильную, ежедневно обращающуюся в свете. <...> Какое различие между понятием одного сумасшедшего, что когда он движется,*

движутся все предметы вокруг его, и доказательствами Птоломея, что вся солнечная система обращается вокруг земли?» [Одоевский: 52].

Похоже, что человек, о котором читал Фауст, и доктор Крупов мыслят весьма схожим образом. Здесь и субъективные наблюдения, и созерцание безумным историческо-социального процесса. Но Одоевский сравнивает расстройство мозга с теми болезнями зрения или слуха, при которых человек начинает в разы лучше слышать и видеть. *Расширение нерва, протянутого от мозга к орудиям чувств, разве не может стеснять той или другой части мозга?* И тогда при безумии мозг человека начинает всего лишь иначе функционировать – и это скорее хорошо, чем плохо. Такое громкое заявление перетекает в размышление о гении: «*Он также поражен одною своей мыслию, не хочет слышать о другой, везде и во всем ее видит, все на свете готов принести ей в жертву. Мы называем человека сумасшедшим, когда видим, что он находит такие соотношения между предметами, которые нам кажутся невозможными; но всякое изобретение, всякая новая мысль не есть ли усмотрение соотношений между предметами, не замечаемых другими или даже непонятных? Так нет ли нити, проходящей сквозь все действия души человека и соединяющей обыкновенный здравый смысл с расстройством понятий, замечаемым в сумасшедших? На этой лестнице не ближе ли находится восторженное состояние поэта, изобретателя, не ближе ли к тому, что называют безумием, нежели безумие к обыкновенной животной глупости?»* [Одоевский: 53].

Ночь Шестая. В ней мы знакомимся с безумным гением – на которого тоже повлияла болезнь ушей, но не обострила слух, а убила его.

5. «ПОСЛЕДНИЙ КВАРТЕТ БЕТХОВЕНА»

Весной 1827 года, несколько любителей музыки исполняли новый квартет Бетховена. Но то, что играют они, совершенно не похоже на музыку, которую писал композитор в лучшие свои годы: «*…Художническая отделка превратилась в кропотливый педантизм бездарного* ***контрапунктиста,*** *огонь, который прежде пылал в его быстрых аллегро и, постепенно усиливаясь, кипучею лавою разливался в полных, огромных созвучиях, — погас среди* ***непонятных диссонансов****, а оригинальные, шутливые темы веселых менуэтов превратились в* ***скачки и трели****, невозможные ни на каком инструменте. Везде ученическое, недостигающее стремление к* ***эффектам, не существующим в музыке****; везде какое-то темное, не понимающее себя чувство»* [Одоевский: 118].

Такое описание кажется несоответствующим музыке бетховенского последнего струнного квартета (№16). И действительно, первое исполнение 16-го квартета состоялось 23 марта 1828 года – уже после смерти композитора [belcanto1]. В то время как Große Fuge, исполнялась в его присутствии, а в личном списке квартетов Бетховена фуга помечена как квартет №17 [belcanto2]. Это проясняет «строгий контрапункт», обилие диссонансов, а также позволит представить скандалы, которые фуга производила, появившись на свет. Ведь широкий слушатель его поймет только после того, как привыкнет к Стравинскому. А мог ли кто-нибудь, хотя бы теоретически, понять эту музыку из ближайших современников Бетховена? Мог, это граф Одоевский. «*Они думают, что я ослабеваю; я даже заметил, что некоторые из них как будто улыбались, разыгрывая мой квартет, – вот верный признак, что они меня никогда не понимали; напротив, я теперь только стал истинным, великим музыкантом*» [Одоевский:119].

Бетховен ведет себя как сумасшедший: то кричит: *«Я слышу! слышу!»*, будучи совершенно глухим, то принимает воду в стакане за роскошное вино и расхваливает его (отметим, что превращение воды в вино – затертая метафора, превращающая безумца в блаженного). Но что с его музыкой? Странно он описывает задумку следующей его симфонии: «*В финал я введу барабанный бой и ружейные выстрелы, – и я услышу эту симфонию, Луиза! –воскликнул он вне себя от восхищения. – Надеюсь, что услышу, –прибавил он, улыбаясь, по некотором размышлений*» [Одоевский: 120].

Все его стремления и изобретательность направлены на то, чтобы услышать. Он хочет услышать реальный мир, а не свой внутренний, который обогнал звуковую действительность намного вперед. «*Бетховен подошел к фортепьяно, на котором не было ни одной целой струны, и с важным видом ударил по пустым клавишам. Однообразно стучали они по сухому дереву разбитого инструмента, а между тем самые трудные фуги в пять и шесть голосов проходили через все таинства контрапункта, сами собою ложились под пальцы творца «Эгмонта», и он старался придать как можно более выражения своей музыке... Вдруг сильно, целою рукою покрыл он клавиши и остановился* [Одоевский: 120].

То, что глухой играет на “немом” инструменте – своеобразная ирония, намного жестче, чем слепой музыкант в “Моцарте и Сальери”, и в то же время это мощный образ, демонстрирующий максимальное отчуждение Бетховена от реальности. Не только он не слышит, но и его совсем не слышат. От того невероятного произведения, которое звучит в воображении учителя, Луиза понимает только ритм, только *глухой* стук деревяшек по корпусу. «*Вот*

аккорд, которого до сих пор никто еще не осмеливался употребить. – Так! я соединю все тоны хроматической гаммы в одно созвучие и докажу педантам, что этот аккорд правилен.— Но я его не слышу, Луиза, я его не слышу! <...>Однако ж мне кажется, что когда я соберу дикие звуки в одно созвучие, – то оно как будто отдается в моем ухе. И чем мне грустнее, Луиза, тем больше нот мне хочется прибавить к септим-аккорду, которого истинных свойств никто не понимал до меня...» [Одоевский: 120].

Имеется в виду то, что в 1910-х Генри Коуэлл назовет кластером – самый естественный способ передать эмоции, для образа Бетховена, созданного Одоевским – эмоции выходят на первейший план: «*Сравнивают меня с Микель-Анджелом – но как работал творец «Моисея»? в гневе, в ярости, он сильными ударами молота ударял по недвижному мрамору и поневоле заставлял его выдавать живую мысль, скрывавшуюся под каменною оболочкою – Так и я!»* [Одоевский: 122].

Все что делает Бетховен – ищет настоящий звук вместо воображаемого. Все его новаторства или странности появляются побочно от поиска живого звука – настолько жаждет его слух, иссохший от безмолвия мира. Сочетая в аккорде несколько полутонов подряд, он, может быть, и заставил рояль резонировать и создал бы вибрацию, которую мог бы ощутить не ухом, а телом, но в рояле нет струн, и Бетховен этого не замечает, как не замечает, что в стакане не вино.

После потери слуха, после попытки самоубийства, целью его существования стал поиск живого звука = жизни. Но перед ним встает еще одна задача – передать. «*...Жизнь моя? – это цепь бесконечных терзаний. От самых юных лет я увидел бездну, разделяющую мысль от выражения. Увы, никогда я не мог выразить души своей»* [Одоевский: 123]. *«В моем воображении носятся целые ряды гармонических созвучий; оригинальные мелодии пересекают одна другую, сливаясь в таинственном единстве; хочу выразить – все исчезло: упорное вещество не выдает мне ни единого звука,— грубые чувства уничтожают всю деятельность души. О! что может быть ужаснее этого раздора души с чувством, души с душою! Зарождать в голове своей творческое произведение и ежечасно умирать в муках рождения!.. Смерть души! — как страшна, как жива эта смерть»* [Одоевский: 123].

Считает ли Одоевский, что фуга – это то, что композитор не может передать? Да, и любое гениальное произведение, рождающееся в муках – это только выхваченные кусочки того, что слышал автор. Большая фуга – это произведение травмы, результат попытки залечить ее – выговорить.

А вот сумасшедший гений Бетховен – или нет? «*Впрочем, беспрестанная перемена квартир,* ***глухота, род помешательства,*** *всегдашнее недовольство,— кажется, все это принадлежит к так называемым историческим фактам в жизни Бетховена; только добросовестные сочинители биографических статей не взялись, за недостатком документов, объяснить* ***связь между его глухотою и помещательством,*** *между помешательством и недовольством, между недовольством и музыкою* [Одоевский: 124].

Поскольку для Одоевского "*убеждения человека могут иметь влияние на музыку, на поэзию, на науку*", тем сильнее на музыку влияет психическая травма, которую Одоевский тесно связывает с безумием, и это безумие передает, хоть и размыто, музыка Бетховена. Поэтому его не понимают современники, как безумца не понимают… не безумцы.

6. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В литературе периода первой половины XIX века можно проследить несколько общих мест, связанных с отношением к безумию: писатели настаивают на том, чтобы к безумным относились гуманно, показывают, что психиатрия не имеет точных критериев, по которым можно отследить, безумен ли человек или нет. Показывает, что с каждым человеком могут происходить ситуации, когда его поведение может походить на безумие. Литература видит для себя угрозу в виде психиатрии, поскольку за смелые мысли автора могли объявить сумасшедшим со всеми вытекающими последствиями.

Литература

1. Полное собрание законов Российской империи. Том XV: с 1758 по 28 июня 1762 года (№ 10788—11581).
2. Бедлам [Электронный ресурс] URL: https://ru.wikisource.org/wiki/Бедлам
3. Герцен1. [Электронный ресурс] URL: https://ru.wikisource.org/wiki/Доктор_Крупов_(Герцен)/I
4. Герцен2. [Электронный ресурс] URL: https://ru.wikisource.org/wiki/Доктор_Крупов_(Герцен)/II
5. Герцен3. [Электронный ресурс] URL: https://ru.wikisource.org/wiki/Доктор_Крупов_(Герцен)/Выписка_из_журнала
6. *Одоевский В.Ф.* Сочинения в 2-х тт. Т. 1. Русские ночи; Статьи. — М.: Худож. лит., 1981. — 365 с.

7. belcanto1 [Электронный ресурс] URL: https://www.belcanto.ru/beethoven_quartet_16.html
8. belcanto2 [Электронный ресурс] URL: https://www.belcanto

Илья ДЕЙКУН

Эмблематическое в рукописях Ф.М. Достоевского. К вопросу о полноте книги

Особенности рукописей Ф.М. Достоевского

Рукописи Федора Достоевского обладают некоторыми особенностями, которые делают их по-своему уникальными и служат источником проблем при интерпретации и при издании. Среди этих проблем выделяют обыкновение писателя работать сразу в нескольких тетрадях и беспорядочность заполнения отдельных листов в них, а также вкрапление образов и символов в структуру черновика. Беспорядочность в заполнении чернового листа проявляется в том, что скорописные текстовые записи – а на их долю приходится основное нарративное наполнение черновиков – не только могут быть написаны горизонтально и сверху вниз и т.д., но и отражать развитие идей, относящихся к разным произведениям.

В свою очередь, образы и символы, выработанные в ходе творческой работы, составляют некий сквозной мотив и обычно разделяются на следующие группы: а) архитектурные зарисовки, б) портреты, в) каллиграфия, г) геометрические фигуры, д) предметные зарисовки (обычно дубовый лист или крестовик).

Уникальное письмо, возникающее на стыке столь разных языков, вырывается за пределы печатной книги и перестает соответствовать обычному образу издания черновых рукописей. Факсимильное издание, иллюстративно воспроизводящее аутентичную структуру тетрадей, кажется пока что самым удовлетворительным вариантом.

Интересно, что в подготовительных материалах к роману «Преступление и наказание» Достоевский использовал специальную разлиновку страницы, где узкий столбец в левой части служил местом для особых оценочных помет, а остальные линии, образуя еще три столбца, создавали собственную композиционную ритмику и гармонию страницы (см., например, «Каллигрфические надписи «Мадазима» и «Хасилодея» в подготовительных материалах к роману «Преступление и наказание», 1866 г. РГАЛИ, ф. 212, оп.1, хр. 5, л.131 [Цит. по: Баршт, Рисунки и каллиграфия Ф. М. Достоевского: илл. 75]).

Напрашивается вывод о том, что уникальное письмо нуждается в соответствующем композиционном устройстве страницы. Решение проблемы издания рукописей до сих пор приводило к необходимым жертвам. Ошибки

и неточности в ранних попытках их публикации – постоянный элемент текстологических работ по этой теме [Баршт, Тороп: 137 – 138].

Своеобразие письма и наличие внутри него иконических знаковых рядов, которые составляют идеографическую сторону рукописей, приводят к проблемам методологии и публикации, с одной стороны, и к проблемам интерпретации и поиска оптимального метода интерпретации, с другой.

Так, например, говоря о замысле текстов Достоевского, В. Тороп и К. Баршт вынуждены обратиться за помощью к методу установления первичного текста в фольклористике, где «установление первичного текста (прототекста) чаще всего невозможно. Но можно установить, по сходным элементам, некоторый корпус взаимосвязанных текстов, которые восходят к одному прототексту и являются тем самым метатекстами, описывающий этот неизвестный прототекст» [Баршт, Тороп: 136].

Построенная по аналогии система данных текстов, позволяющих получить представление о тексте неданном, предполагает весьма эффективную рабочую модель, но указывает на проблему отсутствия адекватных тексту, его собственных инструментов интерпретации.

В статье 2018 года «Каллиграфическое письмо Ф.М. Достоевского» тот же К. Баршт вновь обращается к анализу структурного единства иконических и вербальных элементов на страницы черновых рукописей Достоевского. Анализируя особенности авторской автокоммуникации, он интерпретирует разновременность появления идеографии и скорописи как развитие дискретной авторской идеи до нарратива: «Знак проходит ряд мутаций по направлению “иконический – условный”, получая многообразные выражения на странице записной тетради и стимулируя своим семантическим динамизмом творческий процесс художника» [Баршт, Каллиграфическое письмо: 6].

В этом анализе виден диахронический и синхронический аспекты создания черновика: служащая автокоммуникации идеография пересекается с коммуникативным развитием изображенной идеи, и добавляет a posteriori новые смыслы к уже написанному.

Именно аспект фактического апостериорного соседства относящихся к разным языкам рядам элементов и составляет то порождающее поле, которое генерирует новые смыслы. Это генерирующее соположение обладает некоторыми существенными качествами эмблемы.

Эмблема и черновая рукопись

Возведение вещи до уровня аллегории, свойственное эмблеме, и процесс перетекания иконического знака в условный, реализуемый в простран-

стве черновика, векторно противоположны. Исторически они представляют собой изнанку друг друга: созданная в ходе типографских экспериментов эмблема есть полностью феномен печати, один из функциональных принципов черновой рукописи – существование вне книги, до неё.

В историческом плане противоречие еще более усугубляется. Остроумное решение загадки, которую представляет эмблема, развертывается в риторической системе координат. Эмблема оперирует известным и ограниченным, хоть и чрезвычайно широким, репертуаром топик, ситуаций, изображений. Надписи и подписи берутся из определенного корпуса книг, обычно это произведения классиков древности и Священное Писание. Черновая рукопись, в свою очередь, – материальное отражение поэтики автора. Появление определенных образов обусловлено сугубо замыслом автора, ситуации и персонажи уникальны.

Однако же нельзя пройти мимо некоторых интригующих сходств эмблемы и подготовительных материалов в черновых тетрадях. Здесь, не упуская из вида строго уникальный характер черновиков, я буду рассматривать только черновики Достоевского.

Вернемся к упомянутой векторной противоположности. Несмотря на то, что исторически изображение в эмблеме вторично – волюнтаристский жест аугсбургского печатника Генриха Штейнера, который проиллюстрировал красочные афоризмы Андреа Альчиато, основателя эмблемы – сейчас ее определяют скорее через изображение, как pictur'у, иллюстрирующую или комментирующую надпись (кончетто). А. Махов приводит следующую трактовку барочного теоретика эмблемы Юстуса-Георга Шоттеля: «Она представляет собой «символ, то есть образ в сочетании с толкующим его речением и со стихотворным комментарием (ein Sinnbild / das ist ein Bild / samt dessen Deut– Spruche und auslegenden Versen)» [Махов: 24]. В любом случае, изображение стало неотъемлемой частью эмблематического единства.

Компромиссным определением соотношения иконического и текстуального в эмблеме будет констатация, что, как бы там ни было, эмблема отражает «определенный этап в истории взаимоотношений слова и образа» [Махов: 25], когда они стали относительно равнозначны. Равнозначность проявляется в отсутствии видимой подчиненности одного элемента другому и в функции, которую они выполняют в структурном единстве эмблемы. Будучи иллюстрацией, pictura не была иллюстрацией буквальной, всегда представая в виде семантического смещения, отсюда и ее трактовка как комментария. В свою очередь надпись задавала вектор трактовки, а подпись служила вспомогательным нарративным элементом.

Подобную равнозначность, как мы уже выяснили, можно наблюдать и в черновых рукописях Достоевского.

С другой стороны, с издания Вешеля в 1534 г. [Махов: 10] три элемента эмблемы располагаются в следующем порядке на одной странице: сначала надпись, затем изображение, затем подпись. Особенности идеографии и порядка заполнения страницы в черновиках так же Достоевского делают страницу минимальной единицей автокоммуникации, развертывающейся вокруг образа идеи. Комментируя изображение полярных в этическом отношении личностей, которые занимают воображение Раскольникова: Наполеона Бонапарта и Ф.П. Гааза (1865 РГАЛИ, ф. 212, оп. 1, ед. хр. 4, л. 95), К. Баршт говорит, что, очевидно, два портрета были нарисованы на еще пустом листе, а каллиграфия и пропись были добавлены уже после [Баршт, Рисунки и каллиграфия: 147].

Театр автокоммуникации – в противовес театру письма – донарративный акт фиксации мысли. Так, на одной из страниц второй тетради подготовительных материалов к роману «Преступление и наказание» (1865 РГАЛИ, ф. 212, оп. 1, ед. хр. 4, л. 95, [Баршт, Рисунки и каллиграфия: 148]) портреты Наполеона и доктора Гаазы были нарисованы сначала, затем появилась каллиграфическая надпись «Поруч. Достоевский» с росписью, и уже потом скорописные текстовые блоки.

Структурные отношения между идеографиями у Достоевского и изображениями (обычно аллегорическими) в эмблеме и текстом там и там одинаковы. Это соседство разных языковых пластов вербального и иконического, обусловленное общим пространством страницы. Внеположность текстуальному и семантическое смещение служащих автокоммуникации идеографических элементов может равняться непереводимости, а взаимное дополнение и семантическая трансформация скорописи и идеографии повторяет сущностную для эмблемы эллиптичность.

Кроме того, интересна роль каллиграфии – художественная, иконическая сторона слова. Выделяя отдельное слово, автор подчеркивает его особую значимость. Исходя из естественной хаотичности черновика, стоящее на пороге иконического и вербального слово выносится на другой план и становится еще одним структурным элементом. Чаще всего имя, понятие, город, «каллиграфически Достоевский записывает существенные для его творчества или биографии события или идейные комплексы» [Баршт, Тороп: 150 – 151]. Идейные комплексы, которые возникают вокруг замысла романа, в меньшем масштабе, персонажа, черты его характера. По семантической значимости и по квалитативно-квантитативному отношению к

другим элементам каллиграфия занимает место афористической надписи в эмблеме.

Эмблематическое как структурная особенность. Вывод

Говоря о мистериях подобного рода соседства (аллюзия на название книги М.Н. Соколова «Мистерия соседства: К метаморфологии искусства Возрождения») в эпоху Возрождения, М.Н. Соколов отмечает, что здесь мы воспринимаем «саму мысль in statu nascendi (“в состоянии рождения”)» [Соколов: 150]. Действительно, дистанцированные друг от друга элементы находятся в рождении в том смысле, что обретают целостность только в прочтении. Истина эмблематического единства раскрывается во взгляде умного глаза. Более того, сама эллиптическая структура загадки подразумевает наличие еще одного элемента. Примечательно, что этот дополнительный элемент, прозаический комментарий, в полной мере проявляется у автора самых внутренне разобщенных эмблем, у Иоахима Камерария. Идеографически схваченная мысль, и пунктирно намеченная линия коммуникации черновых материалов, естественно, несамостоятельна, а нуждается в своем развернутом воплощении.

Именно коммуникативную трансформацию знаков в «театре памяти» черновика и можно считать тем самым комментарием соположенных элементов. По аналогии с термином Ж. Деррида «сцена письма», который применительно к текстам Достоевского употребила Е.Г. Новикова, означающим место в тексте, где «писатель бессознательно демонстрирует основные принципы создания данного текста, термин «сцена памяти» – место в подготовительных материалах, где особенно ярко проявляются принципы выстраивания и фиксации смыслового и проблемного поля для будущего произведения. В этом смысле «сцена памяти» – это поле погони за мыслью и борьбы против ее забвения.

Один из пионеров эмблематики как науки, Henry Green, предположил, что термин «эмблема» может быть приложим к любому произведению, которое содержит изображение и текст [Stegemeier: 26]. Хоть такая универсалистская трактовка давно признана ненаучной, она отражает зачарованность перспективой эмблематического везде, где изображение соседствует с текстом. В данном случае эмблематическим также можно назвать такое соседство текстуальных и иконических знаков или идеографии, при котором они, будучи семантически равноправными, взаимно дополняют и изменяют смыслы друг друга, что и порождает эффект автокомментария.

Что нам дает интерпретация такого структурного соседства как эмблематического? Помимо того, что открывает нам перспективы его плоскостного анализа, где все элементы взяты в синхронии, она очерчивает границы некоторой жанровой константы, присущей культуре, коль скоро эмблема берет начало в античности, идею соположения разнородного, и проливает новый свет на соотношение первых рукописных редакций произведения и подготовительных материалов к ним.

Литература

1. *Баршт К., Тороп П.* Рукописи Достоевского: рисунок и каллиграфия // Текст и культура. Труды по знаковым системам XVI. Учен. зал Тартуского гос. ун-та, вып. 635. Тарту, 1983. – 135-151.
2. *Баршт К.А.* Каллиграфическое письмо Ф.М. Достоевского в рукописях к роману «Преступление и Наказание» // Неизвестный Достоевский. 2018, № 3.
3. *Баршт К.А.* Рисунки и каллиграфия Ф. М. Достоевского. Lemma, Press, 2018 – 456 с.
4. *Махов А.Е.* Эмблематика: макрокосм. – М.: Intrada, 2014. – 600 с.
5. *Новикова Е.Г.* Живописный эксфрасис в романе Ф.М. Достоевского «Идиот». Статья 1. Визуальное и словесное в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2013. №5 (25)
6. *Соколов М.Н.* Мистерия соседства: к метаморфологии искусства Возрождения. – М.: Прогресс-Традиция, 1999. – 520 с.
7. *Stegemeier H.* Problems in Emblem literature // The Journal of English and Germanic Philology Vol. 45, No. 1 (Jan., 1946), pp. 26 –37.

Ирина КОСИЦЫНА

Сатирическая традиция в творчестве Сергея Марина

Очевидно, вспомнив то, что он искал, он подманил к себе Андрея Сергеича Кайсарова, брата своего адъютанта.
– Как, как, как стихи-то Марина, как стихи, как?
Л.Н. Толстой «Война и мир»

Литературное наследие Сергея Марина разбросано по периодически изданиям и на данный момент изучено достаточно плохо, настолько, что дату написания многих произведений просто невозможно установить. Даже в так называемом «Полном сборнике сочинений» автор предисловия просит читателей сообщить, если у них имеются какие-либо неизвестные литературоведам списки.

Сергей Никифорович Марин (1776–1813) – офицер, поэт-сатирик, драматург, переводчик, редактор, член «Беседы любителей русской словесности» и, по совместительству, один из участников убийства Павла I. Его стихи мало печатались, зато активно читались. Так, немалую роль в дворцовом перевороте сыграло «Подражание Иову» – пародия на «Оду, выбранную из Иова» Ломоносова. Не смотря на то, что за основу здесь взято вполне конкретное произведение, объектом авторской насмешки не является сам литератор или направление, представителем которого он является. В данном случае изначальный текст лишь средство, узнаваемая форма того, как Бог, разгневавшись, показывает ропщущему Иову свою мощь. Почти полностью совпадают с оригиналом лишь первая и последняя строфы, образуя тем самым своеобразную рамку собственному, авторскому содержанию и его позиции. Комический эффект таким образом достигается за счёт контраста торжественного тона оды с мелкой личностью Бога-царя. Среди его «божественных» заслуг – пошив мундиров и атака острова, на котором почти никого нет:

М. Ломоносов
Возмог ли ты хотя однажды
Велеть ранее утру быть,
И нивы в день томящей жажды
Дождем прохладным напоить,
Пловцу способный ветр направить,
Чтоб в пристани его поставить,
И тяготу земли тряхнуть,
Дабы безбожных с ней сопхнуть?

С. Марин
Главы обстрижены солдатски
Ты мог ли пуклями снабдить?
И их одевши по-дурацки,
В казармы кучами набить
И, вдруг ударивши тревогу,
Подобясь зверю, а не богу,
От трусости как лист дрожать
И двух в солдаты написать.

Подобным образом сделана и «мирная» (в сравнении с предыдущей) пародия на державинскую оду «Рождение порфирородного отрока» – «На рождение молодого грека», описывающая рождение и непростой путь самого автора-пародиста. Оригинальная ода здесь оказывается перевёрнута: Державин начинает с лютой зимы, завершая блестящим будущим, ожидающим отрока, Марин же от цветущей весны переходит к тщетности поэтического ремесла:

Г. Державин
С белыми Борей власами
И с седою бородой,
Потрясая небесами,
Облака сжимал рукой;
Сыпал инеи пушисты
И метели воздымал,
Налагая цепи льдисты,
Быстры воды оковал.

С. Марин
В белом платье полотняном,
Пук цветов держа в руках,
Под филейным покрывалом
Вдруг весна в наших странах
Показалася, и воды
Потекли опять в реках,
Сани бросили народы,
И стучат по колесам.

В обоих рассмотренных случаях пародия, как и полагается, строится на нарочитом несоответствии стилистических и тематических планов художественной формы. Но при этом мы сталкиваемся с ситуацией, когда от оригинала берётся одна только внешняя оболочка, наполненная идеологическими устремлениями автора. Тем самым здесь отсутствует факт остранения – одного из основных средств функционирования пародии, когда автор как бы примеряет на себя образ объекта пародии, тем самым обнажая и доводя его приемы до абсурда.

Но все становится на места, если вспомнить цитату Бахтина, относящуюся к родственному жанру – стилизации, где «авторский замысел пользуется чужим словом в направлении его собственных устремлений» [Бахтин]. Если брать в расчёт мнение Б. Бегака о том, что стилизация – начальная точка пародии, то можно охарактеризовать поэзию Марина, как «пре» или «около» пародийную.

Опираясь на понятие «остранение», можно сказать, что одним из главных аспектов пародийности является *литературоведческая рефлексия* стилистических особенностей пародируемого. Исходя из этого положения, в творчестве Марина следует выделить такие произведения, как 5-я и 9-я сатиры («Милонову Марин здравия желает» и «С тобой мой ум»). Как видно уже из названий, они не являются пародиями как таковыми, однако содержат в себе то самое критическое осмысление литературного направления, в данном случае – кружка «карамзинистов».

Темы обоих стихотворений схожи. Так в глазах поэта выглядит поэзия «карамзинистов»:

(«5-я сатира»)

Пускай наш «Ахаякин» стремится в новый путь,
И, вздохами свою наполня грудь,
Опишет свойства плакс, дав Игорю и Кию
И добреньких славян и милую Россию.
***** пускай царя великого поёт,*
Ни мертвым ни живым покоя не даёт,
Пусть список послужной поэмой называет...

(9-я сатира)

Но ежели в моем мое не в силах рассужденье
Остановить а тебе к поэзии стремленье
То бдения твоего трудов ты не теряй
И Росского царя деяния петь дерзай
Представь его труды для общего покоя,
Его геройский дух среди кровава боя,
Воспой любовь к нему отечества сынов,
Россиян в счастии и в страхе их врагов.

Помимо осуждения излишнего возвеличивания государя, высказывается мысль о бессмысленности и глупости отрицания национального литературного опыта: даже писать плохие стихи лучше, чем пенять на авторитеты прошлого, как могут и товарки на рынке.

Пародии нередко оказывались средством литературной борьбы, и спор «карамзинистов» и «шишковистов» исключением не был. В данном случае

особый интерес вызывают аспекты, выбранные автором для осмеяния. Как известно, ключевым предметом спора двух кружков был вопрос поэтического языка и стилистики. Но Марин, как видно из приведённых выше примеров, ни одну из этих сторон, по сути, не затрагивает. В каком-то смысле нахождение Марина в стане Шишкова вообще можно назвать случайностью: своей простотой, лёгкостью и даже некой игривостью стиля он был куда ближе к Карамзину и его последователям. Сложно сказать, что определило выбор стороны, свою роль здесь могла сыграть излишняя крайность в позиции будущих «арзамасцев». Возвращаясь к поэзии, в качестве главной его претензии (помимо уже указанных) можно выделить неприятие фальши в произведениях стихотворцев, изображающих прошлое и сильных мира сего в идиллически-розовом свете (чем та же «История государства российского» действительно нередко грешит).

Но остранение и сама пародия в привычном ее понимании у Марина все же встречаются. Таким примером может послужить стихотворение «Военное объяснение», в котором высмеивается начавшееся благодаря Денису Давыдову повальное увлечение «солдатчиной»:

Без сердца стал я, как без шпаги;
Я под арест тобою взят:
И нет во мне такой отваги,
Чтоб штурмом взять его назад.
Твой взор, как пуля из винтовки,
Пробил мне сердце, как мишень;
С тех пор иду без остановки
К тебе марш маршем целый день.
Привалов никаких не знаю;
Хочу тебя атаковать:
Но только где лишь повстречаю,
То вдруг начну салютовать.

Перелицовывая «Любовное объяснение», автор выводит в качестве героя тупого солдафона, чей круг интересов ограничен казармой (некоторые исследователи, в частности, Н. Арнольд, усматривают в этом прототип образа Скалозуба).

Стоит отдельно сказать и об одном из самых известных произведений Марина – пьесе «Превращённая Дидона». Она представляет собой пародию на трагедию Княжина – «Дидона», написанную на основе синтеза Энеиды Вергилия и греческого мифа о Дидоне и Ярбе, и повествующую об обстоятельствах отплытия Энея из Карфагена. Здесь наблюдается характерное для пародий XIX века смешение «классических» (по Гаспарову) приемов, определяющие пародию: «бурлеска» – изложения «низкого» предмета «высоким» стилем (как мы уже наблюдали в одах) и обратного ему – «травестии», когда изложение «высокого» предмета ведётся по средствам «низкого» сти-

ля. Комизм создаёт сама форма произведения, перенасыщенная «явлениями» персонажей (по 1-2 на страницу).

Имя же наперсника гетульского царя Ярба – Гетул, намекает на то, что он является царём лишь одного человека. Тем самым подчёркивается искусственность включения его в сюжет только ради появления антагониста. Персонажи говорят низким, разговорным языком, с вкраплением маркёров современной пародисту действительности. Их ссоры больше похожи на детские игры с разбиванием окон и догонялками.

На всем протяжении пьесы герои прекрасно понимают, что они на сцене, по ходу действия ими комментируются актерские приемы:

Да кстати – в обморок вить надобность упасть;
Чтоб свету показать, что чувствую напасть.

Даже с хрестоматийной сцены смерти Дидоны, снимается трагедийный пафос: Дидона довольно комично топится в бочке, мотивируя это желанием быть ближе к любимому, при этом отмечая, что ей *«должно бы как кажется сгореть»*.

Данная пародия опять-таки направлена не столько собственно автора, сколько на остранение «классических» образов и носит скорее развлекательный характер. В последней строфе автор успокаивает зрителя тем, что все актёры живы и уже ушли на банкет.

Марина нельзя назвать пародистом в строгом смысле этого слова, но пародия в привычном понимании и не была ему нужна. Он привык бороться не с литературой, а с людьми, делая первую своим главным оружием. Несмотря на популярность, Марин почти не издавался, а «ходил» в списках по рукам, из-за чего к настоящему моменту почти забылся. Причиной тому, возможно, послужило то, что все его творчество так или иначе тяготело к жанру памфлета, «непосредственная цель и пафос которого – конкретное, гражданское, преимущественно социально-политическое обличение» [БСЭ]. Как и пародия, он по своей сути невозможен без социально-исторического контекста, будучи, как правило, ориентированным на события, актуальные лишь для современников. Очевидно, что не всем художественным произведениям суждено остаться в веках, не все пародии интересны потомкам так же, как и очевидцам тех или иных событий политической или литературной жизни. Однако все же думается, что поэзия С. Марина (несмотря на то, что автор не является автором «первого ряда») сыграла определенную роль в истории от-

ечественной литературной пародии и заслуживает более пристального филологического внимания.

Литература

1. *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики [Электронный ресурс] URL: http://dostoevskiy-lit.ru/dostoevskiy/kritika/bahtin-problemy-poetiki/5-tipy-prozaicheskogo-slova.htm
2. Большая советская энциклопедия [Электронный ресурс] URL: https://slovar.cc/enc/bse/2027561.html
3. *Гаспаров М.Л.* Пародия в литературе // БСЭ [Электронный ресурс] URL: https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%91/bse-bse/boljshaya-sovetskaya-enciklopediya-pa/937
4. *Марин С.Н.* Полное собрание сочинений. – М.: Образцовая тип. ЛПТ, 1948 (Рига). – 575 с.

Роксана НАЙДЁНОВА

Типология нарративов (на материале русской классической литературы)

Нарратив – это цепочка связанных между собой событий, оформленных в цельное самостоятельное литературное произведение с завязкой, кульминацией и финалом. Ближе всего к понятию «нарратива» стоит повествование, сообщение.

Нарратив относительно новый термин, появившийся лишь в XX веке, в эпоху постмодернизма. Впервые он встречается у Ц. Тодорова в «Грамматике Декамерона». В дальнейшем к нарративу будут обращаться многие отечественные и зарубежные исследователи. В их числе и В.Я. Пропп, предложивший ввести понятие нарратемы для обозначения часто встречающихся ситуаций в нарративе. До возникновения нарратива чаще всего использовали понятие сюжета или рассказа. Этими же терминами большинство пользуются и сейчас, так как они ничуть не устарели. Тогда сразу же возникает вопрос о его необходимости и пользе. Я отвечу, что открытие нарратива, безусловно, важное событие в литературе. Оно помогает по-иному взглянуть на ход событий как в классических произведениях, неотделимых от родной культуры и словесности, так и в новых книгах современных авторов.

Именно нарратив смог ответить на вопрос: Почему даже самое правдивое, автобиографичное, и наполненное насущнейшими проблемами произведение остается для читателя только хорошей (или даже гениальной) книгой, созданной кем-то историей? Ответ заключается в том, что в нашей действительности отсутствует нарратив, то есть строгая последовательность событий, вытекающих одно из другого. Наличие же нарратива в художественных текстах и создает этот разрыв между фактом и вымыслом на его основе, придавая случайностям в развитии повествования логику и поучительность, которых не хватает в реальном мире.

Завязка, перипетии, коллизии, кульминация, развязка – все это дает читателю ощущение прогресса, стремление к некоему финалу, в котором все и объяснится. И даже если финал остается открытым, в этом тоже чувствуется особый умысел, автор явно выбирает, что прямо рассказывать читателю, а над чем просить его подумать. Эта иллюзия прогресса вызывает споры и сегодня.

Логическое повествование в художественной литературе, не считая некоторых современных экспериментов, существовало всегда. И открытие

нарратива вызвало интерес к эволюции этого повествования, которое, как и литературные направления и жанры, тоже развивалось по своим законам.

Из работ, связанных с проблемой нарратива, окажутся ближе всего моей типологии классификация Х.Л. Борхеса и книга-перечень «Тридцать шесть драматических ситуаций» Жоржа Польти. Борхес смотрит на повествование в целом, однако его рамки, соответствующие четырем главным мифам, слишком широки и больше относятся к главной идее произведения, чем к развитию событий. Польти применяет более детальный подход, но исследует только завязку сюжета, не затрагивая его подачу.

Свою типологию я основываю на идее главного персонажа (протагониста) или его отсутствии в художественном тексте. Даже если в произведении нет очевидного протагониста, автор все равно концентрирует внимание читателя на главной точке повествования: помимо героя, это может быть какое-либо место («Петербург» А. Белого) или событие («Война и мир» Л.Н. Толстого). А также я буду обращать внимание на то, как именно писатель обособляет протагониста и убеждает читателя в его исключительности, даже если перед нами раскрывается типичная история с обыкновенным героем («Обыкновенная история» Н.А. Гончарова).

Ночь перед Рождеством

Нарратив строится на принципе «размывания границ», когда обывательский мир и потусторонний на время смешиваются. Как правило, события разворачиваются накануне особенного праздника. В одноименной повести Н.В. Гоголя это Сочельник, время, когда, по поверьям, человек может столкнуться с нечистой силой. Главным героем как раз и оказывается этот человек. Его исключительность оправдывается взаимодействием с обоими мирами. Это может стать преимуществом для героя, как в случае с Вакулой, который сумел добыть обещанные черевички, обхитрив черта. Или привести его к неминуемой гибели («Вий» Н.В. Гоголя).

Привычное окружение героя: соседи и близкие разоблачаются (мать Вакулы оказывается ведьмой) и ведут себя пугающе и нелепо, показывая свои грехи (Театр Варьете в «Мастере и Маргарите» М.А. Булгакова). Данный нарратив часто используется для создания сатирического произведения, высмеющего нравы современников. Но порой доходит до по-настоящему страшных сцен (Маргарита на балу у Воланда). Важно уточнить, что при этом протагонист, какие бы метаморфозы не происходили с

ним или вокруг него, внутренне не меняется, оставаясь в своем уме и не теряя достоинства.

Данный нарратив не обязательно должен развиваться с участием гостей с того света. Вмешательство иного мира может быть заменено на карнавал и переодевания, где знакомые люди приобретают новые обличия, играя роль той самой потусторонней силы, вводя героя в заблуждение (роковая случайность с найденным браслетом в «Маскараде» М.Ю. Лермонтова).

Приезд Чацкого

Это нарратив о «чужеземце». Роль протагониста оправдывается его непохожестью на окружающих. Обычно, гость является к хозяевам из гораздо более цивилизованного и устроенного мира. Я назвала бы классическим примером возвращение Чацкого в Москву из путешествия по Европе («Горе от ума» А.С. Грибоедова). Несмотря на то, что он провел детство подле Софьи Фамусовой, Чацкий возвращается уже чужим, перекроенным под иноземные стандарты человеком. В принципе, «чужеземцы» не являются носителями некой совершенно новой идеи – чаще всего они пытаются «лезть со своим уставом в чужой монастырь».

Однако общество, где побывали Чацкие, либо дает трещину, либо терпит моральное поражение. Да, в «Горе от ума» протагонист уезжает, но после слов Фамусова: «…что станет говорить/ Княгиня Марья Алексевна!» читатель относиться с уважением к его миру перестанет, а это и есть проигрыш. То же можно сказать и о сюжете «Ревизора» Гоголя. Здесь общество предупреждено о приезде ревизора, и все равно оказывается застигнутым врасплох, опозоренным. Правда, в затронутом нарративе образ некоего лица разрастается в образ судьбы, совести, Судьи.

В «Алых парусах» А. Грина Ассоль растет изгоем, «чужестранкой» и также мечтает о заморском принце. Местные обыватели смеются над ней, называя сумасшедшей, но оказываются, в итоге, посрамлены, когда принц, наконец, прибывает. Интересно, что окружение Ассоль, кроме отца и сказочника, представлено недалекими, серыми людьми. Фамилия Артура Грэя переводится так же (англ. grey – рус. серый).

В заключение упомяну, что этот нарратив почти всегда используют в антиутопиях. Вспомнить можно и отечественных («Мы» Е.И. Замятина), и зарубежных («О дивный новый мир» О. Хаксли) представителей.

Очарованный странник

Нарратив путешествия или пути. Протагонист – странник. Отправляясь в дорогу простым, даже заурядным человеком, главный герой, знакомясь с новыми людьми и наблюдая чужие нравы, внутренне растет и преображается. Один из самых ярких примеров – это «Очарованный странник» Н.С. Лескова. Путь необязательно должен восприниматься буквально. Здесь путешествие означает всю жизнь и становление странника Флягина. Автор тщательно прописывает само душевное состояние человека на жизненном пути, Флягина вечно что-то манит идти дальше. Он путешественник по призванию.

Еще один знаменательный пример – Чичиков («Мертвые души» Н.В. Гоголя). В начале пути герой предстает неприметной, во всех отношениях «средней» личностью. Но постепенно, наблюдая за его обхождением с Маниловым, Коробочкой и другими помещиками, характер Чичикова раскрывается. Но это именно нарратив пути. Он бесконечен, но при этом замкнут. Сразу в памяти всплывает еще одна история странствия из мировой литературы – «Божественная комедия». И Чичиков путешествует по кругам помещичьего «ада»: от грезящего наяву Манилова до совершенно опустившегося Плюшкина. Однако тут же перед нами хрестоматийный образ птицы-тройки, а вместо замкнутого круга – бесконечная дорога, огромные пространства.

Обыкновенная история

Я уже упоминала данный нарратив во вступлении, теперь разберу его подробнее. Сюжет – это подчеркнуто типичная история для времени автора. Читателю указывают, что подобная история разворачивается повсеместно, и, возможно, уже произошла с ним самим. Очевиднейший пример – первый роман И.А. Гончарова. Протагонист – классический представитель своего круга. Его исключительность именно в его обыкновенности, даже посредственности. Рассказывая об Адуеве, Гончаров рассказывает о многих современниках, компенсируя отсутствие захватывающей интриги.

Еще более известным представителем данного нарратива является Евгений Онегин из одноименного романа в стихах А.С. Пушкина. Протагонист – гиперболизированный современник поэта, представитель дворянской молодежи, яркий щеголь, чей привычный образ перерастает в героический, благодаря глубокой конкретики (мы узнаем в мелочах о его по-

вседневной жизни и увлечениях). История современника превращается в своеобразное зеркало эпохи.

Представленный нарратив часто используется при описании некоего массового движения. Например, «Возвращение» А.П. Платонова, в котором описывается трудности перехода от военной к мирной жизни. Чтобы подчеркнуть всеобщность проблемы, изначально рассказ был назван «Семья Ивановых».

Преступление и наказание

В основе нарратива отход от нормы. Протагонист выделяется из общей массы идеей переступить положенную социумом мораль. В одноименном романе Ф.М. Достоевского мы видим историю зарождения такой идеи в голове Раскольников, ее исполнение, переживание и, наконец, разложение. Как правило, нарратив связан со скандалом, безобразием в обществе. В русской литературе Достоевский, на мой взгляд, лучше всего разработал этот сюжет. Тут к месту вспомнить «Жестокий талант» Н.К. Михайловского.

На втором месте я поставила бы искания Л.Н. Андреева. Повесть «Иуда Искариот» исследует природу наибольшего мирового зла – предательства. Думаю, что как раз эта величина и привлекла внимание писателя. Андреев склонен выворачивать известную или предсказуемую ситуацию наизнанку, пытаясь подать ее читателю под абсолютно иным углом зрения. Тут эта способность проявлена со всей силой. Также стоит вспомнить еще одно произведение автора – рассказ «Бездна». В нем, наоборот, предсказуемо положительный характер студента Немовецкого обращается неожиданным преступлением.

К этому же нарративу можно отнести и роман «Яма» А.И. Куприна. Но здесь скорее не выдумка, а исследование преступления. Вместо идеи, которая могла бы сделать из человека убийцу, автор подает нам детали уже давно совершаемого преступления. Вспомним, например, как в романе спокойно и подробно описывается быт публичного дома.

Такой нарратив не всегда содержит преступление в прямом смысле. «Анна Каренина» Л.Н. Толстого как раз такой пример. Главная героиня нарушает неписаные законы морали и расплачивается за это жизнью. Впрочем, проблема еще и в том, что наказывают за их нарушение не одинаково (измена Облонского, брата героини).

Дом с мезонином

Это нарратив места. Под «местом» может подразумеваться что угодно: от дома до города. Протагонист – человек, переживший там важные моменты в своей жизни. Как правило, мы находимся в воспоминаниях героя, где вполне заурядные события приобретают огромное значение, а место, где они происходили, оживает и наполняется символами. Например, одноименный рассказ А. П. Чехова, в котором герой через годы пронес образ покинутого дома с мезонином, храня память о своей возлюбленной. Для него и, следовательно, для читателя это уже не просто дом сестер Волчановых, а некое действующее лицо, без которого история сложилась бы по-другому.

Наиважнейший вариант данного нарратива – это роман А. Белого «Петербург». Здесь город – главное действующее лицо, влияющие на мысли и судьбы остальных персонажей. Если в первом случае «место» – это лишь давнее воспоминание, оно только влечет героя, то в произведении Белого «место» – это активный персонаж, довлеющий над остальными героями. Структура, язык текста – все создавалось, чтобы подчеркнуть особую магию Петербурга. А включенные автором загадки и теории (например, теория трех треугольников) превращают и город, и текст в настоящий лабиринт.

Война и мир

Нарратив строится на описании и анализе какого-либо масштабного события или необыкновенного происшествия. Протагонист – свидетель и участник. На его глазах происходят все важнейшие повороты сюжета или он знает о них из первых уст. К данному нарративу в первую очередь стоит отнести роман-эпопею «Война и мир» Л.Н. Толстого. Перед нами множество персонажей, из которых трудно вынести одного ключевого. Скорее они попеременно занимают позицию протагониста. При этом и Пьер Безухов, и Андрей Болконский, и Наташа Ростова не являются ключевыми фигурами для главного действа – победы над наполеоновской армией. Для предложенного нарратива требуется определенная дистанция, чтобы точка видения персонажа не казалась нам слишком пристрастной и неблагонадежной. Вряд ли кто-нибудь поверил бы мнению Наполеона о его кампании. К тому же выбранный нарратив требует внимания к целым сословиям, людским массам, убеждая, что главный герой в такой истории – это народ и война.

Помимо произведения Толстого к данному сюжету можно отнести роман «Бесы» Ф.М. Достоевского. Известно, что он основан на реально случившемся преступлении. Это событие произвело на писателя такое впечатление, что он поставил его стержнем всего повествования. Протагонистом я назвала бы здесь рассказчика, потому что только его словам читатель еще может доверять. Ставрогин, Верховенский и другие «бесы», конечно, занимают больше времени и внимания. Но все они одержимы, и мы только наблюдаем за их поступками глазами рассказчика.

Петр Первый

Это антитеза нарратива «обыкновенная история». Во главе угла повествование о судьбе исключительного, гениального человека. Он в полном смысле этого слова герой, и его необыкновенность и значимость для всего света и делает его протагонистом. Это может быть любое историческое лицо: правитель, изобретатель, живописец…

Чаще всего данный сюжет присутствует в исторических произведениях. Например, в романе А.Н. Толстого «Петр Первый». Здесь мы прослеживаем важнейшие вехи в жизни первого русского императора, наблюдая за его развитием, как человека и правителя, так и за ростом целого государства. Второстепенные герои призваны как-то дополнять или оттенять черты протагониста.

Пожалуй, это самый простой и ясный нарратив. Он движется, как правило, строго по прямой линии, чтобы не сбить читателя, и насыщен большим количеством чисто научной информации.

Записки

В основе принцип подложного автора («Повести Белкина» А.С. Пушкина) или автора-героя («Записки юного врача» М.А. Булгакова), где писатель оказывается, помимо всего, еще и действующим лицом, которому мы должны поверить.

Первый вариант создает интригу, предоставляя читателю угадывать: врет он или нет? И что это за личность? Также такое произведение сложно описывать с точки зрения работы какого-то всем известного автора. Тут невозможно точно сказать: стоит ли какие-то моменты отнести к воли писателя или это, скорее, на совести выдуманного персонажа.

Второй вариант внушает больше доверия. Автор просто делится пережитым опытом. Иногда события, разумеется, приукрашиваются. Иногда история излагается предельно точно, приближаясь к мемуарам.

Нарушенная хронология

Настало время для моего любимого нарратива. В его основе нарушение хронологии событий, когда мы узнаем историю протагониста не последовательно, шаг за шагом, а отдельными моментами, разнесенными друг от друга по времени. В таком сюжете всегда есть четко обозначенный главный герой, судьба которого заложена в основу повествования, иначе изменение хронологических границ не было бы столь заметным. Для протагониста здесь нет строго обозначенных рамок, по сути, им может являться кто угодно. И особенно интересно, на каком моменте и почему его история перерастает простой рассказ об обыкновенном или необычном человеке, приращивая новые смыслы и становясь чем-то большим.

Разумеется, для примера я возьму «Героя нашего времени» М. Ю. Лермонтова. Не думаю, что гениальность и обаяние этого романа заложены в первую очередь в характере главного героя. Повествование так построено, что читатель имеет право сомневаться в словах Печорина о самом себе. Может быть, он только воображает, что контролирует ситуацию и остроумно шутит? По крайней мере, я не считаю его ни героем, ни распространенным типажом.

Главное здесь – это строение романа. Попробуйте прочитать его, сохраняя хронологию частей, и получите странное повествование с акцентами на малозначимых событиях и мыслях. Работа со временем в тексте может быть разной сложности. Тут она наивысшая – история Печорина распускается словно цветочный бутон: мы то и дело скользим по хронологической линии; протагонист то приближается к нам, рассказывая о своих мыслях («Журнал Печорина»), то мы видим его лишь со стороны («Максим Максимыч»); внимание к событиям разнится с их значением: мы лишь вскользь узнаем о смерти Печорина, но очень подробно читаем о простом случае из жизни («Фаталист»).

Подобная подача истории, на мой взгляд, ближе всего приближает ее к действительности. И пусть это всего лишь один из многих нарративов, но он на сегодня разработан менее остальных.

Заключение

На этом завершается мой перечень нарративов. Остается только добавить, что, помимо произведений, относящихся к строго определенному нарративу, существует множество текстов, являющихся синтезом двух или даже трех сюжетных моделей.

Литература

1. *Борхес Х.Л.* Четыре цикла [Электронный ресурс] URL: http://modernlib.net/books/bioy_kasares_adolfo_borhes_horhe_luis/chetire_cikla/read/
2. *Надеин А.* Сюжетостроение: от Польти до Проппа [Электронный ресурс] URL: http://www.advi.ru/magazin/yes52/52_ptopr.pdf

Татьяна НИКИТКОВА

Образ вакханки в русской лирике (К.Н. Батюшков, А.Н. Майков, А.А. Фет, А.А. Блок)

Во все времена для искусства античность была ориентиром и примером для подражания. Мифы, рожденные в Древней Греции и Риме, осмыслялись всегда: начиная теогонией (в том числе такими богами, как Хаос, Эрос и Танатос) и заканчивая известными сюжетами о Нарциссе, Адонисе, яблоке раздора и др.; причем каждая эпоха развивала их по-своему. Немаловажную роль сыграли и индивидуальные особенности стилей художников.

В России особое признание античность получила в пушкинскую эпоху. Известно, что древние мифы воспринимались через французский классицизм, и знание сюжетов было основой образования. Д. Якубович пишет, что для лицеистов главным учителем был Кошанский, который преподавал латынь, а также составил хрестоматию греческой поэзии [Якубович]. Он был известен тем, что проводил аналогии между античными и русскими авторами (Федра, например, он сравнивал с Крыловым) [Там же]. Якубович отмечает также, что именно в России звукопись стиха была наиболее близка латинской (у французов такого не было) [Там же].

О начале XX века Ю. Бондаренко пишет, что для символистов древность была «универсальной праосновой культурно-исторического целого, философским анализом и предметом художественного изображения» [Бондаренко: 65], то есть символисты хотели создать новое искусство, объединив античность и христианскую культуру. Очень важна для них была идея цикличности.

Особой популярностью всегда пользовался сюжет о Вакхе. Его изображали как художники (Караваджо, Рубенс, Тициан), так и поэты. Говоря о русской традиции, Якубович отмечает, что пушкинское «Торжество Вакха» основано на Овидии и Катулле, кроме того, заметно сходство с французской поэзией (Бертен «Сбор винограда») [Якубович]. Очень популярны были анакреотические и эпикурейские мотивы, которые особенно заметны в поэзии Пушкина и Батюшкова.

В дальнейшем поэты придерживались классической традиции в описании Вакха, а символисты воспринимали этот образ в основном через Ницше. В. Паперный пишет, что Ницше «стремился Дионисом заменить Христа», а В. Иванов отожествлял его с Христом [Паперный]. Блок же связывает с Дионисом перерождение, что тоже довольно важно [Там же].

Наиболее яркий образ, связанный с Вакхом, – это вакханка, поэтому цель данного исследования – проанализировать образ вакханки в произведе-

ниях Батюшкова, Майкова, Фета и Блока, выявить приемы создания образа в каждом случае и сделать вывод об общности в воссоздании вакханки и индивидуальных особенностях поэтического стиля каждого автора.

Источником идеи для Батюшкова был Парни, его стихотворение является вольным переводом. «Пушкин по поводу «Вакханки» Батюшкова заметил: “Подражание Парни, но лучше подлинника, живее”» [Якубович].

Итак, Батюшков в своей «Вакханке» создал историю: в ней присутствуют другие «жрицы Вакховы» (причем сама преследуемая девушка – нимфа, а не вакханка), а также лирический герой, который гонится за отставшей нимфой. Сами вакханки и вообще Вакх здесь выступают как бы виновниками происшествия, некими декорациями, помогающими его развитию. Действие абсолютно нестатично – движется все:

Эвры волосы ***взвевали****,*
Перевитые *плющом;*
Нагло ризы ***поднимали***
И ***свивали*** *их клубком* [Батюшков].

Сама нимфа – это воплощение всего вакховского: в устах у нее «пурпуровый виноград»;

И ***пылающи*** *ланиты*
Розы *ярким* ***багрецом*** [Там же].

Различное воплощение огня в этих двух строках появляется три раза. Вообще огонь присущ как самой нимфе (как видно из ее описания), так и герою (в сердце у него «огонь и яд»).

Следующее стихотворение – «Тимпан и звуки флейт и плески вакханалий…» Майкова. Герой здесь – лишь наблюдатель, его глазами мы видим саму вакханку. Движение, в отличие от героя Батюшкова, его утомляет, оно не нужно, но все же оно есть:

Луч солнца, тень листов скользили, трепетали… [Майков].

В портрете вакханки и пейзаже много характерных слов, создающих атмосферу римской идиллии: «аканф», «тирс изломанный», «кожа тигрова».

Виноград, символ Вакха, описан так:
Как дышит виноград на персях у нея… [Там же]

Через «дыхание» винограда мы как бы видим тяжелое дыхание самой вакханки. Огонь же здесь – только в ней, в ее лице («по жаркому лицу», «уста…полные томленья и огня»). Сам же герой, как это уже было сказано, остается как бы в стороне. Это еще раз подчеркивается восклицанием в конце стихотворения:

Как тихо все вокруг!.. [Там же]

Интересно, что помимо тимпана вдали слышатся также и звуки флейт.

Перейдем к стихотворению Фета «Вакханка». В нем вообще нет истории, только яркий, наглядный (что нетипично для Фета), даже чувственный портрет. Причем героиня в стихотворении ни разу не названа вакханкой – мы узнаем, что она ею является, только из названия. Движение в этом стихотворении есть, но оно как будто замедленно («одежда…опускалась», «глаза…вращались медленно»). Портрет вакханки – полон огня:

Как будто волосы уж начинали жечь
Горячим золотом ей розы пышных плеч.
Одежда жаркая все ниже опускалась… [Фет, 200]

Горят и волосы, и плечи, и одежда, и лицо («страстные глаза»), венок из винограда покоится у нее на голове, поэтому она как бы коронована символом вакханалий, этого праздника жизни, яркой и чувственной.

Прохладного она искала дуновенья… [Там же]

Однако образ вакханки противоречит этому: она будто ищет не прохлады, а еще большей страсти, еще больше этого опьяняющего пожара. Звуков тимпана или флейты в этом стихотворении (что также не похоже на Фета) нет.

Стихотворение Блока «В жаркой пляске вакханалий» наиболее сильно отличается от всех предыдущих. Здесь акцент полностью смещен на главного героя. Портрета самой вакханки почти нет – мы видим лишь ее грудь и колени. Страсть здесь, как у Фета, опьяняет, однако огонь – это не просто страсть, это любовь, идеальное, которое противопоставляется жизни:

Жизнь холодную забудь! [Блок]

Такое противопоставление на первый взгляд выглядит странно, но дальше мы видим эпитет к слову «любовь» – «всегда живая». Получается, что

«жизнь» и «живой» это даже не синонимичные слова, а антонимы, живая – не жизнь, а любовь, поскольку только в этой любви, в «жаркой пляске», герой узнает истинное блаженство, недоступное в простой жизни. И все же это блаженство очень эфемерно, во-первых, потому что огонь здесь уже почти убийственен («жгучая ласка»), во-вторых, потому что такой праздник – всего лишь «старая сказка», а значит, ему может прийти конец в любой момент.

Интересно, что звуки здесь отсутствуют не совсем, а стихают со временем:

Пусть уснет ее тимпан [Там же].

Рассмотрев индивидуальные черты каждого поэта, перейдем к поиску общего. Стоит отметить, что в первых трех стихотворениях чувствуется классическая традиция в изображении вакханки и вообще вакханалий, тогда как в произведении Блока Вакх выступает как бы фоном для переживаний. Художественные задачи у всех поэтов разные: если Батюшкову интересна сама динамика сюжета, то Фет и Майков рисуют портрет, а Блок говорит о своеобразной новой жизни. В частности, если сравнивать Батюшкова и Фета, можно вспомнить еще одно стихотворение последнего – «Нимфа и молодой сатир». В нем тот же сюжет погони, тот же мотив огня в обоих героях:

Иль страсть, горящая в сатире молодом,
Пахнула и в тебя томительным огнем? [Фет: 212]

Возвращаясь к сравнению стихотворений, стоит сказать, что в трех из них (кроме Фета) так или иначе присутствует тимпан. Он воспринимается неким отличительным знаком Вакха, символом вакханалий.

Также стоит обратить внимание на локацию: у Батюшкова это – чаща «дикая и глухая», у Майкова – «мрак дерев», у Фета – «полуденный сад», у Блока же это некое неопределенное место. Итак, вакханалия неразрывно связана с природой, с жаром лета, с шумом и тенью деревьев.

В каждом стихотворении есть мотив огня, но разработан он по-разному: у Батюшкова внешний жар нимфы пробуждает внутренний жар героя; Майков сосредотачивает огонь в вакханке; у Фета жар во внешности вакханки передает ее внутренний жар; и у Блока огонь переходит только на героя. Только Батюшков, следуя традиции римлян, упоминает традиционное восклицание «Эвое!».

Таким образом, основываясь на всем вышеперечисленном, можно сделать вывод: каждая эпоха изображает вакханку в соответствии с задачами,

которые стоят перед художником. Тем не менее, в каждом стихотворении отчетливо видны основные приемы конкретного автора, которые проявляются в подборе слов, в настроении, в выборе главного действующего лица. Но общие черты у всех поэтов так же присутствуют: это стремление изобразить единство человеческой жизни и природы, восхищение красотой, использование одних и тех же символов для лучшего понимания смысла праздника Вакха.

Литература

1. *Бондаренко Ю.А.* Интерпретация античного мифа в творчестве русских символистов // Вестник Томского государственного университета. 2009. № 329 [Электронный ресурс] URL: https://cyberleninka.ru/article/n/interpretatsiya-antichnogo-mifa-v-tvorchestve-russkih-simvolistov
2. *Батюшков К.Н.* Вакханка // [Электронный ресурс] URL:https://rustih.ru/konstantin-batyushkov-vakxanka/
3. *Блок А.А.* В жаркой пляске вакханалий // [Электронный ресурс] URL:https://slova.org.ru/blok/vzharkojpljaske/
4. *Майков А.* Вакханка // [Электронный ресурс] URL:https://rustih.ru/apollon-majkov-vakxanka/
5. *Паперный В.М.* Блок и Ницше // Типология русской литературы и проблемы русско-эстонских литературных связей. Труды по русской и славянской филологии. XXXI: Литературоведение / Отв. ред. И.А. Чернов. – Тарту, 1979. Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 491. [Электронный ресурс] URL:http://www.ruthenia.ru/document/537613.html#60
6. *Фет А.А.* Еще люблю, еще томлюсь…: Стихотворения. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011 – 352 с.
7. *Якубович Д.П.* Античность в творчестве Пушкина // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. – М.; Л., 1941. Вып. 6. – С. 92–159 [Электронный ресурс] URL:http://www.ruthenia.ru/document/527776.html#(*)

Анна НОВОСЕЛЬЦЕВА

«Маленькие трагедии» и «Повести Белкина» А.С. Пушкина: общность мотивов

«Маленькие трагедии» и «Повести Белкина» – плоды Болдинской осени 1830-го года, созданные А.С. Пушкиным в одном и том же месте, в одно и то же время, но совершенно разные как по жанру, так и по пафосу. Их часто противопоставляют, но в настоящей работе мы обратимся к тому, что их роднит. В каждом из циклов присутствует тема смерти, любви, зависти, «отцов и детей»… В чём же сходства и различия того, как они воплощаются?

Начнём с мотива смерти. Он ярко выражен едва ли не в каждом произведении обоих циклов, но мы сопоставим два из них: «Гробовщика» и «Каменного гостя». Адриян Прохоров приглашает мертвецов на новоселье, дон Гуан зовёт статую убитого им командора присутствовать на его свидании с доной Анной (встать у двери на часах). Оба предложения сделаны несерьёзно, герои не верят, что мёртвые услышат, и оказываются ошеломлены, когда их просьбы выполняются. Сходство очевидно, но не менее очевидны и отличия. Прежде всего, к Прохорову приходят самые настоящие мёртвые тела, говоря современным языком – зомби, и описаны они очень реалистично: «… *жёлтые и синие лица, ввалившиеся рты, мутные, полузакрытые глаза*». В «Каменном госте» же мертвец предстаёт пред нами в виде надгробного изваяния, что, бесспорно, выглядит куда приятнее и, можно сказать, торжественнее. Заметим, как по-разному в этих произведениях встречаются живые и мёртвые. Адриян в ужасе, и это совершенно естественная реакция, хотя мертвецы настроены очень дружелюбно; в свою очередь, статуя командора бесстрастна, а дон Гуан произносит странные слова: «*Я звал тебя и рад, что вижу*». Что это – нежелание умирать трусом? Или он действительно хотел, чтобы его настигло возмездие? Да, именно возмездие – ведь предложение Прохорова вызвано исключительно досадой за насмешку соседа, в словах же дона Гуана виден вызов, скрытое желание поглумиться над мёртвым командором. Разница предпосылок поступков неразрывно связано с их последствиями – трагическим в «Каменном госте» и скорее комичным в «Гробовщике» (герой которого все же не совершал преступления, караемого смертью, и наказан лишь страхом).

Кардинально разнятся и интонации этих произведений: «Гробовщик» написан в шутливом тоне, даже объятия мертвецов здесь выглядят забавными, тогда как «Каменный гость» – это трагедия, и статуя приходит отнюдь не

на «вечеринку». Бесстрастность статуи командора пугает куда больше, чем улыбающиеся черепа «Гробовщика». Да и не статуя это вовсе, и уж тем более не жаждущий мщения мертвец. Сама Смерть явилась в обличии надгробия, чтобы свершить правосудие и забрать дона Гуана с собой.

Следующий мотив, который мы рассмотрим, – мотив зависти. Как известно, именно это слово было первоначальным заглавием «Моцарта и Сальери». Но зависть является основной мотивацией не только в этом произведении, но также и в одной из «Повестей Белкина» – в «Выстреле». Ситуации, вызвавшая зависть одного героя к другому, идентичны. Сальери раздражало, что легкомысленному Моцарту музыка дается много легче, чем ему, «ремесленнику» от искусства; Сильвио «был первым буяном по армии» и упивался славой, пока не появился новичок, бесшабашная весёлость которого была добрее и естественнее и легко поколебала славу Сильвио. Даже имена завистников похожи! Но раскрываются конфликты по-разному. Прежде всего, Сильвио не являлся приятелем графа и беспрерывно искал с ним ссоры, тогда как Сальери и Моцарт были дружны и не ссорились даже тогда, когда Сальери напрямую укорял друга за пренебрежительное отношение к искусству («*И ты смеяться можешь?*», «*Ты, Моцарт, недостоин сам себя*»). Есть и другое отличие: в «Выстреле» в конфликт вступают обе стороны, и встречаются они открыто, лицом к лицу, с пистолетами в руках и равными шансами на победу. Тогда как в «Моцарте и Сальери» Моцарт даже не подозревает о наличии какого-либо конфликта, а смертельным орудием является яд, от которого у ничего не подозревающей жертвы нет ни единого шанса защититься.

И, наконец, развязка. Казалось бы, построение сюжета «Выстрела» больше располагает к трагическому финалу: тут у нас и долголетняя вражда, и ожидание мести, и двойная дуэль, тогда как в «Моцарте и Сальери» мы видим двух старых друзей, у которых – казалось бы – просто не совпали взгляды на искусство. Но вышло иначе: граф и Сильвио не навредили друг другу, а вот Моцарт умер, оставив Сальери наедине с собственной совестью. Почему? Скорее всего, дело, во-первых, в мотивации персонажей. У Сильвио мотивы была исключительно личные – отомстить (и страх смерти, как он полагает, месть ничуть не худшая, чем сама смерть), а вот Сальери считал себя обязанным избавить мир от Моцарта и никакого удовольствия в убийстве не находил. Тут больше общественно-идеологического, чем личного (во всяком случае, Сальери всячески убеждает себя в этом). Во-вторых, убийство друга и помилование врага производит куда большее впечатление на читателя, нежели противоположный «расклад».

Обратимся теперь к мотиву любви, проследив, как он воплощен в паре произведений сопоставляемых циклов – в «Каменном госте» и «Барышне-крестьянке». Соответственно, сосредоточимся на изображении отношений дона Гуана и доны Анны, с одной стороны, и Алексея Берестова и Лизы Муромской, с другой. Образы Гуана и Алексея удивительно похожи, несмотря на то, что Берестов описан как весёлый «баловник», уделяющий большое внимание девушкам и постоянно обнимающий «хорошеньких поселянок», а дон Гуан характеризуется не в пример грубее – «развратник», «безбожник», «мерзавец». Отчего так? Дон Гуан у Пушкина, как и Берестов, человек совершенно незлой и даже по-своему искренний («*Бедная Инеза! Ее уж нет! как я любил ее!*»). Вот только он, в отличие от Алексея, не избегает замужних дам, что ставит под большое сомнение его нравственность. Но суть их поведения одна: повесы и ловеласы, избалованные и желающие брать от жизни всё. В произведениях они предстают перед нами в разгар очередных любовных коллизий. Сравнивать дам нет необходимости, поскольку общего в них мало, однако все же обратим внимание на то, как похоже их поведение при первой встрече с героями. Лиза-Акулина выворачивается из объятий Алексея, «*принимая на себя вид холодный и строгий*», дону Анну же «*совсем не видно под этим чёрным вдовьим покрывалом*», и с мужчинами она никогда не говорит. Для Гуана и Берестова, привыкших к более лёгкой добыче, перспектива романов с такими дамами манила очарованием новизны. В каждой из любовных историй происходит переодевание, с помощью которого один персонаж вводит другого в заблуждение: дон Гуан сначала наряжается монахом, потом называет ложное имя, Лизонька предстаёт перед Алексеем крестьянкой Акулиной. Маскарад этот зеркальный: в первом произведении наряжается мужчина, во втором – девушка. Следовательно, и ведущая, инициативная роль в романе принадлежит разным людям. Заметим также, что в «Барышне-крестьянке» правда всплывает случайно, тогда как дон Гуан сам признаётся Анне в обмане.

Заканчиваются истории тоже по-разному, одна – гибелью, другая – счастливым воссоединением влюбленных. Казалось бы, перед нами яркие примеры счастливого и несчастливого финала. Но вот вопрос: что значила для героев эта любовь, и была ли она вообще? Да, конечно, и Берестов, и дон Гуан уверяли дам в своей искренности. Но вглядимся в эти отношения внимательнее: тайные встречи и предложение, сделанное девушке из низшего сословия, преклонение (мнимое? искреннее?) перед одинокой, печальной вдовой и признание в убийстве её мужа… Союзы влюблённых держались на очаровании новизны, которое повлекло героев друг к другу. Можно ли го-

ворить о подлинности этих чувств? История Алексея и Лизы оборвалась на мгновении поцелуя, но Пушкин не открывает нам дальнейшее... Возможно, конец у этой истории ничуть не счастливее, чем у бедных дона Гуана и доны Анны.

Обратимся к следующему мотиву, условно обозначенному нами как мотив «отцов и детей». В сопоставляемых циклах он нашёл воплощение в «Скупом рыцаре» и «Станционном смотрителе». В первом произведении он очевиден, конфликт Альбера с бароном мы видим с самого начала: сын укоряет отца за скупость, отец переживает, что после его смерти сын растратит деньги. В «Станционном смотрителе» перед нами предстаёт совсем иная картина: добрый отец любит дочь, славная девушка Дуня – его помощница и отрада. Казалось бы, идиллия, но же почему тогда Дуня бежит из дома? Ведь люди не убегают от хорошей жизни…

Можно предположить, что любовь смотрителя к Дуне была во многом эгоистичной. Она была единственным, что у него осталось от покойной жены, она заменяла ему всех. История блудного сына на стене – не намёк ли на то, что дитя навсегда должно оставаться в родительском доме? К тому моменту, как герой-рассказчик встретил Дуню, она чувствовала себя взрослой, улыбалась, отвечала без робости, кокетливо опускала глаза… Девушке давно хотелось вырваться из родительского дома, и проезжающий мимо гусар подвернулся как нельзя кстати. Разве стала бы она сбегать, если бы могла получить благословление и уехать с миром? Как отметил С. Давыдов, «*отец-то мало похож на “доброго пастыря”: он скорее готов “пожелать своей дочери могилы”, чем поверить в ее счастье с гусаром*» [Давыдов].

Конфликт есть, завязки схожи, в каждом из произведений дети обращаются за помощью к сторонним силам: Дуня сбегает с Минским, Альбер идёт с жалобой к герцогу. Но развитие действия принципиально разное: если барон открыто клевещет на сына, а Альбер готов убить отца на дуэли, то Вырин хочет усовестить дочь, спасти её от «развратника» Минского, Дуня же, увидев отца в новом доме, кричит и теряет сознание. Мы понимаем, что в семье Вырина всё же царила атмосфера любви и заботы, а над семьёй барона властвовали лишь неприязнь и вражда. Об этом свидетельствуют и финалы произведений: в «Станционном смотрителе» мы видим Дуню, которая приезжает и плачет на могиле отца, а трагедия «Скупой рыцарь» обрывается на смерти барона. Никакого раскаяния Альбера мы не видим, хотя он не меньше виновен в гибели своего отца, чем Дуня (смотритель спивается, тоскуя по дочери, а барон получает удар после ссоры с сыном).

И наконец, – мотив жизни и её победы над смертью.

Начнём со «Скупого рыцаря». Барон мёртв, это так, но был ли он в полном смысле этого слова жив до этого момента? Он похоронил себя вместе со своими сокровищами, он не давал жизни своему сыну, готов был даже пожертвовать им, чтобы спасти свои деньги. Даже умирая, он помнит только о ключах от хранилища. Барон был мёртв духовно, и физическая гибель стала лишь закономерным финалом. Но живы его сын и молодой герцог, они, в отличие от барона, умели и хотели жить по-настоящему – для себя и других. В таком случае разве можно сказать, что смерть победила?

Обратимся теперь к «Моцарту и Сальери». Моцарт мёртв, но после него осталась музыка, прекрасная музыка, которая трогает людей и после его смерти, которая заставляет Сальери задуматься – а действительно ли правильно он поступил? Погибло тело, дух же Моцарта остался жить в его творениях. Разве можно убить музыку?

Наконец, «Пир во время чумы». Здесь, посреди, казалось бы, безраздельно властвующей смерти, герои создают для себя некий остров жизни, где они смеются, пируют и поют. Священник укоряет их за веселье, но, если задуматься, что плохого в том, что люди не разучились смеяться даже перед лицом смерти? В условиях эпидемии герои тем не менее стараются вкусить радость жизни (пир, дружеское единение, любовь, песни), прежде чем чума сведет их в могилу. Можно ли назвать это победой? Во всяком случае, это несомненное стремление к ней. Вспомним также, что спор Вальсингама и священника заканчивается словами последнего: «*Спаси тебя Господь. Прости, мой сын*». Заметим – это первая из «Маленьких трагедий», где конфликт между героями закончился примирением. Не потому ли, что люди поняли – на самом деле у них один враг, и это не другой человек, а смерть, которой, несмотря ни на что, необходимо противостоять силой духа?

«Повести Белкина» обладают куда более оптимистичным настроем, чем «Маленькие трагедии», поэтому естественно, что мотив торжества жизни над смертью здесь даже более очевиден. Граф ест черешни под дулом пистолета, а грозный дуэлянт Сильвио дважды улаживает дело без крови: сначала герой-рассказчик становится свидетелем тому, как Сильвио прощает офицера, швырнувшего в него шандал, а потом звучит рассказ графа, которого Сильвио не стал убивать. Если задуматься, нам вообще не назван ни один человек, которого Сильвио действительно застрелил. Гробовщик просыпается живым и видит, что никаких мертвецов возле него нет; герои «Барышни-крестьянки» счастливо избегли судьбы Ромео и Джульетты, а что есть счастливая любовь, как не одно из высших проявлений жизни? То же самое можно сказать и о «Метели», где Марья Гавриловна влюбляется, нарушая

свой затворнический образ жизни, и оказывается не только не наказана, но даже вознаграждена. По сути, и «Станционный смотритель» заканчивается не фактом смерти главного героя, а сценой (пусть и печальной) посещения дочерью его могилы вместе с «тремя маленькими барчатами» – кто это, как не внуки смотрителя? То есть, и его жизнь продолжается, воплощаясь в потомках.

Таким образом, при внимательном прочтении можно обнаружить, как любопытно и не всегда для поверхностного взгляда очевидно «отражаются» друг в друге два пушкинских цикла.

Литература

1. *Гуковский Г.А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. [Электронный ресурс] URL: http://feb-web.ru/feb/pushkin/critics/gkv/gkv.htm
2. *Вацуро В.Э.* Записки комментатора. – СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1994. – 347 с.
3. *Бонди С.М.* Драматические произведения Пушкина [Электронный ресурс] URL: http://az.lib.ru/p/pushkin_a_s/text_1960_dramaticheskie_proizvedenia_pushkina.shtml
4. *Маркович В.М.* «Повести Белкина» и литературный контекст» // Пушкин: Исследования и материалы. [Электронный ресурс] URL:http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/isd/isd-063-.htm
5. *Давыдов С.* «Тайны счастья и гроба: «Повести Белкина» и «Маленькие трагедии» [Электронный ресурс] URL: http://magazines.russ.ru/continent/1999/102/da23-pr.html
6. *Лотман Ю.М.* Пушкин. Искусство [Электронный ресурс] URL: http://lib.informaxinc.ru/pushkin/lotman_pushkin/
7. *Пушкин А.С.* Драматические произведения. Романы. Повести. – М.: АСТ: Олимп, 1998. – 700 с.

Александр СИЛАНТЬЕВ

«Между делом безделье» – первый русский национальный песенник Г.Н. Теплова

Григорий Теплов – автор сборника, по традиции того времени скрывшийся за инициалами Г.Т., родился в 1717 году в Пскове, в семье истопника. Числился сыном архиерейской истопницы, отсюда и фамилия Теплов. Начальное образование получил в школе при Александро-Невской лавре, по настоянию Феофана Прокоповича, которого некоторые считали его настоящим отцом. Затем продолжил обучение за границей. По возвращении был зачислен в студенты Академии, а затем в академические переводчики. Будучи членом Академии, он постоянно воевал с Ломоносовым и Тредиаковским. Известен как государственный деятель, философ художник, композитор, поэт, писатель, переводчик – личность исключительно разносторонняя, в духе своей эпохи.

Несмотря на такую одаренность, характер имел скверный – и при дворе, и в академии его не любили за властолюбие, надменность и корысть. Австрийский посол в донесении на родину давал Теплову нелицеприятную характеристику: «Признан всеми за коварнейшего обманщика целого государства, впрочем, очень ловкий, вкрадчивый, корыстолюбивый, гибкий, из-за денег на все дела себя употреблять позволяющий». Ему вторит историк С.М. Соловьёв: «безнравственный, смелый, умный, ловкий, способный хорошо говорить и писать» [Соловьев]. Поэт и переводчик, профессор Академии Тредиаковский так передавал свой драматический опыт общения с Тепловым: «Я едва с отчаяния не придал себя смерти. Г. Теплов, призванного меня в дом его графского сиятельства, не обличив, не доказав ничем, ругал как хотел матерно и грозил шпагой заколоть» [Там же]. Таким образом Теплов третировал предполагаемого автора пасквиля на него.

Точно известны две даты выпуска сборника в 1759 и 1776 гг. Сборник содержит 17 песен. Музыка к ним, сочиненная самим Г. Тепловым, изложена на трех станах: два в скрипичном ключе, один в басовом.

Для анализа музыкальной составляющей сборника, мы будем полагаться на авторитетное мнение А.Н. Римского-Корсакова: «Приложенные к этим стихам тона на слух мало им соответствуют <…>. Почти все минорные пьесы построены по одному шаблону с обязательной модуляцией в параллельный мажор, что дает еще больший диссонанс между текстом и музыкой. В стилистическом отношении сборнику Теплова присущи многие внешние

особенности европейской музыки конца XVII – 1-й половины XVIII века. Мелодический рисунок здесь не только выливается в излюбленные формы менуэтов, гавотов и сицилиан, но и в отдельных деталях на каждом шагу обнаруживает зависимость от вкусовых требований своей эпохи» [Ливанова: 68–70]. Исследователь указывает на целый ряд орнаментальных элементов: трели, многочисленные мелодические завитки – что характерно для стиля рококо. Все это Римский-Корсаков называет «кудреватыми» побегами на основном мелодическом стержне. Стоит заметить, что исполнение подобных «украшательств» вокально неимоверно сложно и под силу только профессиональным исполнителям.

С.К. Булич, историк музыкальной культуры, так отзывался о сборнике: «Это очевидно плод чистого дилетантизма той эпохи стоявшего совершенно вне всякой органической связи с современной подлинно-художественной музыкой Запада» [Римский-Корсаков: 30]. Сам Римский–Корсаков такого мнения о музыкальных способностях Теплова: «Догадаться о национальности автора музыки нашего сборника позволяет, пожалуй, лишь сочетание в ней малой технической умелости и свежего, непосредственного мелодического дарования» [Римский-Корсаков: 40].

Далее Римский-Корсаков отмечает плюсы и раскрывает многочисленные недостатки композиторской техники у Теплова: «Почти во всех пьесах кроме последней основная мелодическая линия отличается определенностью, пластичностью и ритмической содержательностью. <…> Иной раз, мелодия вначале отчетливая и пластичная, в дальнейшем затуманивается, теряет определенность и являет картину беспомощного топтания на месте. Все это следствие ***технической неумелости***. Помимо мелодического содержания во всех прочих отношениях сборник стоит на очень невысоком уровне. Ресурсы Теплова довольно ограничены. О контрапункте не идет и речи. Гармония при малоискусном трехголосом сложении часто звучит тоще и угловато» [Римский-Корсаков: 41].

При разборе некоторых песен может возникнуть впечатление, что мелодия в них более инструментальна, нежели вокальна. Возникает вопрос, не подписал ли Теплов просто слова под уже готовую мелодию? Исключить такую возможность мы никак не можем. В песеннике Теплова, по мнению Римского-Корсакова, следует видеть продукт пересадки смешанной европейской культуры на почву талантливой, но едва тронутой европейским музыкальным просвещением русской натуры.

Итак, охарактеризовав стиль музыки Теплова, перейдем к авторству и стилю поэтических текстов сборника.

Вот как описывал появление сборника современник Теплова – Я.Я. Штелин: «Около того же времени появилось в печати собрание русских арий и любовных песен в новом и чистом стихотворном вкусе, сочиненных Сумароковым, Елагиным и другими. Авторство песен приписывается Сумарокову, а также Елагину и Бекетову (оба – адъютанты Разумовского – *А.С.*). Тогдашний советник Григорий Теплов положил их, следуя лучшему итальянскому вкусу, на ноты и дал награвировать на медных досках в академии наук в Санкт-Петербурге» [Римский-Корсаков: 34]. Исследователи, включая Римского-Корсакова, сходятся в том, что слова про лучший итальянский вкус не более чем банальная, ничем не обоснованная лесть.

Почему же Теплов не указал авторов текстов в своем сборнике? При том что автором комической оперы, к примеру, считался автор текста – либреттист, также, как и автором камерной песни – поэт, а не композитор. Мы можем предположить, что это сделано затем, чтобы сымитировать народную поэтическую традицию, хотя нельзя полностью исключить и того, что имя автора доподлинно было неизвестно, ведь до публикации сборника Теплова тексты лирических песен Сумарокова, например, не были ни разу напечатаны и ходили только в списках [Wallace], кроме того есть возможность, что издатель просто пренебрег чужим авторством по незначительности для него этого обстоятельства или из желания утвердить свое авторское «я».

Позже, в ноябре 1759 года в ежемесячнике «Трудолюбивая пчела» мы находим прямой отклик Сумарокова на выход в свет сборника Теплова. Самолюбивый Сумароков, задетый недостаточно, по его мнению, бережным отношением к его литературной собственности, пишет:

«Следующие песни нашел я между прочими напечатанными песнями с приложенными нотами, под чудным титлом, которые отчасти были испорчены; чего ради должен я их поправив, как они от меня сочинены, выдати в сих изданиях, чтобы чужие погрешности не были почтены моими, притом желая, чтоб сия дерзость издавати чужие сочинения без воли Авторов не умножалася, а еще меньше то портити, что другие тщательно сочиняли и меньше еще налагати чужим трудом непристойные титла, чего нигде не водится и что нигде не позволяется» [Ливанова: 67].

Далее следуют тексты песен, *ничем* (выделено нами – *А. С.*) не отличающиеся от текстов в сборнике Теплова, за исключением одного случая, когда Теплов разделил одну песню на две разные.

Вот что по этому поводу говорит Т.Н. Ливанова в своей статье о Сумарокове в книге «Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом»: «Сумароков защищал (и раскрывал) свое

авторское право после того, как Теплов напечатал его песни (тексты) без имени автора в сборнике “с приложенными тонами на три голоса”» [Там же].

Нам трудно судить, как относился сам поэт, безусловно, заранее подразумевающий исполнение своих лирических песен, к тем реальным образцам музыки, которые он встретил в сборнике Теплова или по другим источникам. Мы знаем лишь, чего он был склонен требовать от сочинителя песен. Его «Епистола о стихотворстве», появившаяся в 1748 году и законченная словами «Прекрасный наш язык способен ко всему», раскрывает такую программу для поэта-песенника:

О песнях нечто мне осталося представить;
Хоть песнописцов тех никак нельзя исправить,
Которые, что стих, не знают, и хотят
Нечаянно попасть на сладкий песен лад.
Нечаянно стихи из разума не льются,
И мысли ясные невежам не даются.
...
Слог песен должен быть приятен, прост и ясен,
Витийств не надобно; он сам собой прекрасен;
Чтоб ум в нем был сокрыт и говорила страсть;
Не он над ним большой: имеет сердце власть».

Итак, Сумароков требовал для песен ясности мысли и слога, преобладания страсти и сердца над «скрытым умом», простой искренности речи, ибо «кудряво в горести никто не говорил». По-видимому, Теплов «не удовлетворил его вкуса» [Ливанова: 67].

Остановимся на форме поэтических произведений, отобранных Тепловым для своего песенника: в большинстве они имеют куплетное строение.

Ливанова наглядно показывает, что Теплов учитывал специфику текста при написании музыки: «Однако, нельзя сказать, чтобы Теплов совсем уж наплевательски отнесся к авторским текстам. В некоторых случаях, например, прямо чувствуется, что Сумароков мыслил строфу той или иной песни не как простую, единообразную песенную строфу, а как состоящую из различных музыкальных частей: отсюда сочетание многосложных – и более кратких четверостиший, такого типа, например, как в песнях “К тому ли я тобой” и “Сокрылись те часы”:

Сокрылись те часы, как ты меня искала,
И вся моя тобой утеха отнята:
Я вижу, что ты мне неверна ныне стала,
Против меня совсем ты стала уж не та.

Мой стон и грусти люты
Вообрази себе,
И вспомни те минуты,
Как был я мил тебе.

Здесь поэт как бы слышит смену музыкального движения, а может быть, даже просто полагается на соответствующий "голос" более сложной мелодии, чем мелодия песни-канта. В сборнике Теплова обе песни Сумарокова (10 и 11) с подобной структурой строфы получили и соответствующее музыкальное расчленение. В первой из них "К тому ли я тобой" первое четырехстишье идет Allegretto на 4/4, второе – Andantino на 3/4. Песня "Сокрылись те часы" идет Largo на 6/8 в первом четырехстишье, Allegretto на 3/8 — во втором» [Ливанова: 68]. То есть там, где меняется стихотворный размер, Теплов меняет и музыкальный.

Сумароков вообще стремился к ясности и лаконизму, ведь именно так он понимал для себя классицистический канон. Теплов же взял, и заставил его песни звучать со всеми трелями и «витийствами», глубоко Сумарокову чуждыми.

Тексты всех песен, если мы говорим о сборнике, чрезвычайно однообразны. Их лирика сводится к выражению любовного томления и страдания. Это или горестные упреки в неверности, или слезные жалобы на неразделенную любовь. Позже, в XIX веке, это будет характерно для романса, в том числе для жестокого романса. Найти тексты этих песен, в принципе, возможно. Отметим, что сочинения Сумарокова вообще мало переиздаются. В доступности на сайте rvb.ru выложены тексты отдельных лирических песен, содержащиеся в Избранных произведениях А.П. Сумарокова, изданных в 1957 году в серии Библиотека поэта. В 2009 году в издательстве ОГИ были переизданы его «Торжественные оды» и «Любовные элегии». Поэтому изучение поэтического наследия Сумарокова можно считать актуальной задачей.

Возьмем одну из песен сборника, авторство которой установлено за Сумароковым: «К тому ли я тобой, к тому ли я пленилась…»

1. К тому ли я тобой, к тому ли я пленялась,
Чтоб, пламенно любя, всечасно воздыхать?

На то-ль моя душа любовью загоралась,
Чтоб мне потоки слез горчайших проливать?
губить младые лета,
Бесплодну страть питать,
И все утехи света
В тебе лишь почитать?

2. В тебе! А ты меня безжалостно терзаешь,
И сердце ты и дух в отчаянье привел.
Иль ты еще моей горячности не знаешь?
Приметь, мучитель, как ты мною овладел.
Что в сердце ощущаю, –
Пойми из слез моих:
Как я тобой страдаю,
Написано на них.

Из 8 предложений 4 являются риторическими вопросами, причем обращенными к предмету любви. Первая строчка дает представление о лирической героине – девушке, разочаровавшейся в своем избраннике. Отношение к нему, помимо дружеского «ты», «тобой» и «тебе» ярко и емко выражено одним словом – «мучитель». Девушка призывает его «приметить» и «понять» ее переживания. Причем высокая степень ее переживаний передана гиперболическим образом: на ее слезах «написано», как она страдает. В произведении создан образ некоего адресата-мучителя, к которому обращает свой монолог героини. Такая конкретная адресация позже станет одним из признаков романса. Оговоримся, что в середине XVIII века романсом считалась стихи на французском языке, положенные на музыку.

Если сравнивать с приведенной выше «Сокрылись те часы, как ты меня искала», можно заметить общие черты в виде чередования размеров (в данном случае 6-ти и 3-х стопного ямба), и общую тему – неразделенную любовь. В данной песне, однако, лирический герой – мужчина, а вместо характерных упреков из песни «К тому ли я тобой…», здесь скорее присутствует сожаление и понимание, что ничего уже нельзя изменить.

На что изобличать – бессильны все доводы,
Коль более уже не любишь ты меня.

Таким образом, несмотря на общую тематику сборника, песням, входящим в него, свойственна определенная вариативность. Могут различаться

герои, ситуации, исполнение. Все это способствует расширению аудитории и росту популярности песен.

Вот что пишет Ливанова: «Для русской музыки эта «песенная» поэзия послужила самой ранней поэтической почвой песни-романса, уже заметно вышедшей за рамки канта, еще условно-классицистской по стилю, по языку, в типовых, неиндивидуализированных жанровых выражениях менуэта, сицилианы, несложной арии. Можно, пожалуй, сказать, что это – русский поэтический классицизм, как он проявился в ранней вокальной лирике» [Ливанова: 69].

Однако для романса необходимо единство текста и музыки в плане выражения, а, по словам Ливановой, «музыка здесь еще не стремится отразить индивидуальный текст и тонкости стиха, она скорее «подобрана», чем вырастает из стимулов поэзии в каждом отдельном случае, скорее представляет инструментальный жанр, тип (чаще всего менуэт), чем выражение данного лирического текста: канты (до Ломоносова) тоже скорее представляли тип музыки, сумму “бродячих”, подвижных, соединяющихся с различными текстами “голосов”. В этом переломном смешении старого и нового естественно возникает конфликт, и новый поэт-лирик возмущается тем, что с его текстами в печати поступили так же, как в течение ста лет поступали с текстами других авторов в рукописной литературе. В этом смысле роль лирики Сумарокова в сборнике Теплова стоит как бы на грани канта и романса. Это уже не кант и еще не романс в обычном понимании вокальной лирики» [Ливанова: 71]. Исследователь отмечает определенное новое качество поэзии Сумарокова, по сравнению с его старшими коллегами по цеху.

С точки зрения истории русской вокальной музыки, сам факт первой самостоятельной попытки русского любителя европейской музыки собрать авторские литературные песни на собственную музыку и издать напечатанным первый подобный песенник не может не вызывать восхищения.

Разделяем точку зрения Римского-Корсакова в оценке деятельности Григория Теплова: «Взвесив всесторонне такое событие, как нарождение во 2-й половине XVIII века русской музыкальной лирики, и сделав попытку по возможности распутать окружающий это событие клубок общественно-бытовых условий и следствий, мы в праве без всякого иронического призвука приложить к автору первого русского песенника Г.Н. Теплову почетное наименование *прадедушки русского романса*» [Римский-Корсаков: 57].

Григорий Теплов и на музыкальном поприще проявил себя энергично, он почувствовал тенденции в вокальной музыке и осознал направления в музыкальной культуре своего времени. «Между делом безделье, или Со-

брание разных песен с приложенными тонами на три голоса» – сборник представляющий собой первый образец русского национального песенника, с музыкой русского композитора и текстами русских авторов.

Литература

1. *Берков П.Н.* Ломоносов и литературная полемика его времени. 1750–1765 – М.; Л.: Изд-во АН СССР. 1936. – 324 с.
2. *Вроон Р.* «Оды торжественныя» и «Елегии любовныя: истории создания, композиция сборников» //А.П. Сумароков Торжественные оды и любовные элегии. – М.: ОГИ, 2009. – 445 с.
3. *Ливанова Т.Н.* Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом. Исследования и материалы. – М., Музгиз. Т. 1(1952). – 536 с.
4. *Римский-Корсаков А.Н.* Г.Н. Теплов и его музыкальный сборник «Между делом безделье» // Музыка и музыкальный быт в старой России: Материалы и исследования. Т.1.– Л.: Academia, 1927. – 212 с.
5. *Соловьев С.М.* История России с древнейших времен. Т. 26. Глава III: Просвещение в России от основания Московского университета до смерти Ломоносова. 1755–1765 годы. [Электронный ресурс] URL: http://www.spsl.nsc.ru/history/solov/main/solv26p3.htm.
6. *Сумароков А.П.* VI. Песни //«Трудолюбивая пчела». Ноябрь, 1759. С. 678. / Цит. по: Ливанова Т.Н. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом. Исследования и материалы. – М., Музгиз. Т. 1 (1952). – 536 с.
7. *Wallace L.* Daniel. Grigorii Teplov: A Statesman at the Court of Catherine The Great Newtonville: Oriental Research Partners, 1991. ix, 193 pp.

Дарья ТРЕТЬЯКОВА

Герой с измененным сознанием в русском романе: князь Мышкин и Витя Пляскин

Тема безумия, находя своё отражение в литературе русской и зарубежной, современной и прежних эпох, всегда имела дуалистический характер. Мы можем встретить множество произведений, где безумец – это человек, отрицающий истину; и в то же время, герой «не от мира сего» может содержать её в себе, нести людям. Мишель Фуко в своей обширной работе, посвященной данной проблеме, писал: «Природа безумия – это одновременно его мудрость и польза» [Фуко]. Именно такое понимание безумия имплицитно присутствует у Ф.М. Достоевского в его романе «Идиот», и у Саши Соколова в «Школе для дураков».

Каким образом смогли встать рядом князь Мышкин и Витя Пляскин – мальчик из романа, в котором сплелись традиции модернизма и постмодернизма? Дело в том, что, при всем различии эпох создания романов, историко-литературных контекстов и писательских индивидуальных стилей, у героев обнаруживается довольно большое количество общих черт. Сам Соколов в своей лекции «Ключевое слово словесности» говорит о том, что есть два дерева: «Древо реализма – Толстой. Древо модернизма – Достоевский» [Соколов, Ключевое слово]. И ему жаль, что второму вечно обрубали ветви и не давали размножаться последователи социалистического реализма. Таким образом, мы видим, как писатель XX века воспринимал Достоевского; кроме того, в этой цитате можно усмотреть косвенное указание на то, что сам Соколов мыслит себя последователем именно Достоевского.

Понятие «герой с изменённым сознанием» вследствие двойственной природы безумия является довольно обширным. В данной работе под этим определением мы подразумеваем именно людей «не от мира сего», обладающих истиной, скрытой от тех, кто психически абсолютно здоров. Почему же авторы строят повествование именно вокруг таких героев, как соотносится их «ненормальность» и причастность к высшему – на эти вопросы мы постараемся дать ответы в данной статье. Но главную нашу задачу будет составлять рассмотрение того, как соотносятся главные герои двух разновременных и совершенно отличных друг от друга романов.

Начать исследование, как нам кажется, необходимо с названий произведений. Медведева и Казаков отмечали, что «Достоевский, пожалуй, первым в мировой литературе использовал слово с семантикой безумия в каче-

стве заглавия романа…» [Медведева, Казаков]. В то же время Соколов выносит в название устойчивое в народе выражение, обозначающее специальные школы для умалишенных детей. Оба автора, таким образом, указывают на некие нарушения психики героев в самом заглавии произведений.

Необходимо рассмотреть, что это за нарушения и насколько они соответствуют медицинским характеристикам. Идиотия князя Мышкина представляется нам в несколько смягченном виде. Ведь человек, действительно страдающий данным заболеванием, неспособен даже отчетливо произносить слова, не то что выстраивать долгие логические связи, рассуждать на отвлечённые темы. В моменты припадков, на начальных стадиях лечения в Швейцарии он действительно сходным образом описывает своё состояние: «*…я всегда, если болезнь усиливалась и припадки повторялись несколько раз сряду, впадал в полное отупение, терял совершенно память, а ум хотя и работал, но логическое течение мысли как бы обрывалось. Больше двух или трех идей последовательно я не мог связать сряду*» [Достоевский: 57]. Соколов, казалось бы, изображает такое явление, как диссоциативное расстройство идентичности. Но в рамках данного заболевания диалог, который образует основу произведения, был бы невозможен, ведь первый критерий для постановки диагноза в МКБ-10 (Международной классификации болезней, 10 пересмотр), звучит так: «необходимо существование двух или более различных личностей внутри индивида, но только одна присутствует в данное время». В романе личности находятся в состоянии непрерывного взаимодействия, т. е. существуют одновременно. Это уводит нас от клинического рассмотрения и приводит к художественному, степень тяжести заболевания снова смягчается, и мы можем позволить себе воспринимать происходящее, как неконтролируемую фантазию мальчика. Дело в том, что целями авторов не было медицинское освидетельствование данных нарушений. Андрей Битов в предисловии к журнальному изданию «Школы для дураков» также писал об этом: «*Раздвоение личности героя помогает воссоздать мир внутренний и внешний в едином, мучительном объеме. Не ищите (по внушенной нам привычке…) в этой книжке патологии – это прием: не личность раздваивается, а мир*» [Битов]. И Достоевский, и Соколов наделили своих героев психическими заболеваниями, исходя из личных, художественных целей.

«*Какие мы еще дети, Коля! и… и… как это хорошо, что мы дети*!» [Достоевский: 530]. Данное восклицание принадлежит князю Мышкину. На протяжении всего романа разные персонажи называют его ребёнком, да и сам себя он часто так ощущает, хотя в начале повествования отвечает генералу, что ему двадцать шесть лет. Спустя несколько страниц после этого гене-

рал скажет: «*Совершенный ребенок, и даже такой жалкий...*» [Достоевский: 53] Сам Мышкин передаёт нам слова своего врача Шнейдера: «*…он сказал мне, что он вполне убедился, что я сам совершенный ребенок, то-есть вполне ребенок, что я только ростом и лицом похож на взрослого, но что развитием, душой, характером и, может быть, даже умом я не взрослый, и так и останусь, хотя бы я до шестидесяти лет прожил*» [Достоевский: 77]. В некоторой степени мы можем соотнести Шнейдера с доктором Заузе из «Школы для дураков», речь того также передаёт нам мальчик: «*Больной такой-то, смеялся он, честно говоря, я не встречал человека здоровее вас, но ваша беда вот в чем: вы невероятный фантазер*» [Соколов: 60]. Соколов сразу делает главным героем ребёнка, это необходимо, так как оба автора считают, что именно через сознание детей можно отразить мир таким, каков он есть на самом деле. И князь Мышкин, и Витя Пляскин вынуждены и всеми силами стараются жить в мире взрослых, но это раз за разом их ломает. Столкновения с реальностью оказываются для героев разрушительными. Мышкин в итоге окончательно заболевает, а у мальчика каждый раз рождается внутреннее сильнейшее беспокойство и напряжение, что передаётся не только словами, но и пунктуацией, вернее её отсутствием в подобные моменты: «*…ты заговариваешь мне зубы, ты не желаешь, чтобы я рассказал тебе всю правду о Вете, о том, что делали с ней в своих квартирах и номерах те молодые люди, которых ты никогда не увидишь ну почему скажи мне наконец почему ты или почему я почему мы боимся говорить про это друг другу или каждый себе во всем этом так много правды почему почему почему…*» [Соколов: 107]. Эта детскость, это неприятие жестокой действительности связывает рассматриваемых героев.

Важно отметить и их отношение к любимой женщине. Ни Мышкин, ни мальчик совершенно не могут и не рассматривают её как объект страсти. Настасью Филипповну князь любит жалостью, а Аглаю чисто, с невинностью ребёнка: «*Всё состояло для него главным образом в том, что завтра он опять увидит ее, рано утром, будет сидеть с нею рядом на зеленой скамейке, слушать как заряжают пистолет и глядеть на нее. Больше ему ничего и не надо было*» [Достоевский: 376]. Для мальчика Вета превращается в ветку акации, являющуюся символом чистоты, невинности, вечности духа. «Быть с женщиной» ни князь, ни мальчик не способны. Последний говорит: «*…я признаюсь, что люблю ее и хотел бы всегда, целую жизнь быть с ней, хотя ни разу, никогда не пробовал быть ни с одной женщиной, но, наверное, да, конечно, для нее, для той женщины, это не имеет значения, ведь она так красива, так умна – нет, не имеет значения! и если я даже не сумею*

быть с ней как с женщиной, она простит мне, ведь это не нужно, не обязательно…» [Соколов: 77]. Князь сам признается Рогожину, что никогда с женщиной не был, и тот называет его юродивым [Достоевский: 14]. А потом Мышкин скажет ему: «*Да и сам ты знаешь: был ли я когда-нибудь твоим настоящим соперником, даже и тогда, когда она ко мне убежала*» [Достоевский: 214]. Но более сближает Мышкина с Витей его любовь к Аглае. Как и Вета, она была мечтой, счастливой мечтой ребенка.

Но при этом и князь, и мальчик считают себя недостойными любви. В некотором роде это рыцарское ощущение, вознесение женщины на пьедестал. Мы можем наблюдать самоуничижение героев, особенно ярко оно выражено у Вити Пляскина, одна из его личностей говорит другой: «*…ты учишься в школе для дураков не по собственному желанию, а потому, что в нормальную школу тебя не приняли, ты болен, как и я, ужасно болен, ты почти идиот, ты не можешь выучить ни одного стихотворения, и пусть женщина немедленно бросит тебя*» [Соколов: 76]. Для князя не существует даже самой мысли о взаимном чувстве: «*Возможность любви к нему, “к такому человеку, как он”, он почел бы делом чудовищным. Ему мерещилось, что это была просто шалость с ее стороны, если, действительно, тут что-нибудь есть*» [Достоевский: 376].

Мотивы двойственности, пронизывающей весь роман Соколова, можно заметить и в «Идиоте». Конечно, здесь она не так явственна, как в иных произведениях Достоевского, однако во время припадка в гостинице автор описывает происходящее так: «*Представляется даже, что кричит как бы кто-то другой, находящийся внутри этого человека*» [Достоевский: 242]. Сам Мышкин в разговоре с Келлером развивает мысль о наличии двойных идей в человеке: «*… с этими двойными мыслями ужасно трудно бороться; я испытал*» [Достоевский: 323]. Про болезненность князя сказано еще и то, что он «*бывает необыкновенно рассеян и часто даже смешивает предметы и лица, если глядит на них без особого, напряженного внимания*» [Достоевский: 231]. Мы знаем, что в мире Вити Пляскина многие предметы именно смешиваются, перемешиваются, сливаются, замещаются. Как уже было отмечено, Вета становится веткой акации, почтальон Михеев превращается в Медведева и путается с медведем из сказки, унёсшем девочку, завуч Шейна Соломоновна Трахтенберг оказывается ведьмой Тинберген, а на месте самого мальчика мы видим нимфею, сорванную им у западных берегов. Также князь Мышкин утверждает, что во время припадков наступает момент высшего счастья: «*в этот момент мне как-то становится понятно необычайное слово о том, что времени больше не будет*» [Достоевский: 233]. Данная

мысль, пока ещё просто высказанная и подчеркнутая автором, находит своё абсолютное воплощение в «Школе для дураков». Как мы помним, там время движется хаотично: «*Никакой череды нет, дни приходят, когда какому вздумается, а бывает, что и несколько сразу. А бывает, что день долго не приходит*» [Соколов: 35].

Красота окружающего мира поражает героев. Рассказывая Епанчиным об увиденном им озере, князь признается: «*Мне всегда тяжело и беспокойно смотреть на такую природу в первый раз; и хорошо, и беспокойно*» [Достоевский: 59]. То же самое испытывает и мальчик: «*В те дни вокруг стало настолько красиво, что я не мог выходить даже на веранду: стоило мне посмотреть на реку и увидеть, какие разноцветные леса на том, норвеговском, берегу, как я начинал плакать и ничего не мог с собой поделать*» [Соколов: 37–38]. Они имеют обостренное восприятие окружающего: не только хорошее, но и плохое задевает их сильнее, чем других. Мышкин много раз повторяет, что у него нет чувства меры, и от этого все неприятности. Кроме того, ему близка мысль, которая в романе Соколова также звучит постоянно: «*а сколько вещей на каждом шагу таких прекрасных, которые даже самый потерявшийся человек находит прекрасными? Посмотрите на ребенка, посмотрите на божию зарю, посмотрите на травку, как она растет, посмотрите в глаза, которые на вас смотрят и вас любят…*» [Достоевский: 574]. Но если Достоевский прямо устами Мышкина говорит нам о том, что вокруг много истинно прекрасного, то Соколов на протяжении всего романа показывает нам это прекрасное, мы видим его отражение в глазах мальчика и автора.

Ещё одной общей чертой князя и мальчика является их абсолютное неумение лгать. Вспомним, как в самом начале Мышкин рассказывает Епанчиным про портрет Настасьи Филипповны, передаёт весь разговор Гани с генералом, как впоследствии он даже не скроет текст своего письма к Аглае и перескажет его Лизавете Прокофьевне. А в конце Евгений Павлович будет поражен этой неподдельной честностью и наивностью: «*И в то же время уверяли в своей любви Аглаю Ивановну?// – О, да, да!// – Как же? Стало быть, обеих хотите любить?// – О, да, да!// – Помилуйте, князь, что вы говорите, опомнитесь!*» [Достоевский: 605]. В «Школе для дураков» мальчик сам признается в таком качестве: «Мы действительно обрели одно из высших человеческих достояний, мы научились никогда и ни в чем ни лгать» [Соколов: 193]. Это доказывает их общую близость к детям, не понимающим, для чего нужна ложь, чувствующим в этом нечто неправильное, а потому непричастным к ней.

Помимо схожих черт мы можем наблюдать и эпизоды, сближающие романы. Одним из таких является диалог, произошедший во время помолвки князя с Аглаей. Она начинает его расспрашивать о планах на будущее, о материальном состоянии: «– *У меня… у меня теперь сто тридцать пять тысяч, – пробормотал князь, закрасневшись// – Только-то? – громко и откровенно удивилась Аглая, нисколько не краснея: – впрочем, ничего; особенно если с экономией… Намерены служить?// – Я хотел держать экзамен на домашнего учителя*…» [Достоевский: 533]. Подобный разговор происходит и между мальчиком и академиком Акатовым. Герой приходит просить руки Веты, и её отец спрашивает: «*Да, кстати, как вы предполагаете строить вашу семейную жизнь, на каких основах, осознаете ли вы, какая ответственность ляжет на вас как на главу семьи*?» [Соколов: 166]. Но так же, как и Мышкин, мальчик не сразу понимает суть вопроса. Сперва князь отвечает: «Я вас люблю, Аглая Ивановна, я вас очень люблю; я одну вас люблю и… не шутите, пожалуйста, я вас очень люблю». И мальчик тоже говорит о том, как будет строиться их жизни в духовном плане: «*Не только он желает её, но и она желает его и без ложного стыда даёт понять ему это*…» [Соколов: 232]. А после, когда Акатов объясняет, что имел в виду: «*На что вы, проще сказать, собираетесь существовать, на какие средства, каковы ваши доходы? <…> Вы что – собираетесь работать или учиться?*» [Соколов: 233] – герой рассказывает о будущей карьере инженера или биолога. Ни князь, ни мальчик не готовы к семейной жизни, они далеки от решения таких бытовых вопросов, ведь дети не рассуждают в данной плоскости, а если даже и пытаются, то мы видим лишь те образы и некоторые стереотипы, которые преобразует их воображение.

Итак, мы задавались вопросом, почему именно герои с измененным сознанием были необходимы Достоевскому и Соколову для воплощения своих художественных замыслов. Обозначив их как людей «не от мира сего», мы, в результате анализа романов, убедились в правомерности данного определения. Будучи вне окружающего мира, они, тем не менее, способны видеть его в истинном свете, видеть главное, остро ощущать настроение других людей, природы, пропускать мир со всеми его составляющими через себя. Г.С. Померанц писал, что Мышкин «видит жизнь, какая она есть, без идейных шор» [Померанц]. Создавая образ «идеального» человека, Достоевский осознавал утопичность данной задачи, а потому оправдал детскость, наивность, чистоту персонажа его психическим заболеванием. Соколов стремился показать процесс мышления и, желая отразить дуализм нашего сознания, наделил мальчика расщеплением идентичности. В финале и

князь, и мальчик как бы «растворяются» в повествовании, «уходят со сцены» в неизвестность.

Сквозь призму художественно воссозданного измененного сознания героев авторы получают возможность особым образом изобразить мир, возможно, в его должном, истинном облике. Мы не знаем наверняка, сознательно или неосознанно Соколов наделил мальчика чертами, позволяющими усмотреть в нем аналогию с героем Достоевского, однако предпринятый текстовый анализ, как нам видится, все же дает определенные основания для обнаружения идейно-стилевой преемственности между писателями XIX и XX вв.

Литература

1. *Битов А.* Грусть всего человека // Октябрь. 1989. № 3. [Электронный ресурс] URL: https://public.wikireading.ru/85075
2. *Достоевский Ф.М.* Идиот. – М.: АСТ, 2018. – 640 с.
3. *Медведева Д.А., Казаков А.А.* Проблема безумия в романах Ф.М. Достоевского 1865–1880-х гг. [Электронный ресурс] URL: https://cyberleninka.ru/article/n/problema-bezumiya-v-romanah-f-m-dostoevskogo-1865-1880-h-gg
4. *Померанц Г.С.* Открытость бездне. Встречи с Достоевским. Точка безумия в жизни героя Достоевского. [Электронный ресурс] URL: https://profilib.com/chtenie/146916/grigoriy-pomerants-otkrytost-bezdne-vstrechi-s-dostoevskim-49.php#t1
5. *Соколов С.* Ключевое слово словесности. [Электронный ресурс] URL: http://pushkinstyle1799.narod.ru/sokolovkeyword.htm
6. *Соколов С.* Школа для дураков. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. – 256 с.
7. *Фуко М.* История безумия в классическую эпоху [Электронный ресурс] URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/fuko_bez/index.php

Давид ШАХНАЗАРОВ

Изоморфизм в рассказах А.П. Чехова «Архиерей», «Дама с собачкой», «Студент»

За счет чего и как работает конкретный художественный текст для современного читателя? – основной вопрос, который меня, начинающего писателя, интересует.

В данной работе приведен анализ рассказ «Архиерей» – последнего рассказа человека, написавшего больше всего великих рассказов. Для сравнения взяты рассказы «Студент» и «Дама с собачкой».

Каждый рассказ представляет единую художественную систему на уровне идей, истории и стиля. Это явление носит название ***изоморфизма.*** Впервые идею изоморфизма разных элементов художественного произведения высказал В.В. Шкловский, отмечавший «связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля» [Шкловский].

Чехов мастер короткого рассказа – в период *«многописания»* [Чудаков] он создавал в среднем один рассказ в четыре дня. По словам Сомерсета Моэма, *«по завлекательности Чехов стоит в одном ряду с Мопассаном. Оба профессионалы, оба писали рассказы более или менее регулярно, для заработка»* [Моэм]. ***Чехов – профессиональный писатель.*** Но Моэм здесь же достраивает мысль: *«Заметно, что темы для его (Чехова) рассказов подбирал больной, унылый, усталый человек, все видящий в сером цвете...»* [Там же].

Возникает парадокс чеховской прозы *«завлекательной»,* как у Мопассана, но почти бесфабульной и *«унылой».*

«В человеке должно быть все прекрасно…» – ключевые слова *«должно быть».* Если поставить эксперимент и переписать «Вишневый сад», чтобы все реплики значили обратное, может получиться прекрасная утопия. *«Веровать в бога не трудно… Вы в человека уверуйте*!» («Рассказ старшего садовника»)[1] – говорит нам Антон Павлович, но сам в человека совершенно не верит.

За счет чего же тогда работает для читателя чеховский рассказ?

1. Может быть, за счет голосов героев и автора? Давайте разберемся. Чехов стремится к *«изображению окружающего мира через конкретное воспринимающее сознание»* [Чудаков]. Как это достигается в тексте?

[1] Эта фраза была исключена цензурой при публикации рассказа в «Русских ведомостях» (1894, 25 декабря, № 356), и точное место ее в тексте рассказа до сих пор не ясно.

«Позвольте узнать, как вы получаете жалованье: помесячно или поденно?» («Архиерей») – говорит ребенок, будущий архиерей. Потешная деталь оживляет образ, но и дает будущему монаху мещанский, материальный акцент. Таких живых деталей в рассказе немного. Рассказчик будто намеренно урезает воспоминания архиерея до ничего не значащих фактов: был, учился, жил… и умер. Главный эффект – ***эффект остранения.*** Он достигается косвенной речью *«он сказал», «она подумала»,* замещающей несобственно-прямую речь героев.

Может тогда, в рассказах важен голос самого Чехова? Толстой говорил: *«целостность художественного произведения* ***в ясности и определенности отношения самого автора к жизни, которое пропитывает все произведение****»* [Валгина]. Этой «толстовской» ясности в чеховских рассказах нет и в помине! Где в трех чеховских рассказах мы видим автора? Гуров, в «Даме с собачкой», в обществе мужчин называет дам *«низшей расой».* И во фразе *«но все же без «низшей расы» он не мог бы прожить и двух дней»* – единственный раз за весь рассказ слышим голос самого Чехова.

В «Студенте» молодой дьячок с упоением читает первую проповедь деревенским бабам. Образ героя-дьячка прост, а пафос мысли огромен. Если воспринять «образ автора» по Виноградову, как ***«концентрированное воплощение сути произведения»*** [Виноградов], то в рассказе «Студент» «образ автора» заключен в ***иронии Чехова над своим студентом.***

Итак, образ Чехова-автора всегда в умолчании, в скрытой иронии над персонажами, в иронии – *«нравственное отношение к предмету»* [Валгина] по Толстому. Но ведь одной иронии недостаточно!

Чехов один из пионеров нового, *«слитного»* [Чудаков] повествования, где голос рассказчика и голос героя не всегда можно отличить. Этот голос всегда ***достаточно плоский.*** Героев трудно различить по голосам, да и полифонией героев-идей, как у Достоевского, здесь не пахнет. Лишь зачатки того, что Бахтин называет *«полифонией»* [Бахтин] находим в «Даме с собачкой»: роль невидимого двойника, к которому обращаются Гуров и его возлюбленная играет общество.

Ни диалектики, ни тем более полифонии голосов. Изоморфизм голосов только в отстранении. *Три проанализированных рассказа работают для читателя за счет других художественных приемов. Каких?*

2. Профессор Чудаков выделяет у Чехова два вида деталей: *«наделенные очевидным смыслом» и «случайные».* Проанализировав все три рассказа, я не нашел ни одной случайной детали!

2.1. Для начала рассмотрим на примере рассказа «Студент» обнаруженный мною ***эффект тематизации***.

Чехов начинает: *«Погода вначале была хорошая, тихая»,* – простое утверждение позволяет читателю предположить надвигающуюся бурю. Далее атмосфера постоянно педалируется: «*Некстати подул с востока холодный пронизывающий ветер», «неуютно, глухо и нелюдимо», «жутко», «кругом было пустынно и как-то особенно мрачно»,* – и это только на протяжении первого абзаца!

Сразу дана антитеза: *«раскатисто и весело».* После рассказа студента у костра снова появляется эффект тематизации: *«Опять наступили потемки», «стали зябнуть руки». «Дул жестокий ветер», «возвращалась зима».*

В конце Чехов опять кардинально меняет тональность: *«радость вдруг заволновалась в его душе»; «правда и красота»; «чувство молодости, здоровья, силы»; «невыразимо сладкое ожидание счастья»; «восхитительной, чудесной и полной высокого смысла».*

При повторном прочтении этот прием очевидно навязчив, даже безыскусен! Но он работает, и при первом прочтении его будто не замечаешь!

2.2. Разберем теперь ***эффект уподобления.*** В кино Эйзенштейн называл его *«доминантой монтажа»: «Если мы имеем <…> ряд монтажных кусков: 1) седой старик, 2) седая старуха, 3) белая лошадь, 4) занесенная снегом крыша, то далеко еще не известно, работает ли этот ряд на «старость» или на «белизну». И этот ряд может продолжаться очень долго, пока не попадется кусок – указатель, который сразу «окрестит» весь ряд в тот или иной признак»* [Эйзенштейн]·

Вот пейзаж из «Дамы с собачкой»: *«…когда они вышли, на набережной не было ни души, город со своими кипарисами имел совсем мертвый вид, но море еще шумело и билось о берег; один баркас качался на волнах, и на нем сонно мерцал фонарик».* Это не пейзаж, это описания состояния после секса! Пейзаж уподобляется предваряющему его сексу героя с героиней, который в рассказе не описан.

2.3. У Чехова всегда полно деталей, которые ***кажутся случайными***: в «Архиерее» есть *«надпись на латинском языке, совершенно бессмысленная – betula kinderbalsamica secuta».* Надпись составлена из латинский и немецких слов, и в буквальном переводе означает: береза детская, исцеляющая, секущая (а попросту – розги). Эта деталь (равно как и имя собаки *«Синтаксис»,* и *«Иегудилова ослица»*) из воспоминаний семинариста, так что эффекта *«случайных деталей»* по Чудакову не возникает. Не назовешь случайной и деталь из «Дамы с собачкой»: чернильницу, у которой ***«голова отбита»*** – голова, очевидно, отбита у Гурова, приехавшего в Петербург к женатой даме.

Важно, что любую значимую деталь Чехов (в полном соответствии с *«доминантой монтажа»* Эйзенштейна) обязательно повторяет или выделяет.

Гуров ходил вокруг забора с гвоздями. И Чехов тут же добивает: *«От такого забора убежишь», – думал Гуров». То есть «кусок – указатель, который сразу «окрестит» весь ряд в тот или иной признак»* (по Эйзенштейну) – это ***повтор.***

Так работают эффекты тематизации, уподобления и неслучайные детали на разных уровнях. Все мимикрирует под все. Ощущения, картины, пейзажи становятся мыслями и чувствами героев. А если эффект важен он непременно будет повторен.

3. Если говорить ***о деталях и приемах***, в рассказе «Архиерей» все устроено до боли просто.

3.1. Чехов – врач, ставящий точный диагноз. Сначала даются ***детали физического состояния Петра:*** *«Дыхание у него было тяжелое, частое, сухое, плечи болели от усталости, ноги дрожали»;* ***потом детали общей прострации, психического состояния:*** Все *«точно во сне». «В бреду, показалось».* Все повторяется бесконечно по кругу снова и снова. Старый архиерей слушает звуки, засыпая, как совсем недавно старики слушали радио.

3.2. ***Темы-символы*** рассказа повторяются без конца. Все темы, данные в рассказе через детали, однозначно конгруэнтны друг другу:

Старость – символ всего рассказа. В рассказе все старики – сам архиерей, его мать, посетители архиерея. Все вокруг старые и только Катя – ангел – в антитезе, но ангел приехал просить денег.

Кругом ***упоминание смерти и покойников.*** *«– Николаша мертвецов режет, – сказала Катя».* Сама Катя – маленькая живая антитеза своих слов.

Время – один из главных стержней рассказа. «*Двенадцатый в начале». «Часы пробили четверть».* Везде – указатели времени. По сути, время тоже есть смерть. Чехов буквально долбит старостью, смертью, временем. Архиерей все время *«думал о прошлом».* ***Воспоминания*** на самом деле тоже относятся и ко времени, и к старости, и к смерти.

3.3. Как уже было сказано, ***повторы*** – пожалуй, основной чеховский прием. Все, что важно – повторяется, а важно все, любая деталь. Скрип колес. Смех. Слезы архиерея, матери, девочки, прихожан… Солнце. Луна. Пенье птиц. Звон колоколов. Старость, симптомы. Досада и обида Архиерея. То, что мать робеет и говорит редко. Катя дважды роняет блюдечко; везде свечи и бесконечный чай… Весь рассказ – один сплошной повтор.

3.4. Рассказ буквально переполнен антитезами. ***Антитеза*** – наравне с повторами важнейший прием и принцип чеховского взгляда на мир.

Архиерею то плохо, то хорошо, то весело, то грустно. В антитезе лунный свет (тоска) и *«весеннее солнце»* (радость). Смерти противопоставлена весна, чье дыхание *«чувствовалось»* везде. Антитеза молодости и старости в

приехавшей погостить Кате и в воспоминаниях архиерея. Антитеза богатства и бедности не столь очевидна. ***А раз неочевидна, раз «сделана заподлицо», значит, как и все у Чехова, одна из самых важных!*** Чехов выделяет вроде бы не важное и скрывает суть! – таков парадокс его особого взгляда на мир.

Антитеза и повтор – два элементарных общих приема. Поражает не само их наличие в прозе Чехова, а объем и настойчивость, с которой использованы эти вроде бы простые приемы!

3.5. ***«Почему-то слезы»*** – ограничение прав автора-повествователя Чехов использует как тонкий художественный прием. Я.О. Зунделович, пишет: «В нарочито примененных Чеховым “почему-то” с особой выразительностью раскрывается нужная Чехову в рассказе ломка аналитического психологизма, нужная ему недоговоренность» [цит. по: Чудаков]. Архиерей *«веровал, но всё же* ***не всё было ясно, чего-то еще недоставало,*** *не хотелось умирать»****. «И всё еще казалось, что нет у него*** ***чего-то*** *самого важного, о чем* ***смутно мечталось когда-то…»***

Чехов обожает эти ***«почему-то»,*** хотя в современном тексте так уже не напишешь.

4. Перейдем теперь к **сюжету**. При всем восхищении Чехова Мопассаном, трудно представить настолько непохожих рассказчиков в области сюжетостроения!

Моэм отмечает: «Мопассан почти всегда стремился драматизировать повествование и ради этой цели…готов был, в случае необходимости, пожертвовать правдоподобием. У меня такое впечатление, что Чехов нарочито избегал всякого драматизма» [Моэм]. А вот что Моэм говорит о себе: *«*Всерьез писать рассказы я взялся только после того, как накопил немалый опыт **драматурга**, и этот опыт научил меня отбрасывать все, что не служит драматизации повествования…На самом деле в жизни отнюдь не так все подогнано одно к другому» [Там же].

Вот и у Чехова-***драматурга*** все сюжетно не подогнано, все как в жизни. Потому что во всех проанализированных мной рассказах сюжет вторичен. Это настоящий Чеховский парадокс! Чехов – великий драматург и в драме, и в рассказе бежит драматизма! Чехов говорит: *«Надо писать просто: о том, как Петр Семенович женился на Марье Ивановне. Вот и все»* [Куприн].

В «Студенте» треть текста составляет пейзаж-тематизация, треть – описания студентом известной истории. А треть выводы, с которыми сам Чехов, как мы уже поняли, не согласен.

Чуть сложнее построен «Архиерей». Но ***событийность и здесь отодвинута на второй план.*** События идут по внутреннему, невидимому чи-

тателю, хорошо понимаемому автором сценарию. Фабулы в современном ее понимании в «Архиерее» тоже нет.

Самый сложный сюжетно рассказ – «Дама с собачкой». В нем есть экспозиция, завязка-знакомство героев, кульминация в театре и развязка с любимым Чеховым открытым финалом. Но даже здесь сюжет абсолютно вторичен по отношению к любым ощущениям и деталям атмосферы.

Как до Чехова понимали рассказ? Фактически как анекдот – таков принцип почти всех рассказов Мопассана. Такой анекдот заложен в каждом из первых великих русских рассказов – «Повестей Белкина». А в творчестве Чехова-рассказчика заложено *«движение к психологическому бессюжетному рассказу без явного конфликта»* [Чудаков].

«События – ничего не меняют» [Там же]. Архиерей умер – и все его сразу забыли. Студент что-то понял про этот мир, но автор над ним смеется. Гуров и его дама никогда не будут вместе. Нет видимого результата, нет конца, но всегда есть ***ощущение,*** взгляд автора, он-то и двигает читательский интерес.

5. Быть может, чеховский рассказ раскрывается нам на уровне идей? Но жизнь в проанализированных рассказах бессмысленна! *«Идея, не разрешенная и не разрешимая в рамках произведения, а лишь поставленная в нем»* [Там же]. Чеховский поздний рассказ рождает *«скорее мысль-чувство, чем мысль-идею»* [Там же]. То есть это даже не идеи, а ***темы заданные Чеховым читателю***.

Рассмотрим эти темы в рассказе «Архиерей»:

Тема богатства-бедности раскрывается в богатом окружении верховного церковнослужителя, в детстве прозябавшего вместе с матерью в бедности, мечтавшего стать лавочником и разбогатеть

Гораздо более очевидная, а потому, наверное, менее важна Чехову, ***тема смерти и забвения.***

Тема одиночества – архиерея все боятся: мать, духовник, отец бы боялся, если был бы жив.

Отметим, что все темы связаны меж собой на разных уровнях.

Начиная читать рассказ «Архиерей», мы думаем, что рассказ будет о Боге. А ***о Боге в рассказе почти ничего нет!*** Главная тема, как и все важное, работает у Чехова через умолчание: архиерей достиг высшего церковного сана, но ему хорошо только, когда чудится в бреду, что он «*простой, обыкновенный человек, идет по полю быстро, весело…». «Молитвы мешаются с воспоминаниями»,* – получается исповедь без исповеди… А в самом конце: *«разделся и лег, даже богу не молился».* Должен был понять за монашескую жизнь что-то, а не понял ничего! Последние слова во всем рассказе – *«не все верили».*

Почему мне кажется, что рассказ все же о вере?

События в двух таких разных рассказах, как «Архиерей» и «Студент» происходят на Пасху. Имеют отношение к абсолютной кульминации библейского текста. Последняя неделя земной жизни Христа, с помазанием, Тайной вечерей, сомнениями Христа и, наконец, распятием и воскресением – в культуре мышления каждого русского человека. Иисус погибает в пятницу и воскресает в воскресение. Отец Петр отслужил страстную пятницу и в воскресенье умер. Все события обретают внутренний символический смысл, связанный со страстной неделей на архитепическом уровне, и работают опять ***в антитезе***!

Но мне также упорно кажется, что в «Архиерее» Чехов пишет себя. Не бывает архиереев, которые не знают, что будет после, не верят. Это никакой не Архиерей, это Чехов, отчаянный, морфийный, чахоточный, не видящий смысла в конце!

6. Теперь о главном. ***Как же все-таки работает этот текст?***

Всего в мире два. На уровне смыслов (богатство и бедность, жизнь и смерть, радость и грусть, родина и заграница, церковный и мирской миры), на уровне истории (протагонист и антагонист, начало и конец). Любая деталь имеет свою вторую половину и все находится в равновесии…

Самое важное, что я обнаружил при анализе трех поздних рассказов Чехова, это как ни банально, его уникальный авторский взгляд. Чехов обладал даром замечать парадоксы. То, что странно, но верно, вызывает интерес и одновременно удовлетворение читателя.

Главный парадокс – сам Архиерей: «*Ему самому было непонятно, почему он монах».* «Дама с собачкой» построена на сплошном парадоксе! Гурову приятно внимание женщин, но он не уважал их. Гуров говорил о женщинах в присутствии мужчин *«низшая раса»,* при этом он не любил, чтобы о женщинах думали дурно. Анне Сергеевне важно уважение героя, ее соблазнившего. Гуров ходит вдоль (чужого мужа) забора и *«ревнует»*. Гуров полюбил впервые, хотя был со многими и его любили. У Гурова начинает седеть голова – и он чувствует сострадание к ее (Анны Сергеевны) увяданию**.**

Чехов – это стойкое ощущение притаившегося где-то в подсознании абсолютного знания.

Где возникает это ощущение?

На уровне деталей!

Чехов просто не видит обычный мир. Он ***замечает лишь противоречия жизни, мыслит исключительно парадоксами*** и отображает их в художественном тексте. Он знает эту свою слабость и ей пользуется. А как

сказал, кажется, великий Гете: *«Художник только тогда достигает величия, когда сознает, в чем он слаб»*.

7. И последнее…

В 2017 году вышел экспериментальный роман американского писателя Джоржа Сондерса – *«Линкольн в бардо»*. Бардо – в буддизме – интервал между моментом начала умирания и моментом разделения ума и тела. Душа отделяется от тела и наблюдает за миром живых со стороны.

У Сондерса *«призраки»*, обитающие в бардо, *«изуродованы желаниями, которые они не осуществили, пока были живы»*, не знают, что умерли, воспринимают пространство как *«больничный двор»*, а свои гробы как *«больничные палаты»* [Сондерс]. В том же 2017 году роман был удостоен Букеровской премии.

За 144 года до букеровского романа Сондерса Достоевский пишет свой фантастический «Бобок», где идея «бардо» раскрыта через полифонию голосов. За 115 лет до романа Сондерса Чехов написал свой последний реалистический рассказ «Архиерей».

Многое в рассказе дано через звук. Кругом одни звуки и только один запах: *«Кажется, жизнь бы отдал, только бы не видеть этих жалких, дешевых ставень, низких потолков, не чувствовать этого* ***тяжкого монастырского запаха****»*.

Звуки создают грустную радость и, наоборот, тревожат архиерея перед концом. За стеной живут люди, радуются, смеются. *«Потом стало тихо, только доносились звуки со двора»*.

Эта стена спальни архиерея, и есть буддистское «бардо»! Живой еще архиерей будто умер, и звуки реальной жизни доносятся до него сквозь эту стену!

Эффект «бардо» дан в тексте *тусклостью звучащих голосов, приемом тематизации и уподобления, деталями физического состояния и прострации, звуками, конгруэнтными символами старости, смерти, времени, и воспоминаний, повторами, антитезами и всеобщим отстранением*.

Эффект «бардо» на идейном уровне дан темами, главная из которых – сам эффект «бардо» – ужас живой личности при приближении к грани, ***за которой ничего нет.***

В этой стене – изоморфизм рассказа «Архиерей» на всех уровнях художественного текста.

Современный прозаический текст часто напоминает художественный фильм, не докучающий читателю вычурным языком, сложными метафорами и символами. Так работает человеческое сознание: образ появляется раньше слова.

Чехов – современный писатель, передающий свои мысли не через сюжет, не голосами рассказчика и героя, не тем более дидактическими авторскими ремарками. Чеховские идеи естественно возникают в голове и развиваются у читателя его собственной мыслью.

Литература

1. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1979. [Электронный ресурс] URL: https://royallib.com/book/bahtin_mihail/problemi_poetiki_dostoevskogo.html
2. *Валгина Н.С.* Теория текста. Учебное пособие. – М.: Изд-во МГУП «Мир книги», 1998. [Электронный ресурс] URL: http://www.hi-edu.ru/e-books/xbook029/01/part-012.htm
3. *Виноградов В.В.* О языке художественной литературы. – М.: Наука, 1959. [Электронный ресурс] URL: http://lib2.pushkinskijdom.ru/Media/Default/PDF/Person/Vinogradov-1990.pdf
4. *Куприн А.И.* Памяти Чехова. [Электронный ресурс] URL: http://kuprin.velchel.ru/?cnt=18&sub=0&page=6
5. *Моэм С.*-У. О своих рассказах [Электронный ресурс] URL: https://royallib.com/book/moem_somerset/o_svoih_rasskazah.html
6. *Сондерс Дж.* Линкольн в бардо. – М.: Эксмо, 2018. – 384 с. [Электронный ресурс] URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B8%D0%BD%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D0%BD_%D0%B2_%D0%B1%D0%B0%D1%80%D0%B4%D0%BE#cite_note-sentimentalatlantic-16
7. *Чудаков А.П.* Поэтика Чехова. – М.: Наука, 1971. [Электронный ресурс] URL: https://royallib.com/book/chudakov_aleksandr/poetika_chehova.html
8. *Шкловский В.* О теории прозы. – М.: Федерация, 1929. – 267 с.
9. *Эйзенштейн С.* Избранные произведения: В 6-ти тт. Т. II. – М.: Искусство, 1964.

Эдуард ЦАРИОНОВ

Очаровательная простота В.Ф. Ходасевича как продолжение пушкинской поэтической традиции

Связь между Пушкиным и Ходасевичем является настолько общепринятой, что как бы не нуждается в дополнительном обосновании. Эта ориентированность отмечалась как современниками, так и более поздними критиками и литературоведами, но она обосновывалась в первую очередь внешним сходством, обилием аллюзий и реминисценций, при этом вызывая самую разную реакцию, от восторженной: «Ходасевич поэт глубокого дыхания, его строфа радует меня затаенной гармонией — счастливым воспоминанием пушкинской поры» [Богомолов: 359], до презрительной: «Автор все учился у классиков и до того доучился, что уже ничего не может, как только передразнивать внешность» [Там же: 374]. В то же время внешние явления могут оказываться обманчивыми.

Так, ранний сборник Ходасевича «Счастливый домик» переполнен прямыми цитатами из стихотворений Пушкина и его современников. Возьмем, к примеру, стихотворение «К музе». Само свободное сочетание шести– и пятистопного ямба в вольной рифменной композиции соответствует законам построения русской элегии XIX века, но здесь гораздо явнее намеренные переклички: «*И предо мной опять предстала ты, / Младенчества прекрасное виденье*» [Ходасевич, Собрание: 69] вызывает в памяти: «*Передо мной явилась ты, / Как мимолетное виденье*» [Пушкин, К***], «*…на шумный круг друзей / Я променял священный шум дубравы*» [Ходасевич, Собрание: 69] — ориентировано на пушкинское: «*Бежит он, дикий и суровый, / И звуков, и смятенья полн, / На берега пустынных волн, / В широкошумные дубровы*» [Пушкин, Поэт]. Не говоря уже об отсылках на почти одноименное стихотворение Пушкина «Муза»: «*младенчества прекрасное виденье*» — «*в младенчестве моем она меня любила*»; «*и первые уроки вдохновенья*» — «*прилежно я внимал урокам девы тайно*» и так далее [Ходасевич, Собрание: 69; Пушкин, Муза].

Но поэзия этого раннего сборника скорее пытается воссоздать атмосферу пушкинской поры. Тынянов рассматривал творчество Ходасевича, как эпигонское, которое пользуется «готовой вещью», «сгустком стиховых формул» [Тынянов: 173]. И применительно к «Счастливому домику» – это мнение можно посчитать уместным. Тогда стихотворения юного Ходасевича скорее приближаются к поэтике Фофанова с его клише и некоторой картонностью изображаемого мира.

Однако стоит заглянуть дальше в толщу времени, перенестись к следующим книгам Ходасевича, чтобы понять, что в его поэзии нет ни грамма стилизации. Она предстает скорее напряженным диалогом с предшествующей традицией. Как писал Вейдле: «Существование пушкинских стихов предполагает космос – насыщенный прекрасный, нерушимый мир; и этот мир Ходасевич должен был вскрыть как безгласный голубой конверт, чтобы сделать собственную поэзию возможной» [Вейдле: 147].

В книге «Путем зерна» усложняется метод цитирования – появляется полигенетичность, «монтаж смыслов», если выражаться словами Богомолова [Богомолов: 361]. Ходасевич пытается сопоставить пушкинскую поэтику с современной ему реальностью, что приводит его к мысли о невозможности свойственной Александру Сергеевичу гармонии в настоящее время [Гельфонд: 72-81]. Время, которое сам Ходасевич характеризовал как «общие сумерки культуры» [Ходасевич, Статьи: 119].

Причем этот разговор с Пушкиным происходит на языке самого Пушкина: «*С той поры люблю я, Брента, / Прозу в жизни и в стихах*» явно перекликается с пушкинским: «*Лета к суровой прозе клонят, / Лета шалунью-рифму гонят*» [Ходасевич, Собрание: 100], но это уже не цитата ради цитаты – в нее вбирается опыт Ходасевича, это уже не обращение, это уже диалог. «Пушкину есть место в трагическом мире, но ему нет места в мире насилия, разрушения, смерти, в хаосе небытия» [Сурат: 12].

И даже Тынянов вынужден признать, что «Смоленский рынок в двухстопных ямбах Пушкина и Баратынского и в их манере — это, конечно, наша вещь, вещь нашей эпохи», но с оговоркой: «…как стиховая вещь — она нам не принадлежит» [Тынянов: 173].

Ходасевич поступил с пушкинской традицией точно так, как прежде, в первой книге – «Молодость» – с символизмом: погрузился в нее, определил ее возможности и недостатки, а затем натурализовал в свою пользу [Богомолов: 363].

Невозможность внутренней гармонии начинает выливаться у Ходасевича в сквозной мотив его творчества – в любование, изображение разрушительного начала, хаоса, ущербности бытия. «*Над полями, лесами, болотами, / Над извивами северных рек / Ты проносишься плавными взлетами, / Небожитель – герой – человек. / <…> И смотря на тебя недоверчиво, / Я качаю слегка головой: / Выше, выше спирали очерчивай, / Но припомни – подумай – постой. / Что тебе до надоблачной ясности? / На земной, материнской груди / Отдохни от высот и опасностей, – / Упади – упади – упади!*» [Ходасевич, Собрание: 142]. И несмотря на внешнюю традиционность, это уже далеко не Пушкин.

В книге «Тяжелая лира» Ходасевич продолжает совершенствоваться в использовании пушкинской поэзии. Он осознано сужает поле поэтических экспериментов, разнообразие форм и построений стихотворения, делая стихи все более и более стройными, – он открывает их невероятную вариативность и смысловое богатство.

В статье «Окно на Невский» Ходасевич пишет: «*В тот день, когда Пушкин написал "Пророка" он решил всю грядущую судьбу русской литературы… В тот миг, когда серафим рассек мечом грудь пророка, поэзия русская навсегда перестала быть всего лишь художественным творчеством. Она сделалась высшим духовным подвигом, единственным делом всей жизни. Поэт принял высшее посвящение и возложил на себя величайшую ответственность*» [Ходасевич, Окно на Невский: 79-84]. И эти слова становятся важным этапом осмысления места Пушкина и своего места для Ходасевича [Вейдле: 481].

В стихотворении «Баллада», он воссоздает «Пророка» в современном, бытовом, где-то даже приниженном ключе: «*О косная, нищая скудость / Безвыходной жизни моей! / Кому мне поведать, как жалко / Себя и всех этих вещей?*» [Ходасевич, Собрание: 210] Но именно через эту «скудость», через эту серость поэт начинает обретать свой голос: «*И я начинаю качаться, / Колени обнявши свои, / И вдруг начинаю стихами / С собой говорить в забытьи. / Бессвязные, страстные речи! / Нельзя в них понять ничего, / Но звуки правдивее смысла, / И слово сильнее всего*» [Там же]. Происходит преображение просто человека в поэта, его жизнь меняет масштаб, теперь он обречен на «тяжелую лиру»: «*Я сам над собой вырастаю, / Над мертвым встаю бытием, / Стопами в подземное пламя, / В текучие звезды челом. / <…> И в плавный вращательный танец / Вся комната мерно идет, / И кто-то тяжелую лиру / Мне в руки сквозь ветер дает*» [Там же]. Ходасевич совершает самоироничным рассказчиком уникальное преобразование манеры Пушкина на новый материал.

Но более всего Ходасевич приблизился к Пушкину в использовании прозаической детали, «ненужного прозаизма», как ее иронично называл Пушкин. Именно умение различить, когда звучные формулы и изящные эпитеты становятся слабыми, недостаточными, и использовать вместо них повседневную деталь, легкие, почти разговорные конструкции, было краеугольным камнем в окончательном формировании поэтики Ходасевича. И это отличает его от других последователей Пушкина и его традиции, которые копировали внешние своды лирических конструкций и забывали о простоте внутреннего убранства.

В этом смысле Ходасевич дает своему творчеству очаровательное самоопределение: «*И каждый стих гоня сквозь прозу, / Вывихивая каждую строку, / Привил-таки классическую розу / К советскому дичку*» [Ходасевич, Собрание: 217].

Поздняя лирика Ходасевича почти контрастна символической «Молодости». Легкое равновесие стихов, элегичность, личные воспоминания – из этого складывается сборник «Европейская ночь».

«*Я, я, я. Что за дикое слово! / Неужели вот тот – это я? / Разве мама любила такого, / Желто-серого, полуседого / И всезнающего, как змея? / Разве мальчик, в Останкине летом / Танцевавший на дачных балах, – / Это я, тот, кто каждым ответом / Желтородым внушает поэтам / Отвращение, злобу и страх? / <…> Впрочем – так и всегда на средине / Рокового земного пути: / От ничтожной причины – к причине, / А глядишь – заплутался в пустыне, / И своих же следов не найти. / Да, меня не пантера прыжками / На парижский чердак загнала. / И Вергилия нет за плечами, – / Только есть одиночество в раме / Говорящего правду стекла*» [Ходасевич, Собрание: 249].

Развивается и мотив разрушительности, неполноценности жизни, он выливается в всевозможные образы калек: «*С улыбкой сидит к окошка глухой, / Зачарован своей тишиной*» [Ходасевич, Собрание: 250]; «*Палкой щупая дорогу, / Бродит наугад слепой*» [Там же: 221]; «*Мне невозможно быть собой, / Мне хочется сойти с ума, / Когда с беременной женой / Идет безрукий в синема*» [Там же: 254].

В статье «Колеблемый треножник» Ходасевич говорит о причинах этой дисгармонии мира, о разрыве, который он отчетливо чувствует – пушкинская традиция в поэзии прерывается, исчезает очаровательная простота, свойственная миру и его вопринятию: «*То, о чем я говорил, должно ощутиться многими, как жгучая тоска, как нечто жуткое, от чего, может быть, хочется спрятаться. Может быть, и мне больно, и мне тоже хочется спрятаться, — но что делать? История вообще неуютна. “И от судеб защиты нет”*» [Ходасевич, Статьи: 121]. И действительно, Ходасевич кажется единственным и даже последним поэтом после Блока, который мог с этой самой очаровательной простотой написать:

«*Люблю людей, люблю природу,*
Но не люблю ходить гулять,
И твердо знаю, что народу
Моих творений не понять.
Довольный малым, созерцаю

То, что дает нещедрый рок:
Вяз, прислонившийся к сараю,
Покрытый лесом бугорок…
Ни грубой славы, ни гонений
От современников не жду,
Но сам стригу кусты сирени
Вокруг террасы и в саду» [Ходасевич, Собрание: 168].

Литература

1. *Богомолов Н.А.* Рецепция пушкинской эпохи в лирике В.Ф. Ходасевича. // Богомолов Н.А. Русская литература первой трети XX века. Портреты. Проблемы. Разыскания. – Томск: Водолей, 1999.
2. *Вейдле В.В.* Поэзия Ходасевича – № 2. – Русская литература, 1989.
3. *Гельфонд М.* Пушкин и Боратынский в поэтическом сознании Ходасевича. – Филологический журнал № 1(6). – Москва, 2008.
4. *Сурат И.З.* Пушкинист Владислав Ходасевич. М.: Лабиринт, 1994.
5. *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977.
6. *Ходасевич В.Ф.* Статьи о русской поэзии. – СПб.: Эпоха, 1922.
7. *Ходасевич В.Ф.* Собрание стихов / Составитель А. Дорофеев. – М.: Центурион, Интерпракс, 1992.
8. *Ходасевич В.Ф.* Окно на Невский. / Лирический круг: Страницы поэзии и критики. – том 1. – М.: Северные дни, 1922.
9. *Пушкин А.С.* Поэт [Электронный ресурс] Интернет-библиотека Алексея Комарова. – URL: inlibrary.ru/text/624/p.1/index.html
10. *Пушкин А.С.* Муза [Электронный ресурс] Интернет-библиотека Алексея Комарова. – URL: inlibrary.ru/text/202/p.1/index.html
11. *Пушкин А.С.* К*** [Электронный ресурс] Интернет-библиотека Алексея Комарова. – URL: inlibrary.ru/text/558/p.1/index.html

Технический редактор А.В.Шибанов
Художественный редактор А.В.Шибанов
Корректор Т.К. Пескова

Подписано в печать 23.05.2019 г. Формат 60x90/16
Усл. п.л. 16,25. Заказ № 119. 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