



Литературный институт  
имени А.М. Горького

# Актуальная классика

Материалы Пятых студенческих  
научных чтений



Москва  
2021

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ИНСТИТУТ ИМЕНИ А.М. ГОРЬКОГО

Кафедра русской классической литературы и  
славистики

## **АКТУАЛЬНАЯ КЛАССИКА**

Материалы Пятых студенческих  
научных чтений  
(17 апреля 2021 года)



Москва  
2021

УДК 821.161.1

ББК 83.3

А 43

**Редакционная коллегия:**

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

**А43** Актуальная классика: Материалы Пятых студенческих научных чтений. – М.: Литера, 2021. – 268 с.

В сборнике представлены материалы Пятых студенческих научных чтений «Актуальная классика», прошедших в Литературном институте им. А.М. Горького 17 апреля 2021 года.

ISBN 978-5-9906575-9-5

© Литературный институт имени А.М. Горького, 2021

# СОДЕРЖАНИЕ



## РАЗДЕЛ I.

### ФОЛЬКЛОР И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА ДО XIX в: СТИЛЬ, ТЕМАТИКА, ТРАДИЦИИ В ПОСЛЕДУЮЩЕЙ ЛИТЕРАТУРЕ. ИСТОРИЯ СЛАВЯНСКИХ ЛИТЕРАТУР

#### *Алёна Белоусенко*

Архетипический образ горы в романе А. Иванова «Сердце Пармы».....	8
---	---

#### *Герта Вебер*

Фольклор немцев Поволжья.....	15
-------------------------------	----

#### *Григорий Волков*

К. Бальмонт и Н. Заболоцкий: авторский взгляд на «Слово о полку Игореве» .....	26
--	----

#### *Вероника Голованова*

Социально-исторические и художественные аспекты «Сказания о Дракуле воеводе» .....	36
--	----

#### *Ульяна Долгая*

Антиномия чувствительного и рационального в типологии характеров: «Чувствительный и холодный» Н.М. Карамзина и «Обломов» И.А. Гончарова .....	45
--	----

#### *Иван Попов*

«Житие боярыни Морозовой» как синтез новой и старой традиций .....	54
--	----

#### *Анастасия Рожкова*

Мифопоэтика образов духов дома в повести О.М. Сомова «Кикимора» и в сказке В.Ф. Одоевского «Игоша» .....	59
--	----

#### *Полина Рыбалка*

Изображение ада в эсхатологических апокрифах.....	68
---	----

<b>Ника Рыжова</b>	
Драматургия Екатерины Великой как орудие Просвещения (по пьесе «Федул с детьми») .....	80
<b>Елизавета Сафиулина</b>	
Образ царя в «Песне про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» М.Ю. Лермонтова: фольклорные истоки и авторская индивидуальность .....	91
<b>Виктория Чайкина</b>	
Рождение и бытование фольклора в среде музыкантов .....	99



**РАЗДЕЛ II.**  
**РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XIX В.:  
ТЕМАТИКА, ЖАНР, ОБРАЗ, СТИЛЬ**

<b>Любомир Бильт</b>	
Дуальность пространства в повести Н.В. Гоголя «Записки сумасшедшего» как отражение сумасшествия героя .....	104
<b>Вероника Иванова</b>	
Настасья Филипповна и Аксинья Астахова: сходства и различия в образах несчастных женщин .....	112
<b>Александра Мананикова</b>	
Связь музыки и мотива безумия в прозе В.Ф. Одоевского .....	120
<b>Никита Мельников</b>	
Бестиологический справочник по русской литературе XIX века: ведьмы .....	127
<b>Илья Морозов</b>	
О границах воображаемого в «Художниках» В.М. Гаршина .....	136

***Дарья Мосолова***

Художественный образ как проводник  
гуманистической идеи в рассказах Л. Андреева ..... 143

***Мария Розова***

Интрига-метроном в пьесе Н.В. Гоголя  
«Женитьба» ..... 152

***Мария Трофимова***

От «Двух братьев» к «Герою нашего времени»:  
генезис образа Печорина ..... 164

***Алиса Тульчинская***

Функция сигналов-предвестников  
и сигналов-спутников в рассказах А.П. Чехова ..... 173

***Александра Хрисанова***

Циклизация невыделенного цикла  
«тайных» повестей И.С. Тургенева:  
современные теории ..... 180

***Анна Шебеко***

Тема счастья в позднем творчестве А.П. Чехова ..... 188

***Мария Щавелева***

Эволюция темы труда в драматургии А.П. Чехова:  
от «Лешего» к «Дяде Ване» ..... 193

**РАЗДЕЛ III.****РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ КЛАССИКА:  
РЕЦЕПЦИЯ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ*****Екатерина Квитко***

Художественные функции детализации интерьера  
и костюма в повести Л.Н. Толстого  
«Смерть Ивана Ильича» ..... 199

***Мария Ляпунова***

Киноинтерпретация художественного текста  
на примере экранизации романа Ф.М. Достоевского  
«Бесы» (реж. Р. Шалапин) ..... 205

***Юлия Малунеева***

- Функция «чужих текстов» в оперном переложении  
романа Л.Н. Толстого «Война и мир»  
(по одноимённой опере С.С. Прокофьева) ..... 213

***Марина Масалитина***

- Х.-К. Андерсен и В.М. Гаршин: диалог  
в пространстве сказки ..... 221

***Ксения Пройдисвет***

- Секстуальность в поэтике А.А. Фета ..... 229

***Елизавета Стратонова***

- Интерпретация поэмы «Демон» М.Ю. Лермонтова  
в творчестве М.А. Врубеля и А.А. Блока ..... 236

***Владислава Сычёва***

- «Пунктуационность» “ъ” в поэзии А.А. Блока ..... 245

***Анна Тарасова***

- Зарубежная критика о В.В. Набокове  
как комментаторе и переводчике романа  
А.С. Пушкина «Евгений Онегин» ..... 253

***Нарине Эйрамджянц***

- Темное прошлое Хариты Огудаловой ..... 259

Раздел I.

**ФОЛЬКЛОР И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА  
ДО XIX в:  
СТИЛЬ, ТЕМАТИКА, ТРАДИЦИИ В  
ПОСЛЕДУЮЩЕЙ ЛИТЕРАТУРЕ.  
ИСТОРИЯ СЛАВЯНСКИХ ЛИТЕРАТУР**



## **Алёна БЕЛОУСЕНКО**

### **АРХЕТИПИЧЕСКИЙ ОБРАЗ ГОРЫ В РОМАНЕ А. ИВАНОВА «СЕРДЦЕ ПАРМЫ»**

Роман А. Иванова «Сердце Пармы» многогранный: несмотря на историческую достоверность основных событий, автор насыщает сюжет мифопоэтическими образами и сказочными мотивами. Через мифопоэтический ряд выстраивается, прежде всего, изображение самой Пармы и людей, которые живут по ее законам. Жители Пармы, веря в единство человека с землей и судьбой, подчиняются не голосу разума, а законам предков и языческих богов. Их суровый мир населяют страшные магические существа, которых боятся больше, чем голода и холода. Именно для художественного воплощения такого мира необходимы архетипические образы.

Архетипический образ в литературоведении понимается, прежде всего, как узнаваемый образ, который содержит в себе изначальный символический смысл, сформированный на протяжении тысячелетий [7]. В схожих преломлениях он проходит через фольклор и мифологию разных народов. Таким образом-символом, занимающим центральное место в романе, является образ горы.

В «Сердце Пармы» сакральное значение приобретает гора, на которой сгинул Полюд, сотник князя Михаила. В романе говорится, что история с Полюдом перешла через несколько лет после описанных событий в местное предание. До своего героического подвига Полюд был хорошим воином, который спас еще детьми Михаила и Тиче (пермская девочка, жившая в доме князя), когда вогулы напали на Чердынское княжество. Но окрутило его наваждение Сорни-Най (золотой идолицы), и затеял он эту идолицу украсть. Поздно понял, что вместе с Сорни-Най в Чердынь придут вогулы – они свое божество не подарят русским. Пожертвовав собой ради народа, он ушел на гору, через которую приходят вогулы. В ту ночь

небо затянулось мглою, туман спустился, будто синий дым. «С вогульских тумпов и нёроек ползло на Чердынь что-то страшное, нечеловеческое, древнее. И тогда Калина понял, что это Ветлан несет в Чердынь тамгу Сорни-Най, а все демоны Каменных гор идут вслед за ним» [2, с. 120]. Поднялся страшный ураган и почти снес крест, стоявший на православном храме. Но вогулы так и не пришли. А когда стихия успокоилась, русские зашли на гору и увидели вырванные с корнем деревья, следы сотен вогулов и меч Полюда. Но его самого так и не нашли. «Буря, что ли, его унесла? Но он бы не бросил меча. А может, Полюд воистину рассек мечом камень и ушел в гору?..» [2, с. 120].

Вспомним схожую религиозную и культурную символику образа горы: Христос был распят на горе Голгофе для того, чтобы спасти людей, чтобы снять с них грехи. Полюд погиб на горе, чтобы вогулы не напали на русских. Образ горы не раз встречается в Евангелии. Это и Елеонская гора, на которой Христос молился Богу-Отцу, чтобы чаша страданий и смерти минула Его. Это и гора Фавор, где произошло Преображение Христа. Апостолы нередко отождествлялись Отцами Церкви с горами. Гора в качестве образа-символа вошла в канон многих икон.

В сказке «Илья Муромец и Змей» избушка Бабы-яги находится на горе: «На горе стоит столб, на столбе подписано три дороги: по одной дороге ехать – сам сыт будешь, конь голоден; по другой дороге ехать – конь сыт, сам голоден; по третьей дороге ехать – самого убьют. Вот он взял да и поехал по этой дороге, по которой самого убьют; а он на себя надеялся. Долго ли, мало ли ехал лесами дремучими: не можно взглянуть – такой лес! А тут сделалась в лесу елань<sup>1</sup> такая широкая, а на ней стоит избушка. Подъезжает он к избушке и говорит: «Избушка, избушка! Стань к лесу задом, ко мне передом» [3, с. 359].

---

<sup>1</sup> Диалектизм: обширная прогалина, луговая или полевая равнина.

В сказке «Хрустальная гора» герой из горы освобождает царевну: «Поздним вечером оборотился Иван-царевич в муравья и сквозь малую трещинку заполз в хрустальную гору; смотрит – в хрустальной горе сидит царевна. «Здравствуй, – говорит Иван-царевич, – как ты сюда попала?» – «Меня унес змей о двенадцати головах; живет он на батюшkinом озере; в том змее сундук таится, в сундуке – заяц, в зайце – утка, в утке – яичко, в яичке – семечко: коли ты убьешь его да достанешь это семечко, в те поры можно хрустальную гору извести и меня избавить» [1, т. 1, с. 314]. Взял герой семечко, зажег и поднес к хрустальной горе – гора скоро растаяла.

Гора как архетипический образ имеет как положительный, так и негативный сакральный смысл.

По сюжету романа история гибели Полюда перешла в предание. Про него рассказывали как про богатыря, стража своей земли, обратившегося в гору (подобно былинному Святогору), чтобы вогулы не смогли ее преодолеть, «потому что гора эта – святая, и злобе, силе нечистой на нее не подняться. А еще говорили другое, что был Полюд защитником всего бедного народа, отнимал неправедные сокровища и вместе с ними укрылся в горе, где и заснул непробудным сном. И если придет сюда совсем несчастный человек, то откроется перед ним гора, и будет чаша с золотом и каменьями. Но коли пришелец окажется жадным, возьмет хоть кручинкой больше, чем надо, то гора сомкнётся, и останется тот человек в пещере наедине с разгневанным Полюдом» [2, с. 449]. Тот же мотив встречаем и в сказках. В сборнике сказок А.Н. Афанасьева записана сказка «Золотая гора», в которой жадный купец использует и губит работников на добыче золота в горе, однако последний работник с помощью волшебного предмета спасается, а затем наказывает купца. Чудесная, золотая гора – центральный образ уральских сказок П.П. Бажова, в основе которых лежат предания, былички и бывальщины о чудесной горе, одаривающей избранных.

В романе также встречается образ храма внутри горы, которая не имеет отношения к рассматриваемой нами горе Полюда. Калина и княжич Матвей, которому он помогает выкупить из рабства возлюбленную, наталкиваются на скалу, где между глыбами камней чернеет проход. Калина советует не соваться в проход, чтобы не спятить от красоты. Внутри скалы «Дворцы и храмы изо льда, ледяные леса, образы птичий, звериные и человечьи из камня, валуны поющие, колодцы в потолке, бездонные озера с невидимой водой... Это все Мамонта жилище, людям туда ход заказан...» [2, с. 391].

Калина рассказывает, что Мамонты из стада Чуди Белоглазой живут под землей, но иногда поднимаются наверх и оставляют следы. А в этой пещере, в Ледяной горе, их владыка – старший Мамонт. Эти пещеры не такие, как в Перми Великой, эти от Мамонтов, а те от Ящеров (гора Полюда). Пещера с Мамонтами представляет собой красоту, которая настолько велика для человеческого разума, что может погубить.

Храм внутри горы – часто возникающий мотив в европейских волшебных сказках (например, в сказках про заколдованный принцессу). Психоаналитик М.-Л. фон Франц ассоциирует его с «культурным движением, которое внезапно прекратило свое существование или оказалось искорененным, вместо того чтобы влиться в основное русло развития культуры... Такого рода здание символизирует внезапно прерванный культурный подъем, разрыв в развитии культуры... В результате такого резкого разрыва отторгнутое культурное движение остается невредимым, но существует в дальнейшем лишь в виде ставшего анахронизмом фрагмента традиции, не оказывая вследствие своей изоляции сколько-нибудь реального воздействия на умы» [5].

В сказке «Поди туда – не знаю куда, принеси то – не знаю что» герой находит духа, который служит человеку и творит чудеса в пещере: «Стрелец подошел к горе, отворил дверь – в пещере так темно, хоть глаз выколи! Полез на

карачках и стал руками щупать; нашупал пустой шкап, сел в него и закрылся. Вот немного погодя приходят туда два старца и говорят: «Эй, Шмат-разум! Покорми-ка нас». В ту же минуту – откуда что взялось! – зажглись люстры, загремели тарелки и блюда, и явились на столе разные вина и кушанья. Старики напились, наелись и приказывают: «Эй, Шмат-разум! Убери все». Вдруг ничего не стало – ни стола, ни вин, ни кушаньев, люстры все погасли. Слышит стрелец, что два старца ушли, вылез из шкапа и крикнул: «Эй, Шмат-разум!» – «Что угодно?» – «Покорми меня!» Опять явились и люстры зажженные, и стол накрытый, и всякие напитки и кушанья» [1, т. 2, с. 114].

Горный дух в сказках не всегда олицетворяет дарителя сокровищ. Он может выступать и в роли Кощея, держащего пленницу. И рассказ Калины про Мамонта заканчивается народным преданием о двоюродной бабке Чикаля. «Она в те давние времена еще девкой была. И прельстил её пришлый человек. Волосом он был черен, лицом бел, от дыхания холод шел, света солнечного не любил. Но был богат безмерно, перламутры сыпал перед девкой, лалы, яхонты, бирюзу... Соблазнилась дура богачеством и пошла за пришельцем жить к нему в пещеру. Но то не человек был, а сам Ма Елипат Олнэ Воруй Махар – Подземный Зверь Мамонт, только человеком обернувшийся. И как дошли они в пещере до заветного озера, он обратно чудовищем стал, а все его самоцветы оказались ледышками. Но выхода уже не было. Так девка в пещере и завековала... Мы с Чикалем ходили на озеро Плачущей Красавицы, носили пищу, приветы передавали. Там в тишине и темноте денно и нощно капают с потолка в воду слезы» [2, с. 392]. В этом предании мы можем заметить типично сказочный сюжет, правда, в нем не нашлось Ивана-дурака, который освободил бы девушку.

Горы Мамонта и Ящера в романе А. Иванова фантастические. Истории их возникновения – это не только местные предания, но и реальные случаи, буквально воплощенные метафоры. Поэтому и пермяки, живущие

около них, не совсем обычные люди. Их характеры интересны своей первобытной мудростью, жертвенностью и некоторой наивностью. В первую очередь, это относится к главному герою романа – князю Михаилу, у которого нет личных интересов, расчета, жажды жизни и подвигов – всего того, что есть в обычном человеке. Его действия подчинены неразумному мотиву – правде, тому иррациональному внутреннему компасу, который присутствует у сказочных героев. Автор указывает, что Михаил все детство жил сказками. Мать, умершая при рождении его младшего брата, тоже осталась в его памяти сказкой – чем-то чудесным и далеким. «О ней в памяти сохранились лишь какое-то ласковое, нежное, печальное тепло да отзвук тихого голоса. Этот голос сквозь толщу лет все рассказывал Мише сказку, как хитрая лиса тащит петушка, который позвал ее на блины, и петушок зовет на помощь: «Котик-братик! Котик-братик!.. Несет меня лиса за синие леса...» [2, с. 32].

Архетипический образ горы, заключающий в себе как положительный, так и негативный сакральный смысл, поэтизирует сюжет и возводит его до универсального и вневременного мифа. Полюд становится не просто героям, а воплощением архетипа Спасителя, а Парма местом, где правят подземные хтонические силы Ящера и Мамонта. А в противопоставлении с историческими фактами и реалистичными образами создает конфликт и движущую силу романа.

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. *Афанасьев А.Н.* Народные русские сказки: В 3-х тт. – М.: Наука, 1984–1985. Иванов А. Сердце Пармы. М.: АСТ, 2014.
2. *Иванов А.В.* Сердце Пармы. – М.: АСТ, 2014. – 507 с.
3. Илья Муромец. М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1958. – 559 с. – (Лит. памятники).

4. Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. – М.: Лабиринт, 2001. – 192 с.

5. Франц фон М.-Л. Психология сказки. Толкование волшебных сказок. [Электронный ресурс] URL: <https://www.rulit.me/books/psihologiya-skazki-tolkovanie-volshebnyh-skazok-read-170989-72.html>

6. Хрищева Н.П. Миѳ о справедливом правителе в романе Алексея Иванова «Сердце Пармы, или Чердынь – княгиня гор» [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mif-o-spravedlivom-pravitele-v-romane-al-ivanova-serdtse-parmy-ili-cherdyn-knyaginya-gor/viewer> (Дата обращения: 13.03.2021)

7. Фонд знаний «Ломоносов» [Электронный ресурс] URL: <http://www.lomonosov-fund.ru/enc/ru/encyclopedia:0129900#:~:text=Архетипический%20образ%20в%20литературоведении%20–,трудах%20К.Г.Юнга%20и%20его%20последователей> (Дата обращения: 10.04.2021).



## Герта ВЕБЕР

### ФОЛЬКЛОР НЕМЦЕВ ПОВОЛЖЬЯ<sup>2</sup>

Судьбу российских немцев, их историю нельзя рассматривать в отрыве от политических процессов прошлых и сегодняшних дней. Но российские немцы, несмотря на депортацию в 1941 году и дальнейшую дискриминацию, смогли сохранить свою национальную самобытность.

В статье приводятся описания некоторых обрядов, а также песни и малые жанры по воспоминаниям Карташовой (Шмидт) Флоры Викторовны, Шмидт Гарри Викторовича и их родителей: Герты Христиановны Вебер и Виктора Карловича Шмидта. Судьба этой семьи тоже стала семейным преданием, передающимся от родителей детям. Начнём с него.

*В чужом доме встречаются двоё: немецкая девушка, сирота Мария, которая прислуживает по дому, и конюх Христиан Вебер. Они строят семью, строят дом и в их построенной жизни появляется шестеро прекрасных детей: два брата – Владимир и Павел и четыре сестры – Амалия, Миля, Герта и Ольга. Но туда, где торжествует жизнь, приходит и её зеркальная спутница смерть – наступает Первая мировая война. Христиан оказывается в плену в Германии, а Мария носит из госпиталя детям пайки. Маленькая Герта заглядывает в горшочки с супом и надеется увидеть там мясо. Вокруг голод, расстрелы и смерть. В 1917 году, когда красные и белые сменяют друг друга, в семью приходят известия от Христиана – в Германии хозяин обучил его на пекаря-кондитера и предлагает взять своих фрау и детей и переехать в некогда родную страну. Но родители Христиана отговаривают Марии ехать и вскоре, неузнаваемый, в*

---

<sup>2</sup> По воспоминаниям Карташовой (Шмидт) Флоры Викторовны и Шмидт Гарри Викторовича о жизни их родителей: Герты Христиановны Вебер и Виктора Карловича Шмидта.

костюме тройке, с тростью, отец семейства возвращается на Поволжье.

Несмотря на хорошую должность Христиана в известной пекарне, чьи пряники продавались и за границей, вся семья много и тяжело работает. Живут трудно, в одной комнате, но иногда позволяют купить себе парного мяса на рынке. Дети с мешками ходят в поле набивать их травой для коров. Отец стоит на входе в дом и проверяет, насколько туго они набиты. Маленькая и хитрая Герта уворачивается от его подзатыльников, пряча слабо набитый мешок. Она растёт любознательной и охотной до всего девчушкой. Только бедность сдерживает её творческие порывы. Герта бродит по улицам, собирая разноцветные ниточки, отстригает их, и допоздна рукodelничает, сжигая драгоценный керосин (за что ни раз была поймана и отругана). Но остановить её было невозможно. Втайне от всех Герта записывается на обучение игре на гитаре, и лишь через месяц секрет становится явью, когда учитель приходит к незнающим об этом родителям и требует оплату своего труда. За это самовольничество Герта была серьёзно наказана.

Но годы шли. Жизнь менялась. Брат Герты уехал учиться на снайпера в Петербург, и девушка поехала следом, поступив в педагогический. Голод 33-го вернул Герту домой, на Поволжье, где было ещё хуже. Люди пухли и умирали от голода. Отца Герты обвинили во вредительстве, обнаружив в муке мышь, и посадили. Семья старалась держаться вместе, но многие рано женились, рожали детей и разъезжались. Вышла замуж и Герта. Её избранником стал поволжский немец Виктор Карлович Шмидт, как и предсказала девушке однажды гадалка, лицо его было рябое (последствия оспы). Если бы Герта вышла замуж за русского, то её бы, как и сестру Милю, взявшую русскую фамилию своего мужа, оставили на родине, но судьба сложилась иначе. И 28 августа 1941 года с двухгодовалой дочерью Флорой и месячным сыном Гарри Герта Христиановна и Виктор Карлович покинули

*свой дом, свой край, Поволжье. Их депортировали в Казахстан, дав лишь 24 часа на сборы. Там началась их новая жизнь, новая история, в которой они постарались сохранить традиции своего народа.*



Герта Христиановна с другом Владимиром



Христиан Христианович, отец Герты,  
во время Первой мировой войны  
(средний ряд, крайний справа)



Мать Герты Христиановны Мария в Казахстане



Виктор Карлович Шмидт

### Обряды

*По воспоминаниям Герты Христиановны Вебер (1913-1997), матери Флоры Викторовны.*

**Рождество.** Самое важное было подготовить дом к празднику. Мама (Герта Христиановна) крахмалила занавески, салфетки, полотенца. В доме всегда было много комнатных растений. Всё тщательно вымывалось, начищалось и отбеливалось. Мылись окна, натиралась посуда. Раньше это связывали с приходом Bote – гонца, который предвещал наступающий праздник, но позже стало просто хорошей традицией.

Конечно, важным атрибутом была елка. Её украшали печеньями и конфетами, которые потом раздавали детям.

Также в дом приглашали Pelznickel – ряженого (Николай в меховой шапке). Он был обмотан цепями, одет в вывернутый тулул. В руках был прутик или жгут. Родители заранее рассказывали переодетому мужчине о проказах детей, и он, запугивая их своим оружием, брал обещание с тех больше не шалить.

Ещё одним ряженным был Christkindchen – Христовый младенец. Чаще всего наряжалась женщина. Она была во всём белом, с покрытой головой вуалью. Её дети боялись меньше, хотя у неё также был прутик. Christkindchen спрашивала ребят о проказах и просила молиться, за что награждала их угощениями. Конечно, они были лишь весёлыми ряженными, но раньше, такой обычай пугать детей, использовался в воспитательных целях.

**Новый год.** Накануне приходил Новогодний Козёл или Pelznickel, они возвещали о предстоящем празднике. Отмечать начинали с самого раннего утра. Поздравляли заранее заготовленными стихами с различными пожеланиями. Иногда стреляли в дверь дома мелко заряженной дробью – оглушительные выстрелы возвещали о празднике. Поздравлявших угостили закусками и выпивкой, детям давали конфеты, печенья, монетки. Праздник был очень торжественный и весёлый. Молодежь устраивает игры и танцы. Важное значение имеют угощения. Тушеная квашеная капуста, картофельный салат (острое пюре, с уксусом и луком), клецки, которые иногда подавались, как отдельное блюдо со сметаной. Рецепты передавались из поколения в поколение.

Масленицу особо не праздновали: пекли много хворосту, который ели в обед. Зато на Пасху для детишек был традиционный заяц, он приносил крашенные яйца и игрушки, но куличей не было.

На Троицу между молодыми людьми проходило соревнование. У ворот девушек, будущих невест, выставлялись Maibaum (майское дерево). Чаще всего представляло из себя пучок березовых веток, который вкапывали у забора. Девушки очень гордились установкой

Mai к Троице. Это говорило о них, как о будущих невестах, все им завидовали.

Иногда к воротам ставили чучело из тряпок, дабы опорочить девушку или показать её неблагочестие. Также мазали ворота дёгтем.

При встрече весны молодые девушки гадали и совершали различные обряды. Например, чтобы исправить несовершенства внешности, выходили рано утром умыться у колодца, приговаривая что-то вроде: «Уйди откуда видно, туда, где не видно». Так у моей мамы (Герты Христиановны) веснушки с лица ушли на область между бедер.

Мама (Герта Христиановна) играла на гитаре и напевала эту песню как колыбельную, но она часто исполняется в более быстром темпе для танцев. Иногда играли во время свадебного обряда, когда с невесты снимают венок.

SCHON IST DIE JUGEND (у песни много вариантов).

*Schon ist die Jugend bei frohen Zeiten,  
Schon ist die Jugend, sie kommt nicht mehr.  
Bald wirst du mude durchs Leben schreiten,  
Um dich wird's einsam, im Herzen leer.*

REFRAIN:

*Drum sag ich's noch einmal:  
Schon ist die Jugendzeit,  
Schon ist die Jugend, sie kommt nicht mehr!  
Ja, ja, sie kommt nicht mehr,  
Sie hat kein Wiederkehr.  
Schon ist die Jugend, sie kommt nicht mehr!*

*Es bluhen Blumen auf Flur und Heide,  
Sie welken alle im Jahreslauf.  
Und so das Menschenherz, verwelket balde  
Und blüht zum zweiten Mal nicht wieder auf.*

*Ein jeder Weinstock tragt schwere Reben,  
Aus diesen Reben fließt süßer Wein.  
Mir woll'n die Jugend froh mit ihm durchleben,  
Er bringt das Glück uns und Sonnenschein.*

*Vergangene Zeiten kehr'n niemals wieder,  
Was einst dein alles war, raubt dir der Tod.  
Drum freut des Lebens euch, singt frohe Lieder,  
Solang die Jugend im Herzen loht.*

Построчный перевод Ирины Кривицкой-Дружининой:

Прекрасна юность в веселую пору,  
Прекрасна юность, она больше не придет.  
Скоро станешь ты устало шагать по жизни,  
Тебе будет одиноко, в сердце пусто.

ПРИПЕВ:

Так скажи снова:

Прекрасно время юности,  
Прекрасна юность, она больше не придет!  
Да, да, она больше не придет,  
Ей нет возврата.

Прекрасна юность, она больше не придет!

Цветут цветы на лугу и в бору,  
Они все увянут в течение года.

И так же человеческое сердце скоро увянет  
И не зацветет второй раз снова.

Каждая виноградная лоза несет тяжелые гроздья,  
Из этих гроздьев течет сладкое вино.

Мне хочется юность веселую с ним заново пережить,  
Оно приносит нам счастье и солнечный свет.

Прошлые времена никогда большие не вернутся,  
Всего, что когда-то было твоим, лишает тебя  
смерть.

Так радуйся жизни, пой веселые песни,  
Пока юность вспыхивает в сердце.

Конечно, большое значение имели песни, которые сочинялись во время депортации.

*Ein Lied der Wolgadeutschen*

*Neuzenhunderteinundvierzig  
Ging der Ruf durchs Wolgaland,  
Alle Deutschen muessen fliehen  
In ein kaltes fremdes Land.*

*Wir mussten fort in fremde Lande  
Und ich stehe so ganz allein,  
Kann nicht bei meiner lieben Mutter,  
Nicht bei meinem Vater sein.*

*Wir mussten fort in fremde Lande  
Und ich blieb so ganz allein,  
Kann nicht bei meiner lieben Schwester,  
Nicht bei meinem Bruder sein.*

*Kein Vater, keine Mutter,  
Und ich bin so ganz allein,  
Muss mein Brot mir selbst verdienen,  
Und das ist so hart wie Stein.*

*Abends wenn die Luefte wehen,  
Und der Mond am Himmel scheint,  
Steigt in mir das heisse Sehnen,  
In der Heimat moecht' ich sein.*

*In der Heimat aus der Ferne,  
in der Heimat moecht' ich sein,  
In der Heimat, in der Heimat,  
Gibt's ein frohes Wiedersehen.*

Песня немцев Поволжья (перевод Наталья Краубнер)

*Разнеслась мгновенно в сорок первом  
По всему Поволжью, словно эхо,  
Весть о том, что местных немцев  
В край далекий принуждают ехать.*

*Дальний край и все вокруг другое,  
Я стою один и сердце ноет.  
Помню лишь прощальный взмах рукою...  
Ни отца, ни матери со мною.*

*Дальний край и все вокруг другое,  
Я стою один, жаждет боль утраты,  
Помню лишь прощальный взмах рукою...  
Ни сестры со мною нет, ни брата.*

*Обречен на долгие скитанья,  
Но за что нам всем такое горе?  
Хлеб, добытый мной на пропитанье,  
От обиды застrevает в горле.*

*Вечером сквозит холодный ветер,  
Тускло светит бледная луна.  
Дом родной милее всех на свете,  
Дом на Родине, а Родина одна.*

*К ней моя душа стремится  
Полететь, минуя все преграды.  
Полететь свободно, словно птица,  
От свиданья предвкушая радость.*

### **Пословицы и поговорки**

Рассказчик – Гарри Викторович Шмидт. *По воспоминаниям отца – Виктора Карловича Шмидта (1911–1998).*

- Große Bäume tragen mehr Schatten, als Früchte.  
*(Большие деревья дают большие тени, чем плодов).*
- Kraft wächst im Geduldgarden.  
*(Сила растет в саду терпения).*
- Kannst du den Berg besteigen, dann bleibe nicht im Tal.  
*(Если ты можешь взобраться на гору, не оставайся в долине).*

Культура немцев Поволжья продолжает сохранять традиции и прежние устои. Конечно, это не проведение

рождественских обрядов или гаданий, но до сих пор на праздничный стол выставляются любимые традиционные блюда, из шкафов достаются драгоценные, вышитые кружевом вручную салфетки и полотенца.

Моей семье, о которой рассказано в статье, как и многим другим немецким семьям после репрессий и депортации, очень трудно было сохранить свою культуру. Моя прабабушка Вебер Герта Христиановна и прадедушка Шмидт Виктор Карлович практически не учили своих детей немецкому. Флоре Викторовне повезло больше, она была девочкой, но Гарри Викторовича постоянно дразнили в школе, называли фрицем и фашистом. Но, несмотря на угнетения, немцы Поволжья продолжают нести в себе крупицы памяти своего народа.



## Григорий ВОЛКОВ

### К. БАЛЬМОНТ И Н. ЗАБОЛОЦКИЙ: АВТОРСКИЙ ВЗГЛЯД НА «СЛОВО О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ»

«Слово о полку Игореве», созданное неизвестным автором в конце XIX столетия, имеет поистине тяжёлую судьбу; едва обозначив своё присутствие в русской словесности, оно было обречено стать объектом больших надежд и особых интерпретаций. Проигнорировав публицистическую и очевидно отдалённую от подлинной фольклорности суть произведения, его моментально инвентаризовали в качестве «героической поэмы», и в качестве поэмы оно продолжило свой национально-литературный путь. Под знаком героического эпоса развивалась и история переводов «Слова о полку Игореве».

Собственно говоря, ранние переложения текста можно разграничить на переложения подражательные, ориентированные на некий сторонний образец, и переложения индивидуальные, созданные в соответствии с зарождающейся в то время традицией художественного перевода, представляющие собой более авторские вариации, чем переработки оригинала. Подражательный элемент на протяжении первой половины XIX века довольно силён: в корпусе переводов «Слова» этого периода мы можем найти интерпретации как в духе народных «былин», так и в гексаметрические стилизации под Гомера. Романтически настроенные авторы настойчиво пытались заставить «Слово» быть тем, что лучше вписывалось в романтический идеальный мир и отдалить от того, что в этот идеальный мир не вписывалось – то есть, преобразовать художественный политологический анализ в произведение чистого искусства. Этот, во многом предвзятый, взгляд первых исследователей определил взгляд художественного сообщества и в дальнейшем.

Перенесёмся теперь мысленно из отдалённой эпохи Золотого века, когда мастерство перевода лежало ещё в

колыбели, в не столь отдалённую эпоху 30-х – 40-х годов прошлого столетия, в эпоху позднего Серебряного века, когда уже не мастерство, но искусство художественного перевода успело сформироваться и опериться. В ситуации со «Словом о полку Игореве» ситуация нисколько к этому времени не поменялась: хотя о существовании слова как жанра известно становится больше, само «Слово о полку» продолжают, то ли под влиянием традиции, то ли поддавшись некоторым неоромантическим импульсам поэтической эпохи, воспринимать именно как поэму, и переводят «Слово о полку» как поэму: силлабо-тоническими поэмами же. Из числа этих поэтических переложений наиболее выделяются работы таких признанных мастеров художественного слова как Константин Бальмонт и Николай Заболоцкий. Оба варианта можно назвать и самобытными, и концептуальными, хотя, возможно, стоящими на противоположных полюсах эстетического мировосприятия.

Константин Бальмонт работал над своим переложением с осени 1929 по весну 1930 года, в эмиграции, и эмигрантской критикой был встречен достаточно прохладно; в критике же советской данное событие в литературном мире вообще прошло достаточно незаметно. Даже Корней Чуковский, наиболее непримиримый противник бальмонтовского взгляда на художественный перевод как таковой, обошёл вниманием бальмонтовское «Слово», проводя разгромный анализ других переложений в своём «Высоком искусстве». Между тем, для самого Бальмента работа это представлялась более чем серьёзной. Героика, как и всякая архаика, неизменно привлекала Бальмента-символиста, а «Слово о полку Игореве», вещь, ещё в своё время, то есть, в конце XIX века по Рождестве Христовом, глубоко архаизированная, тем более не могла не стать в этом случае катализатором творческого процесса. И, в ситуации с Бальмонтом, вероятно, формулировка «катализатор творчества» будет действительно звучать точнее, чем привычное нам понятие

«древнерусский оригинал». Индивидуальное начало в переводческой деятельности Бальмонта всегда преобладало над академической строгостью, и первоисточник использовался Бальмонтом иногда более как пространство для самовыражения чем как рабочий материал.

Впрочем, сам Бальмонт вряд ли разделял общее представление об особенностях существования некоего авторского поэтического Эго, поэтического Я художника. Обращаясь к его теоретическим работам, можно заметить, что поэзия для Бальмонта есть некая объективная истина, «внутренняя Музыка», а собственно стихи – это лишь отражение подлинной сути поэзии в языке. Из этой идеи Бальмонта следует и другая, провозглашающая магию слова существующей не на метафорическом, но на материальном и даже физиологическом уровне. Опираясь на архаичную, в частности, эпическую героическую поэзию, Бальмонт делает вывод, что реальные магические свойства относятся и к звукам, составляющим слово, а также к буквам, эти звуки обозначающим; магия звуков и букв, таким образом, оказывается могущественнее, чем магия слов, предложений, фраз и текстов. На основе этих рассуждений поэт создал собственную парадигму гласных и согласных звуков, выведя для себя законы их взаимодействия между собой и воздействия на слушателя или читателя. Именно эту интуитивно-ассоциативную структуру стихотворной речи в частности и речи вообще, описанную самим Бальмонтом в его статье «Поэзия как волшебство», именно аллитерацию и ассонанс следует, вероятно, кладь в основу нашего понимания авторской бальмонтовской поэтики.

С первых же строк Бальмонт начинает оформлять строки в своеобразный аллитерационно-ассонансный шифр. При этом ритмическая структура оригинала переводчиком полностью игнорируется: весь текст он умеет в формат восьмистопного хорея, рифма отсутствует. Согласно теории, описанной выше, гласные в слове преобладают, доминируют над согласными,

соответственно, ассонанс играет более значительную роль, чем аллитерация:

*Нам начать не благо ль, братья, песню старыми словами,*

*Песнь, как полк в поход повёл он, славный Игорь Святославич?*

Принимая во внимание особенности фонетики, мы видим, что первая строка, при устном прочтении, практически целиком построена на повторении фонемы <а>, а во второй строке фонемы <а> и <о> чередуются следующим образом: <о>-<а>-<о>-<а>-<о>-<о>-<а>-<а>-<а>-<а>. Согласно той же, достаточно конкретно сформулированной, теории Бальмонта, звук [а] – это звук, ассоциирующийся со свободой, с любовью и весной, и, в то же время, цитата, «...играющий алмаз, вся гамма красок» [1, с. 60]. С <о> Бальмонт ассоциирует как восторг, так и общее впечатление от чего-либо грандиозного, «огромного» [1, с. 61]. То есть, с позиции Бальмонта, ассонансное чередование <а> и <о> есть наиболее подходящее средство для начальной эмоциональной характеристики героического жанра. Обозначим таким же образом все случаи аллитерации в начальных строках:

*Нам начать не благо ль, братья, песню старыми словами,*

*Песнь, как полк в поход повёл он, славный Игорь Святославич? [8]*

Повторяющиеся согласные здесь - <н>, <б>, <с>, <п>. В парадигме Бальмонта <н> в сочетании с <а> характеризуется как «яркое знамя», а <б> – как «взрывно метелистое буйное». Никаких характеристик для фонем <с> и <п> Бальмонт в своей статье не даёт, и здесь нам остаётся лишь гадать о значении их; бесспорной остается лишь намеренность их использования именно в этой части повествования: в каждый звук Бальмонт старается заложить определённую смысловую нагрузку. Однако,

нельзя не заметить, что, сосредоточившись на конструировании «поэтического волшебства», Бальмонт был готов пренебречь иными аспектами художественного слова; так, откровенно слабой и искусственной представляется инверсия во второй строке: она группирует звуки, но разрушает стройность смысловую; выпадающий при этом восьмой слог достаточно резко маскируется вставным, связочным местоимением «он». В том же вступительном фрагменте читаем:

*«По былинам лет тех бывших, не по замыслу Баяна,  
Эту песнь зачнем мы братья.  
Он, Баян, певец тот веций,  
Коль кому восхочет песни, белкой он течет по древу,  
По земле он серым волком и орлом под облак сизым».* [8]

С аллитерационно-ассонансной точки зрения эти строки выглядят достаточно цельно, однако, если быть честным, со всех остальных точек зрения оформленность слов здесь кажется условной: снова мы видим технически бессмысленные указательные местоимения в середине строк, пропуск слов, перестройки однородных рядов и грамматические погрешности – и всё в угоду одному конкретному избранному с самого начала размеру, который, в свою очередь, позаимствован, судя по всему либо у Лонгфелло, либо напрямую у карело-финской «Калевалы». Технически Бальмонт создаёт на основе «Слова» новую поэзию с новыми правилами, полагая при этом, что, напротив, возвращается к поэзии старой, первобытной и дохристианской. При основательном прочтении древнерусского первоисточника можно заметить, что неизвестный автор себя к числу первобытных поэтов вовсе не относит, что стилизация для него – это риторический приём, что, с его собственной точки зрения, славные времена великих бардов как раз давным-давно прошли. Но заявленный первым издателем «дух Оссианов» продолжает заслонять реальный потенциал произведения, и Бальмонт настолько верит в эту иллюзию, что идёт местами

буквально против оригинального содержания: иначе сказать и нельзя, когда довольно недвусмысленный зачин «Начати же сию песнь по былинам сего времени, а не по замышлению Бояню» [7, с. 1-2] переводится, повторимся, так: «По былинам лет тех бывших, не по замыслу Баяна, эту песнь зачем мы братья». С точки зрения самого Бальмонта, может быть, логично заменить «былины сего времени» на «былины лет тех бывших» – всё же, современность XII столетия и современность постреволюционная между собой различаются. Но параллельный перенос Бояновых песен в XX век никакой логике явно не подчинён – а как ещё истолковать противопоставление Бояна «былинам лет тех бывших» и последующий рассказ о Бояновых художественных методах в, мы подчёркиваем, будущем и настоящем времени: «Восхочет; течёт». Тут уже может читаться скрытый намёк на некоего реального современника, что только дополнительно подкрепило бы наш тезис: Бальмонт не переводит «Слово о полку Игореве», Бальмонт пишет его заново, приводя в соответствие со своими личными желаниями.

С Николаем Заболоцким ситуация выглядит сильно иной. Бальмонтовский стиль перевода Заболоцкий в теоретических заметках открыто порицал, выступая за точность и уважение к подлиннику. Перевод Заболоцкого уже не чисто художествен, он претендует на художественную научность. В то время как Бальмонт теоретизирует средства выражения, Заболоцкий теоретизирует само «Слово» и русский эпос. На протяжении всей жизни им движет желание произвести полную реконструкцию, по его гипотезе, первоначальной композиционной цельности древнерусского былинного свода, и перевести эту цельность на современный русский язык. Он полагает данную работу критически важной для развития русской словесности и даже пишет об этом соответствующие записки в руководящие органы. Удаётся ли поэту сохранить при этом непредвзятость и

объективность? Короткий ответ: нет, разумеется, нет. Загоревшись идеей, возведя предполагаемый былинный свод и былины как таковые в некий абсолют, Заболоцкий перестаёт выдавать желаемое за действительное, однако, немедленно начинает выдавать другое желаемое за другое действительное: вместо «Оссианова» авторского духа он начинает видеть в тексте дух народный, дух устного песнетворчества. Сам текст (по сути, лишь фрагментарно поэтический, а местами совершенно прозаический) начинает казаться поэту так называемой построчной записью сплошного песенного содержания; отсутствие чёткой ритмической организации он объясняет приблизительностью словесной канвы, её вариативностью и нерегулярностью, её подверженностью музыкальному рисунку.

Тем не менее, хотя интерпретация самого «Слова» у Заболоцкого получилась спорной, его переложение мы можем со всей полнотой уверенности отнести к числу лучших поэтических переложений древнерусских памятников литературы. Помимо общей аккуратности и художественной последовательности, работа Заболоцкого имеет две значимые особенности. Во-первых, Заболоцкий серьёзно относится к внутренней композиции «Слова», чётко разделяя свой перевод на четыре сюжетных фрагмента: теоретическое вступление, поход, возвзвание к князьям и побег. Для восприятия поэмы читателем это достаточно важный шаг. Во-вторых, он пересматривает устоявшийся взгляд на поэтический размер, который следует использовать в переводе. Поскольку, как было сказано выше, оригинальная ритмическая структура виделась Заболоцкому вопросом решённым, необходимо было, по его мнению, отказаться от интуитивного, случайного выбора однообразного силлабо-тонического размера. Точно так же как русский язык – современное отражение языка древнерусского, силлабо-тоника, в понимании Заболоцкого – отражение древних песенных ритмов лиро-эпических поэм.

Правда, древним эпическим произведениям свойственна ритмическая однородность, в то время как в переводе Заболоцкого мы видим, при доминировании пятистопного хорея, короткие выразительные вставки иных размеров. Однако и это, по мнению Заболоцкого – лишь отражение оригинальной метрики современными силлабо-тоническими средствами. Сравним оригинал и перевод:

*«А мои ты Куряне сведомы къ мети, подъ трубами  
повити, подъ шеломы възлеяны, конецъ копія  
въскръмлени»* [7, с. 8].

У Заболоцкого:

*«А куряне славные –  
Витязи исправные:  
Родились под трубами,  
Росли под шеломами,  
Выросли как воины,  
С конца копья вскормлены»* [8].

Пятистопный хорей сменяется четырёхстопным ямбом, а перекрёстная рифмовка – параллельной. Аналогичная смена ритма наблюдается Заболоцким и в оригинале, по его выражению, «дактилические замыкания переходят в женские», а стихи сокращаются. Гибкий выразительный ритм «Слова» отличен от монотонных былинных куплетов, и эта динамичность, при всей неоднозначности такой интерпретации, была Заболоцким в переводе отображена.

Что можно в целом сказать, сравнивая два главных переложения «Слова о полку Игореве» XX века, сравнивая взгляд твёрдого символиста 1930-х годов и взгляд бывшего футуриста весной 1945 года? Конечно же, никакая наша критика не отменяет положения о том, что число переводчиков всегда соответствует числу переводов, а число прочтений соответствует числу интерпретаций. Создал ли Константин Бальмонт плохой или неоригинальный перевод, а Николай Заболоцкий – оригинальный и безупречный перевод? Нет, этого никто

утверждать не может. Однако, бесспорно в этом сравнении одно: никакие теоретические системы в искусстве перевода не могут заменить интуитивного восприятия оригинальной формы, никакие интуитивные интерпретации содержания не заменят прямого и строгого прочтения. В некотором смысле, перевод Бальмонта можно расценивать как последний отблеск уходящего символизма с искренней верой в мистические идеалы и колдовские формулы. В то же время, переложение Николая Заболоцкого всё преисполнено свежестью и атмосферой обновлённости. Для русского мира перевод этот совпал с завершением великой войны и началом мирного восстановления; для самого Заболоцкого – с освобождением из лагеря и скорым возвращением в Москву. Надежда неотделима от этой работы, как неотделима она и от оригинального «Слова». Возможно, такое совпадение жизненных основ, совпадение темы, времени и пространства и есть тот необходимый компонент гармонии между переводом и первоисточником, недостающий посредственности и сопутствующий подлинным произведениям искусства?

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. *Бальмонт К.Д.* Поэзия как волшебство – М.: Скорпионъ, 1915. – 93 с.
2. *Бальмонт К.Д* О переводах [Электронный ресурс] URL: [litra.pro](http://litra.pro)
3. *Бальмонт К.Д.* Стихотворения – Л.: Советский писатель, 1969. – 710 с.
4. *Заболоцкий Н.А.* Столбцы. Стихотворения. Поэмы – Л.: Лениздат, 1990.
5. *Заболоцкий Н.А.* Метаморфозы – М.: ОГИ, 2014.
6. *Заболоцкий Н.Н.* Жизнь Николая Заболоцкого – М.: ФТМ, 2016.
7. Ироическая песнь о походе на половцов удельного князя Новагорода-Северского Игоря Святославича, писанная старинным русским языком в исходе XII

столетия, с переложением на употребляемое ныне наречие – М.: Сенатская Типография, 1800.

8. Параллельный корпус переводов «Слова о полку Игореве» [Электронный ресурс] URL: <http://nevmenandr.net/slovo/trans.php?it=bb> (дата обращения: 30.04.2021)



## **Вероника ГОЛОВАНОВА**

### **СОЦИАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКИЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ АСПЕКТЫ «СКАЗАНИЯ О ДРАКУЛЕ ВОЕВОДЕ»**

Дракула – существующая поныне культурологическая фигура, «бродячий сюжет», притчевый персонаж, остающийся непонятным и по сей день. В данной статье мы выясним, есть ли ведущая идея в «Сказании о Дракуле воеводе», а если есть, то какой она может быть. Для этого мы проведем исследование оригинала повести, ее художественных средств выражения, обозначив подводные камни непонимания для современного читателя.

#### **Жестокость, которой не было**

Считается, что повесть посвящена господарю Валахии (ныне часть Румынии) Владу III Басарабу, после смерти получившему прозвище «Цепеш» (букв. перевод с рум. «Колосажатель») за свою нечеловеческую жестокость. Но так ли волновалася Федора Курицына, автора «Сказания...», эта черта характера Влада III, как мы думаем? Если читать повесть, обращая внимание на то, какие средства выражения используются, становится понятно, что акценты расставлены не на пресловутой жестокости Дракулы. Принятие католичества, например, куда более волновало рассказчика, нежели сожжение «*бесчисленога множества нищих и странных*».

Важно помнить, что действие происходит в конце XV века, то есть в средневековье, где на моральные вопросы у современников Дракулы были отличные от наших ответы, и его поведение скорее вызывало уважение, нежели упрек. Цари сами желали выглядеть суровей и грозней, чем есть на самом деле. Люди средневековья были убеждены в необходимости зверских наказаний, праведность шла рука об руку с беспощадностью — «по вору и мука».

Не принимая во внимание отношение Курицына к описываемым событиям, многие воспринимают поведение Дракулы через призму новейшего времени. Порой

«Дракула» даже используется как имя нарицательное (например, Я. С. Лурье осуждает Ивана Грозного, постоянно называя его «русским Дракулой» [Лурье: 53, 76]). Однако Курицын не осуждает своего персонажа в моменты проявления им так называемой «жестокости». В оригинале эпитет «жестокий» ни разу не применяется по отношению к Дракуле, появляясь лишь в переводе О. Творогова на современный русский язык (например, «зломудр» превращается в процессе переложения в «жестокий и мудрый»). Таким образом, мы видим, что акцент ставится автором на мудрости и справедливости Дракулы, но никак не на его жестокости. Напротив, автор «Сказания о Дракуле воеводе» пишет портрет идеального правителя, вырисовывая средневековую утопическую притчу. Дракула заботится обо всех, разбирается в любой сфере деятельности, и знатные люди, и простолюдины равно привлекают его внимание. Осуждая человека на казнь, он подробно объясняет, что именно тот нарушил; причем казнит не только за преступления, но и за глупость, проявляя заботу о душе и вечной жизни ближнего. В конце, когда Дракула оступится, ближние ответят ему такой же заботой.

### **Переплетение реальности и вымысла**

С первых строк автор «Сказания...» проводит черту между персонажем Дракулой и его прототипом – Владом III, лишая своего героя человеческого имени: *«Бысть в Мунтъянской земли греческия веры христианинъ воевода именем Дракула влашеским языком, а нашим – диаволь»*. Даже столицу «Мутени» Курицын именует «его городом», нарочно не упоминая реального названия – Тырговиште («торжище»), тем самым создавая свой собственный хронотоп. Курицын не оставил без внимания и эпизод с нападением турок, и пленение Дракулы, и, что особенно важно, полностью переписал его кончину.

В послании Стефана Великого о смерти Влада, прочитанного архимандритом Иоанном Цамблаком 8 мая 1478 года говорится совсем другое (перевод С.С. Лыжиной

с латинского оригинала, отрывок): «...мы привели упомянутого Драхулу к власти. И тот, когда пришёл к власти, попросил нас оставить ему наших людей в качестве стражи, потому что он не слишком доверял влахам, и я оставил ему 200 своих людей. И когда я это сделал, мы (с королевским капитаном) удалились. И почти сразу вернулся тот предатель Басараб и, настигнув Драхулу, оставшегося без нас, убил его, и также оказались убиты все мои люди, за исключением десяти» [Bogdan: 342].

Ни о каком турецком нашествии речи не идет, из чего можно сделать вывод, что Курицын намеренно изменил судьбу Дракулы, выбрав ему далеко не благородную смерть от рук своих же воинов. Вряд ли реальные обстоятельства гибели Влада остались скрытыми от автора. Из статьи Олега Талмазана «Авторский вымысел в «Сказании о Дракуле воеводе»» мы узнаем: «*После 1482 года Фёдор Курицын был послан с визитом в Венгрию и Молдавию для заключения союза против Польши. В Буде Курицын мог встречаться не только с Матвеем Корвиным, но и с другими людьми, знавшими Влада Дракулу в период его заключения в 1463–1475 годах. Возвращаясь на Русь через Молдавское княжество, дьяк Курицын останавливался в Сучаве, при дворе Стефана, где у него была возможность общаться с господарем и его окружением. Дракула жил в Молдавии в 1448–1455 годах, и молдаване знали его достаточно хорошо. Но и в Москве Фёдор Курицын был в тесном общении с дочерью Стефана (Еленой Волошанкой), входившей в известный «еретический кружок». Также Л.А. Юзевович пишет о наличии в Москве «волошской» диаспоры»* [Талмазан, 2018: 167].

Именно умысел Курицына написать не так, как было на самом деле, а так, как требует задумка произведения, и отличает данную повесть от всего, что было написано до нее. Надо заметить, что рассказчик хоть и не показывает своего прямого отношения к происходящему (исключая

эпизод с принятием католичества, где проскальзывает открытое осуждение), тем не менее, Федор Курицын аккуратно ведет нас туда, куда считает нужным. Автор «Сказания...» действует тонко и точно, в малом раскрывая многое.

### **Раскол композиции**

Саму повесть можно разделить на две части. Первая часть берет за основу метод индукции: в тринадцати абзацах представлены короткие, мало связанные между собой притчи. Во второй части использован метод дедукции: факты выстраиваются в цельную картину падения Дракулы.

Раскол в «Сказании...» начинается с момента про заложение железных бочек на дно реки. После этого уже следует рассказ о том, как Дракулу хватают, сажают в темницу, а также дальнейшие события, вплоть до его смерти и даже смерти его сына. Все моменты, описанные до этого, имеют в основе своей как минимум одну четкую, притом многогранную мысль, которая порой говорится открыто самим Дракулой. Имея в виду отношение средневекового человека к феномену жестокости, воевода представляется нам справедливым, внутренне оправданным персонажем, образованным и, главное, человеком в своем уме, не совершающим беспочвенное насилие.

Начиная с момента на реке, мы видим, как персонаж Дракулы теряет уважение в глазах окружающих его людей. Его сдают подчиненные, в тюрьме он бессмысленно издевается над животными, после освобождения довольно нелепо пытается восстановить свое имя «знатного государя», но король лишь смеется над ним, а в конце воевода и вовсе умирает от копий собственных воинов под смешным предлогом того, что они приняли его за турка. И умирает не случайно, а из-за желания увидеть «како секуть турковъ».

Таким образом, первая часть «Сказания...», представляя собой некий сборник притч о безупречном государе-философе, расслаивается на дюжины мыслей. Со

второй частью все куда сложнее. Имея в виду вышесказанное, мы выдвигаем две версии объяснения подобного построения композиции, а значит и две возможных главных идеи второй части повести: политическую и религиозную.

### **«Эпизоды-анекдоты о жестокостях Дракулы»**

Как уже было сказано, первая часть повести представляется нам сборником поучительных историй о том, как следует себя вести средневековому человеку, однако она не лишена преувеличений и юмора, создавая впечатление художественного законника. Части взаимодействуют друг с другом, рассыпаясь на оттенки смыслов. То, что здесь нет единственной «главной идеи», к которой все обязательно должно сводиться, придает художественности «Сказанию...» и самому персонажу Дракулы, всё сильнее отдаляющемуся от своего реального прототипа. Курицын смог сформулировать главные проблемы жизни народа, не оставив в стороне никого: ни нищих, ни богатых, ни женщин, ни мужчин. Он дает свое понимание вопросов, волнующих средневекового человека, через главного персонажа – Дракулу. Воевода, конечно, далеко не праведник, но это не отменяет того, что он – «Государь от бога».

Особого внимания заслуживает восьмая сценка. Она имеет много разночтений, но очевидна важность для Дракулы мудрости и опыта монахов, приходящих просить подаяния, читается незыблемость государя, поставленного Богом. Интересно также, что подобная сцена встречается в немецких брошюрах о Дракуле, но смысл ее диаметрально противоположен: у немецких авторов государь наказывает монаха, пытающегося ему польстить, а правдивого, наградив, отпускает. Это еще один аргумент против тех, кто считает «Сказание о Дракуле воеводе» переводом, а не оригинальным произведением.

Несколько раз по тексту мы встречаемся с открытым изложением авторской позиции, которая передается в небольших отступлениях либо в прямой речи героя. Таков

эпизод с чашей у колодца и вступительный абзац к рассказу о ленивой жене. Также через прямую речь обозначена проблема опыта и владения риторикой царских послов, от дипломатического искусства которых во многом зависит благополучие народов.

К тому же это заключительный эпизод первой части, дающий ответы на возникшие до этого вопросы. Таким образом, мы видим, что композиция повести куда интереснее, чем просто «эпизоды-анекдоты о жестокостях Дракулы», а сам Дракула представляется нам мудрецом со властными прерогативами, карающим тех, кто не подходит под христианский идеал. По его мнению, грешник, совершая преступление, «самъ убиль еси себя», что может иметь крайне разнообразные трактовки.

### **Религиозная и политическая версии**

При рассмотрении обеих версий мы будем опираться на основные пять моментов: заложение бочек, заточение, деформация личности Дракулы, принятие католичества, смерть. При этом следует иметь в виду, что момент, где Дракула «приатъ латыньскую прелесть», мог переписать на свой лад «грешны Ефросинъ» в 1490-м году, потому как это было не редкостью у переписчиков, а сам Федор Курицын являлся сторонником ереси «жидовствующих», что может свидетельствовать о том, что он мог и не придавать такого значения переходу Дракулы в католичество.

В религиозной трактовке вторая часть представляет собой описание грехопадения Дракулы. Эпизод на реке как раз показывает момент, где он, «Государь от Бога», заигрывает в своей власти, из справедливого правителя превращаясь в алчного грешника, убивающего кузнецов только для того, чтобы те не выдали никому, где погребены его богатства. Затем, по христианской традиции, Бог посыпает Дракуле испытание: нам не говорится, за что царь наказывает воеводу, отчего последний предстает перед нами мучеником. Но крест, выпавший на его долю, оказывается слишком тяжел: в прошлом мудрый правитель

не может справиться с горестями — и ломается. Потеряв честь и достоинство, он издевается над беспомощными животными. Пока Дракула заостряет колья, его душа затупляется. Затем, по прошествии многих лет, король предлагает бывшему воеводе отказаться от православия и принять католичество, за что он впоследствии получает свободу, прежние земли, а также сестру царя в жены. Слабый духом Дракула, не в силах противостоять искущению, «возлюби паче временного света сладость». После освобождения перед нами предстает эпизод, где только что освобождённый воевода «отсече главу приставу оному, держащему злодея, а злодея отпусти», утверждая, что «находя разбойнически на великаго государя домъ, всякъ такъ погибнетъ». Король не воспринимает выходку Дракулы всерьез: «Король же нача смеятися и дивитись его сердцю». Конец Дракулы, как мы уже знаем, безрадостен. Тщеславие вынуждает его отделиться от своего войска, из-за чего по загадочным обстоятельствам люди Дракулы (по меньшей мере шесть человек) путают его с турком («мнящись яко турчинъ»), «мнозими копии сбодоша, и тако убиенъ бысть». Видимо, чуждым стал Дракула для своего народа после принятия католичество и углубления в своей неправедности. Но, так или иначе, мы видим зазнавшегося правителя, наказанного в конце за своенравие и отступление от пути истинного — «и остави светъ, и приа тму».

Однако это читается, если мы смотрим на повесть в христианском контексте. В случае же, когда мы чуть смещаем ракурс, беря в расчет политические события, происходившие в то время, посып определенным образом меняется. Важным является тот факт, что венгерский король Матвей Корвин получил из Рима деньги на войну с Турцией, но в войну так и не вступил. На тот момент реальный Дракула — Влад III — был единственным активным сторонником военной компании и, должно обвинив его в сговоре с турками, Матиаш сохранил деньги и избежал прямого столкновения с османами.

Имея в виду выше сказанное, мы, пройдясь вновь по каждому пункту, видим иную картину: деньги, заложенные в бочках, служат не символом алчности, но сбережением для борьбы с турками, полученные, по-видимому, Дракулой от римлян. В темницу, как было приведено выше, воевода садится за неповинование царю, его желание победить турок любой ценой искалечило его: Дракула готов не только брать у католиков деньги на борьбу с османами, но и самому стать католиком, лишь бы смотреть, как турок бьют. Освобождает его король, когда решает возобновить борьбу с Османской империей, так как Цепеш известен своими тактическими успехами против турок. И если в первом варианте воевода попирает бога, то во втором – метит выше царя. Его воины, устав от бесконечных стычек, сдают его Матиашу, а потом и вовсе убивают, что может быть приказом все того же короля, то есть – политическим заказом.

### **Заключение**

Неизменным в обеих версиях остается тщеславие Дракулы, первородный грех, от которого никто не застрахован, в том числе и великий государь. Даже мудрец-воевода не может избежнуть наказания за возложение божественной ответственности на плечи хоть и высокопоставленного, но все же человека. Он погибает по собственным принципам равенства перед Богом: «яко хто учинит кое зло, татбу или разбой, или кую лжсу, или неправду, той никако не будет живъ. ... аще и велико богатство имел бы кто, не может искупитись от смерти».

Так или иначе, мы имеем дело с темным по прошествии времени, многоплановым художественно-философским произведением, полный смысл которого недоступен современному читателю из-за отсутствия фоновых знаний. В данной статье мы постарались по возможности прояснить или хотя бы обозначить спорные места «Сказания...». А также дать образ Дракулы-правителя и Дракулы-человека как он виделся людям

пятнадцатого столетия в их поисках премудрого монарха, ставленника Божьего с утопической землей под его началом.

## ЛИТЕРАТУРА:

1. *Сказание о Дракуле воеводе* // Библиотека литературы Древней Руси. Т.7. – СПб.: Наука, 1999.
2. *Лурье Я.С.* Повесть о Дракуле. Исследование и подготовка текстов. М. – Л.: Наука, 1964.
3. *Михайлова Т.А., Одесский М.П.* Граф Дракула: опыт описания. – М.: ОГИ, 2009.
4. *Барковская А.П.* К проблеме философского понимания жестокости// Фундаментальные исследования. – М., 2015. № 2, Ч.7.
5. *Ганнушик ин П.Б.* Сладострастие, жестокость и религия // Избранные труды. – М.: Медицина, 1964.
6. *Талмазан О.* Авторский вымысел в «Сказании о Дракуле воеводе» // «Философский полилог». – СПб., 2018, № 3.
7. *Талмазан О.* Образ идеального правителя в древнерусской литературе XVI века, СПбГУ [Электронный ресурс] URL: [https://dspace.spbu.ru/bitstream/11701/13056/1/Magisterskaya\\_zavershenie.docx](https://dspace.spbu.ru/bitstream/11701/13056/1/Magisterskaya_zavershenie.docx)
8. *Буслаев Ф.И.* Для определения иностранных источников Повести о мутьянском воеводе Дракуле// Летописи русской литературы и древности. – М., 1863.
9. *Государственный архив России XVI столетия* (Опыт реконструкции). Подг. текста и comment. А.А. Зимина. – М., 1978.
10. *Bogdan I.* Documente din vremea lui Ștefan cel Mare, V 2, București, 1913.



## **Ульяна ДОЛГАЯ**

### **АНТИНОМИЯ ЧУВСТВИТЕЛЬНОГО И РАЦИОНАЛЬНОГО В ТИПОЛОГИИ ХАРАКТЕРОВ:**

**«ЧУВСТВИТЕЛЬНЫЙ И ХОЛОДНЫЙ»**

**Н.М. КАРАМЗИНА И «ОБЛОМОВ» И.А. ГОНЧАРОВА**

Тема антиномии чувствительного и рационального часто присутствует в произведениях русской литературы: в «Евгении Онегине» – Онегин и Ленский, в «Герое нашего времени» – Печорин и Грушницкий, и так можно перечислять бесконечно. На наш взгляд, наиболее интересными произведениями для рассмотрения в ключе заявленной темы являются «Чувствительный и холодный» Н.М. Карамзина и «Обломов» И.А. Гончарова. Сопоставление героев, которых авторы намеренно разделили по категориям «чувствительности» и «рациональности», позволит вывести некоторые общие моменты в подобного рода динамике.

В этой статье будет идти речь о том, как тема взаимодействия эмоционального и рационального начал в природе человека звучит в произведениях «Обломов» Гончарова и «Чувствительный и холодный» Карамзина. Возможно ли «идеальное» действие героя как баланс чувствительного и рационального в жизненной стратегии литературных персонажей? Каковы способы поиска писателями позитивной динамики обоих типов?

Прежде чем перейти к анализу динамики эмоционального и рационального в произведениях, сопоставим героев, которые представляют собой «чувствительность» – Эраста и Обломова – и «холодность» – Леонида Штольца.

Обломов и Эраст являются образцами чувствительного типа личности. В их характерах преобладает мечтательность, эмоции доминируют над разумом.

Эраст представляет собой тип, импонирующий Карамзину. Обломов также является собой непорочную, детскую чувствительность. И хотя оба героя не являются образцом совершенства и имеют свои недостатки, вызванные их складом характера, и Гончаров, и Карамзин ставят в центр своих повествований именно подобный типа героя.

Чувствительность Обломова заключается в его уходе в себя. Его внутренний мир – это идеальный мир. Он не пропускает в себя, во-первых, рациональность, во-вторых, быт, в-третьих, что-либо порочное или низменное. Обломовское безразличие к внешнему миру (которое, надо заметить, появилось у него только с возрастом) проявляется в «*отсутствии всякой определённой идеи в чертах лица*» (даже его цвет лица «ни румяный, ни смуглый, ни положительно бледный, а безразличный»). Однако именно это безразличие к внешнему миру приводит внутренний мир Обломова к «принципиальной статичности».

Чувствительность Эраста исходит из его возбудимости, впечатлительности. Его эмоциональная доминанта не способствует уходу в себя, напротив, он невероятно открыт в своих чувствах. Эраст, по меркам Карамзина, обладает всеми необходимыми качествами героя, гения или человека, способного поменять ход истории. Карамзин описывает необузданый героизм Эраста в его школьные годы, когда он спасал и тонувшего мальчика, и вещи профессора, которые сгорели бы в пожаре, если бы не он. Карамзин описывает его гениальность в зрелом возрасте; Эраста посещает слава, вызванная сенсацией его литературного таланта. Чувствительность Эраста проявляется через связь с внешним миром и является динамичной.

Теперь, когда мы разобрались, чем отличаются характеристики чувствительного в героях, следует отметить их сходство. Непроизвольно нравственная составляющая характеров Эраста и Обломова становится своеобразным фильтром. Душа Обломова отфильтровывает всё плохое и оставляет в себе идеал доброты. Душа Эраста

фильтрует эмоции и воспроизводит за счет своей динамичности идеал благородного душевного порыва.

Их чувствительность связана со временем. Обломов в мечтах всегда видит картину прошлого. Он уносится в фантазиях либо в своё детство, либо видит картину барской Руси и того склада жизни, каким жили его предки. «*Ты мне рисуешь одно и то же, что бывало у дедов и отцов*», — попрекает его Штольц. Эраст же фиксируется на настоящем. Именно поэтому он так легко влюбляется в светских красавиц, меняет занятия и быстро забывает разлуку с супругой: «*Эраст недели две плакал, недели две скитался один по окрестностям города, а там, желая чем-нибудь заняться, вздумал быть — автором*». Ни Эраст, ни Обломов свой увлеченностю настоящим и прошлым не способны смотреть в будущее и двигаться вперёд. В этом заключается основной недостаток их чувствительности, из-за которого им необходимо быть под воздействием холодного, расчёtlивого рассудка.

Леонид и Штольц, хотя и являются олицетворением рационального, — разные, и дружба с Эрастом и Обломовым у них не похожа.

Леонид не до конца холоден, в глубине его души сидит нечто глубоко чувствующее и иррациональное, то, что вызывает его слёзы в юности, когда он чуть не потерял друга. Без этой возможности для развития душевной струны, он бы не смог, вероятно, подружиться с Эрастом, и именно его глубоко спрятанная чувствительность является тем самым объяснением необъяснимо связанных противоположностей. Однако эта сторона Леонида окончательно увядает и застывает в его холодности по ходу развития сюжета, отдаления Леонида от Эраста, отказа от любых душевных волнений (Нина). Очерствление Леонида связано с длительным отсутствием Эраста в его жизни, что подтверждается тем, что Леонид даже не приходит на похороны своего друга.

Рациональность Штольца динамична. Он постоянно желает движения. Движение — труд — жизнь. Однако это

движение без цели, без возможности остановиться, без мечты:

— Так когда же жить? — с досадой на замечания Штольца возразил Обломов. — Для чего же мучиться весь век? — Для самого труда, большие ни для чего.

Именно мечтательность Обломова он не мог понять, но был ею зачарован, как и все остальные. Ольга и Штольц воспринимают мечтательность как нечто излишнее: «...Я делаюсь ничем недовольна... Боже мой! мне даже стыдно этих глупостей... это мечтательность...».

Не менее важно исследовать также в рамках этой темы возможность изменения человеческой природы в ту или иную сторону. Карамзин твёрдо держится своей позиции, заявленной в начале произведения: «*Как бы то ни было, мы видим в свете людей умных и чувствительных, умных и холодных, от колыбели до гроба, согласно с русскою пословицею; и нравственное свойство их так независимо от воли, что все убеждения рассудка, все твердые намерения перемениться нравом остаются без действия*». Так, мы можем заключить, что он не верит в возможность изменения человеческой природы, но если судить по развитию сюжета, то можно утверждать, что Карамзин видит смысл в поддержании идеальной динамики при постоянном взаимодействии противоположных героев. Тот период времени, когда Эраст и Леонид были неразлучны, они представляли собой лучшие версии себя. Их противоположные качества взаимодополнялись. Когда же они стали всё больше времени проводить порознь, то их личностные качества в них начали усиливаться и развиваться, и они стали проявляться в своих крайностях. Эраст дошёл до эмоционального истощения, а Леонид пришёл к абсолютной душевной неподвижности и чёрствости.

Гончаров несколько раз изображает попытки окружающих изменить Обломова, даже возникающее у героя вдохновение измениться самому. Этому периоду жизни Обломова посвящена вторая часть романа. Четвёртая

глава заключает в себе диалог, который имеет функцию катарсиса и отправной точки обломовского (неудавшегося) преображения. За время разговора Штольц вызывает Обломова на два откровения. Первое откровение – монолог об истинных мечтах Обломова, эти мечты он принимает за цель жизни. Второе откровение происходит под влиянием Штольца, который взывает к юношеским мечтам Обломова. Илья Ильич говорит о своём вечном «угасании» и просит о помощи у Штольца, чтобы начать жить в соответствии со взглядами на мир Штольца и себя в молодости. Таким образом происходит эмоциональное преобразование Обломова, так как его чувствительная натура легко поддаётся воздействию сильной личности Штольца. Как можно будет позже убедиться, это преображение происходило именно через эмоции и временно задетое самолюбие Обломова, но не преобразование внутреннего мира Обломова. Началу внешнего преображения положило слово-неологизм «обломовщина».

Первым признаком невозможности изменить стойкие внутренние установки Обломова было то, что он так и не поехал за границу. Автор не сразу рассказывает про Ольгу Ильинскую, как про причину того, что поездка отложена. Вот как объясняется то, что Обломов не едет: «*“Муха укусила, нельзя же с этакой губой в море!” — сказал он и стал ждать другого парохода*». Так, с помощью этой маленькой детали, почти сарказма, автор развенчивает миф о возможности изменения обломовской природы. Однако Гончаров даёт своему герою второй шанс в лице Ольги.

Если сначала героя беспокоило «ядовитое» слово «обломовщина», то теперь беспокойство его чувствительной натуреносит «пристальный» взгляд Ольги. Однако в итоге этот период жизни Обломова и Ольги оказался больше полезен и нужен Ольге, которая благодаря опыту первой любви получила необходимые впечатления, материал для размышлений и своего дальнейшего развития. Обломов же исчерпал последние ресурсы, которые у него оставались на внешнюю жизнь, и с

момента расставания с Ольгой постепенно стал погружаться в «обломовщину».

Так, можно сделать вывод о том, что за счёт своей восприимчивости и развитого воображения Обломов способен увидеть себя со стороны под воздействием внешних факторов, таких как слово или взгляд. Обломов, находясь под чужим влиянием, сомневается в своих идеалах, но в итоге не изменяет им. Подобного нельзя сказать про Штольца, который не подвергает сомнению свой ход мысли, не испытывает внутренних терзаний и избегает мечтаний.

Интересно также рассмотреть героев с точки зрения нравственных весов их образов бытия.

У Карамзина очевиден стереотипный подход к данной проблеме. Эраст физически крайне подвижен, неспособен надолго сосредотачиваться, тем более на чём-то трудном, и несколько легкомыслен. Из этого логически следует, что он легко погружается в праздность, а также стремится к удовольствию. Карамзин изображает классическую ситуацию, когда богатому и красивому молодому человеку открывается вся прелесть светской жизни: Эраст сокращает время службы ради своих увлечений, и наконец, вовсе просит об отставке. При этом Карамзин не очерняет героя, указывая на то, что совесть Эраста тем не менее страдает от того, что он плохо служит отечеству: *«К чести его скажем, что он, забывая должность, стыдился внутренно своей неисправности; однако же не хотел сносить ни малейших выговоров и всякий раз отвечал на них требованием отставки»*.

Светские красавицы – слабость Эраста, из-за которой он забывает свои моральные принципы. Из-за того, что он хочет проводить больше времени в их обществе, он оставляет службу. Это же влечеие ведёт к первому его предательству друга: *«Сей последний уехал наконец из П \* – следом за одною красавицею, – оставил Леонида больного»*. Несмотря на душевые терзания и угрызения совести, Эраст всё-таки выбирает потакание своей слабости, а не дружеский долг.

За первым предательством следует второе, значительно более серьёзное. Эраст своими действиями противоречит словам, сказанным им же когда-то Леониду: "Женщины любезны и слабы, как дети; надобно многое спускать им; но какой благоразумный человек пожертвует старинным другом минутной их прихоти?" Эраст не способен удалиться, оставить свою привязанность к жене Леонида. Он, как обычно, не может сопротивляться своим эмоциям.

Таким образом, с точки зрения общепринятой морали Эраст виновен, при этом он лишь остаётся верен своей натуре. Он частично искупает свою вину после разлуки, оставаясь Леониду товарищем и помогая ему на расстоянии: «Судьба послала ему утешение. Он сведал, что тесть Леонидов имел важное судное дело и, по всем вероятностям, должен был лишиться своего имения. Эраст тайно дал на себя вексель его сопернику в большой сумме с условием, чтобы он прекратил тяжбу миром».

Дальнейшее повествование показывает, что поступки Леонида хотя и соответствуют нормам общества, лишены логики чувств. Леонид увозит Каллисту, тем самым обрекая её на смерть в разлуке с Эрастом. Так, Леонид, хотя и непорочен со стороны, поступает бесчеловечно по отношению к своей супруге. Его отказ от посещения похорон товарища тоже подчеркивает нечеловеческую холодность Леонида. Эти поступки на нравственных весах перевешивают его юношескую искреннюю привязанность к Эрасту и помочь своему другу. Леонид не смог сохранить чистоту души.

Подводя итог сказанному выше, мы можем сделать вывод: душевные мучения Эраста и Обломова обусловлены их чувствительностью, которая в данном контексте становится отображением способности внести в мир представление о необходимости сверхмысла. Однако их чувствительность не «продуктивна». Смерть героев символична. Обломовский квиетизм амбивалентен. Он умирает, погрязши в своей лени и мечтательности, но с его

смертью уходит источник ангельской чистоты. Эраст, можно сказать, погибает истинно трагически, как недооценённый гений или герой на руках жены. Жизнь не даёт им возможности продуктивно нести в мир сверхсмысл, потому что отнимает у них опору в жизни, того человека, который привносит в жизнь здравый смысл и направляет мечтательный поток в нужное русло, то есть разлучает с их противоположностями.

Что касается до Леонида и Штольца, то о них можно заключить словами Карамзина: «...Правда, что сию неволю знают одни чувствительные; холодные всегда довольны собою и не желают перемениться. Одно такое замечание не доказывает ли, что выгода и счаствие на стороне последних?» Действительно, кажется, что в итоге и счастье и выгода оказывается на стороне «холодных» героев. Их ничего не может сбить с пути. Когда их товарищи умирают, они достигают полного расцвета сил. И Леонид, и Штольц в конце произведений женятся. Леонид знатен и богат, Штольц продолжает трудиться и тоже, соответственно, богатеть. Однако их спокойному образу жизни не хватает эмоциональной составляющей, которая бы придала смысл их существованию, или, как пишет Карамзин: «Равнодушные люди бывают во всем благоразумнее, живут смирнее в свете, менее делают бед и реже разстроивают гармонию общества; но одни чувствительные приносят великие жертвы добродетели, удивляют свет великими делами, для которых, по словам Монтания, нужен всегда «небольшой примес безрассудности».

Таким образом, Карамзин и Гончаров приходят к выводу о том, что идеальное действие в реальности невозможно. Два человека не могут с необходимой постоянностью воздействовать друг на друга для достижения нужной симметрии. Однако авторы дают возможность представить гипотетическое идеальное взаимодействие. Так, Карамзин вводит сюжет, где сначала Леонид влюбляется в Нину, потом Эраст в жену Леонида,

из этого сюжета следует конфликт и разобщение. Однако гипотетически, если бы они оба женились «правильно» и не расставались друг с другом, кто знает, умер бы Эраст в страданиях, стал бы Леонид также чёрств. У Гончарова мотив возможности идеального взаимодействия прослеживается в финале. У Обломова сын Андрей. Андрей – имя Штольца. Здесь прослеживается символизм имени, преемственность. Однако воспитанием мальчика занимается Ольга. Она так же деятельна, как и Штольц, но именно она может открыть для Андрея искусства и окружить его добродетельною мягкостью. И наконец, тот факт, что Андрей – сын Обломова и носит его родовое имя, говорит о том, что он унаследует чистоту и чувствительность отца. Так, если идеальное действие не может претвориться в жизнь через двух людей, то, возможно, один человек, впитав в себя противоположности, способен воплотить в себе гармонию мира?

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Гончаров И.А. Обломов // Собрание соч.: В 6 т. – Т. 4. – М.: Правда, 1972.
2. Карамзин Н.М. Сочинения: В 2 т. – Т. 1. – Л.: Художественная литература, 1984.



## Иван ПОПОВ

### «ЖИТИЕ БОЯРЫНИ МОРОЗОВОЙ» КАК СИНТЕЗ НОВОЙ И СТАРОЙ ТРАДИЦИЙ

У жития боярыни Морозовой довольно странная и несколько мифологизированная история написания. Известно, что сама своё житие она, в отличие от своих ближайших сподвижников, не писала, но и точный автор не известен. Написана она каким-то хорошо знавшим Феодосию человеком и, судя по всему, восстановившим довольно большую часть хронологии жизни боярыни из её переписок с протопопом Аввакумом и её крёстной матерью Меланией. Точных даты написания жития тоже нет, однако можно утверждать, что написано оно позже смерти самой Морозовой, то есть позже 1675 года. Поэтому можно так же уверено утверждать, что автор вдохновлялся написанным в 1672 году житием протопопа Аввакума и написанным примерно в тот же срок житием инока Епифания.

Вызывает вопросы и конечный вид жития, в котором он дошёл до нас. Во-первых, в самой длинной редакции жития отсутствует финал, который был полностью утерян, так что делать цельные выводы о произведении не представляется возможным. Во-вторых, существует житие в двух редакциях: краткой и распространённой. Но самих кратких редакций существует около девяти штук. При этом каждая краткая редакция содержит свои дополнительные подробности и сцены, которых нет в редакции распространённой. Мы же будем анализировать редакцию распространённую, поскольку именно в ней больше всего сохранившегося текста.

Начать стоит с того, что «Повесть о житии боярыни Морозовой» – это лишь сокращённое название. Полным является «*Месяца ноемврия во 2 день, сказание отчасти о доблести и мужестве, и изящном свидетельстве, и терпеливoduшии страдании новоявленной*

*преподобновеликомученицы болярыни Феодосии Прокопьевны, нареченной во инокинях Феодоры, по тезоименству земная славы Морозовы, и единородной сестры ее и сострадалицы ее, благоверной княгини Евдокии, и третей соузницы их Марии; имать же сия повесть поведание вкратце»* [1, с. 1]. На основании одного лишь полного названия можно сделать заключение о новаторстве автора, поскольку житие охватывает деяния целых трёх людей. Но с новаторством в тексте сосуществует и традиция, причём как традиция житий православных, так и старообрядческих.

Так, самое начало текста – «*Сия убо блаженная и приснопамятная родися от родителю благородну и благочестиву – отца Прокопия, сигнитика царствующего града Москвы, пореклом словяще Соковнин, матери же ее бяше Анисия; и бяжу человека благоверна и боящася Бог»* [1, с. 1] – строится по канону житийной литературы, поскольку начинается повествование ещё с родителей святого, указывая и на их праведность. Но при этом можно заметить отсутствие вступительного слова писца, в котором он бы оправдал цель написания данного произведения. И это, несомненно, можно назвать уже новой старообрядческой традицией, созданной протопопом Аввакумом.

К старообрядческой традиции можно отнести и композицию произведения. Она состоит из двух частей – деяниях Феодосии Морозовой до заточения и после него. Примерно такую же композицию мы видим у Протопопа Аввакума, но намного более ярко она выражена уже у инока Епифания. Однако автор жития о Морозовой подходит к этому композиционному делению намного сложнее своих предшественников.

В первой части, до ареста болярыни, писец следует старой традиции житий. Например, изображает сцену укрепления духа, которая соответствует многим житиям, но в трудах старообрядцев не присутствует. Епифаний Премудрый в житии Сергия Радонежского описывает это

следующим образом: «*По лътх же нѣкогицъх жесток постъ показа и от всего въздръжание имъаше, въ среду же и в пяток ничтоже не тѣяше, въ прочаа же дни хлѣбом питашеся и водою; в нощи же многажды без сна пребываше на молитвѣ. И тако вселися в онь благодать Святого Духа*» [2], в житии же Феодосии Морозовой написано следующее: «*Потом же Феодосия тищающа всяку волю Божию делом совершила и нудяще плоть свою на постнические подвиги; питаше бо ся постом и цветяще молитвами, смертною памятию содрогающа и радостотворным плачем исполняюща, жегома и разжигаема огнем Божиим любве распадающа – не згараше, но Дух Святый ю орошаще*» [1].

Ещё более очевидна эта тенденция в стилистике произведения. Первая часть написана на нейтрально-русском языке, в ней нет никаких ярких стилистических приёмов или сложных конструкций: «*Поистине, дядюшко, прельщени есте и такова врага Божия и отступника похваляете, и книги его, насеченные римских и иных всяких ересей, ублажаете! Православным нам подобает книг его отвращатися и всех его нововводных преданий богомерзких гнушатися, и его самого, врага церкви Христовы, проклинати всячески*» [1]. При этом во второй части автор жития переходит на знаменитый «живой» русский язык, привнесённый в литературу Аввакумом, «*Понеже он, враг Божий Никон, своими ересми, аки блевотиною, наблевал, а вы ныне то сквернение его полизаете, и посему яве, яко подобни есте ему*» [1].

Отдельно стоит отметить явление божественной силы в произведении. В первой части она полностью отсутствует, что тоже характерно для старообрядческой традиции, поскольку Бог появляется для них только в тяжёлые минуты. С другой же стороны, во второй части происходит синтез традиций изображения божественного. Тут можно увидеть и подход, использованный Аввакумом, в котором Бог не помогает напрямую – мы наблюдаем лишь некоторые «отголоски» Его помощи: «*Благодатию бо*

*Божиесю укрепляеми свидетельствоваху крепце и являхуся, яко о имени Господни готовы умрети, нежели любве его отпасти» [1], «Бог же милосердый ниже тамо их оставил без утеша скорбети, но утешая их аки птенцов. Сотников, отпущаемых тамо на караул, Иоакинф еще на Москве в дом свой взем, ухлебливаше, чтобы не свирепы были» [1].*

При этом здесь же, во второй части, есть и описания божественной силы, которой старообрядцы в своих произведениях избегали. Например, житийное посмертное чудо: «Се же бысть дивно: донележе указ с Москвы не прииде, святое оно тело внутрь острога просто на земли лежаше пять дней и не токмо не почерне, но и на всяк день светлее и белее являшеся, яко воинам зрящим зело дивитися и глаголати: «Воистину сии святыи суть страдалицы! Се бо тело сие не токмо ничто же смертвиднаго зрака не являет, но и яко живу сущу и веселящую, цветущу и светлеется пред очима нашима». И славляху Бога» [1].

Существуют в житии и совершенно новаторские черты. Во-первых, это восприятие старообрядчества не как истинного пути, для которого нужно пережить много страданий, а как большое горе и боль: «Феодора же, видя бесчеловечие, и многи раны на святей Марии, и кровь текущу, прослезися и рече Илариону: «Се ли християнство, еже сице человека умучити?» И посем развезоша их по местам в десятом часу нощи» [1]. Во-вторых, сама Феодосия Морозова не воспринимает себя как святую, в то время как и Аввакум, и Епифаний видят в своей деятельности особое предназначение: «...рестани, послушай, еже аз начну глаголати. Еже государь сия словеса глаголет о мне – превыше моего достоинства. Грешница аз и не сподобихся достоинства Екатерины, великия мученицы» [1].

Новаторством для старообрядческой традиции является и сам факт написания данного жития. Создано оно было определенно для того, чтобы канонизировать Феодосию Морозову как великомуученицу «И прославлящие

*Бог угоднику свою: елицы убо от вельможных жен толико множество притецаху, яко монастырю всему заставлену быти рывданами и каретами. Вси же не мольбы ради прихождаху, но да узрят святое и аггелопепное лице ее и крепкое терпение ее видят. И любезнин ее и кто ей потребен не точию на Печерском подворы, но и ту, Богом покрываеми, прихождаху к ней и утешаху страдальческое сердце ее». В то время как Аввакум и Епифаний писали свои жития не для такой цели.*

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Памятники литературы Древней Руси: [сборник] / [сост. и общ. ред. Л.А. Дмитриева, Д.С. Лихачева; вступ. ст. Д.С. Лихачева; подбор ил. О.А. Белобровой]. – М.: Художественная литература, 1978-1994.
2. Житие Сергия Радонежского Подготовка текста Д.М. Буланина, перевод М.Ф. Антоновой и Д.М. Буланина, комментарии Д.М. Буланина [Электронный ресурс] URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=4989> (Дата обращения: 13.05. 2021).
3. *Мазунин А.И.* Краткая редакция Повести о боярине Морозовой [Электронный ресурс] URL: [http://lib2.pushkinskijdom.ru/Media/Default/PDF/TODRL/18\\_tom/Mazunin/Mazunin.pdf](http://lib2.pushkinskijdom.ru/Media/Default/PDF/TODRL/18_tom/Mazunin/Mazunin.pdf) (Дата обращения: 13.05. 2021).



## **Анастасия РОЖКОВА**

### **МИФОПОЭТИКА ОБРАЗОВ ДУХОВ ДОМА В ПОВЕСТИ О.М. СОМОВА «КИКИМОРА» И В СКАЗКЕ В.Ф. ОДОЕВСКОГО «ИГОША»**

Мистическая традиция занимает важное место в истории русской классической литературы. Многие писатели, в числе которых Н.М. Карамзин, В.А. Жуковский и А.А. Бестужев-Марлинский, пытались перенести европейскую готическую традицию в Россию. Можно сказать, что русской литературе не близка эстетика и атмосфера готических замков, призраков и европейских таинственных явлений, именно поэтому готическая традиция не особо прижилась в отечественной литературе.

Более поздние писатели, использовавшие в своём творчестве мистические сюжеты и мотивы, начали внимательнее присматриваться к восточнославянской мифологии и фольклору. Так, украинский русскоязычный писатель Орест Михайлович Сомов в 1829 году пишет повесть «Кикимора», сюжетообразующим явлением в которой является взаимодействие людей с духом дома – кикиморой. А немногим позже, в 1833 году предпочитавший европейскую мистическую традицию Владимир Фёдорович Одоевский пишет сказку «Игоша», посвящая её славянофилу А.С. Хомякову. Главным иномирным героем сказки стал дух дома, которого весьма сложно идентифицировать.

Первым и, наверное, самым главным и часто упоминаемым духом дома является домовой. Он при определённых условиях, выполняемых хозяином, помогает ему или, если хозяин условия не выполнял, то вредит: «Домовые, кои живут в домах и дворах. Ежели в котором дому Домовой полюбит хозяина, то кормит и холит его лошадей, о всем печется, и у самого хозяина бороду плетет в косы. Чей же дом не полюбит, там разоряет хозяина в

корень, переводя у него скот, беспокоя его по ночам, и ломая все в доме» [2].

Данные характеристики домового схожи с чертами другого духа дома, о котором речь пойдёт позже, но ещё одной особенностью домового является то, что его необходимо считать полноправным членом семьи и жителем избы. Так, принято оставлять небольшую порцию от общего кушанья и ставить отдельный дополнительный прибор: «кладут за печку или под печку, где живет домовой, маленький хлебец. У некоторых хозяев ставят прибор за ужином домовому и откладывают для него небольшую долю от всякого кушанья: когда все уснут, домовой приходит и ужинает» [1].

В.Ф. Одоевский в сказке «Игоша» чётко следует поверьям о поведении домовых, но при этом добавляет множество интересных деталей, которые делают образ безногого и безрукого младенца, умершего некрещёным и обратившегося в капризного духа, более интересным и психологичным.

Первая странность заключается в отношениях Игоши с попами. В деревне барину рассказывают об Игоше и о том, что он при благоприятных условиях заплетает коням гривы и «к попу под благословенье подходит» [4]. Если уход за хозяйствскими конями – обычное занятие добросовестного домового, то второй пункт, о котором сообщают крестьяне видится очень сомнительным. Дальше они скажут, что Игоша злится, если «поп лишнего благословенья при отпуске в церкви не даст» [4]. Возможно, это можно объяснить так. Простой христианин верит в то, что крещение есть «пропуск» в рай, а это значит, что новорожденного нужно крестить как можно раньше. Умершие дети, которых не успели крестить, так же, как и, например, самоубийцы или иноверцы, даже на кладбищах не хоронятся. Крестьяне в рассказе делают акцент на том, что Игошу крестить не успели. Пытается ли он в своём состоянии быть христианином и продолжать жить так, как надо – не совсем ясно, но тут, возможно,

имеет место смешение язычества и христианства. Потому что иногда считается, что домовой – это дух умершего члена семьи, который становится духом рода, но в случае Игоши это звучит странно, ибо он ребёнок и не привязан к своему роду (нет привязки к дому).

Второй очень важной странностью является мотивация Игоши и то, каким конкретно словом он её выражает. Крестьяне говорят барину, что Игоша добрый малый, бережёт коней и делает что-то ещё, но они не произносят конкретный, уточняющий глагол, как-то называющий его работу. А вот барин, когда предлагает забрать Игошу, говорит конкретное слово: «...отдайте-ка его мне, и если он хорошо мне **послужит...**» [4]. То есть, барин из всей речи крестьян вынес только то, что Игоша гризу коням заплетает, чем, по мнению барина, и «служит». Но барин не услышал ни то, что ему надо лишний прибор на стол ставить, ни что порцию еды оставлять, ни то, что, если всего этого не соблюдать, Игоша «пойдёт кутить» [4] и может натворить неприятных дел.

Дальше так и выходит: барин, сшив на всех домашних валежки, не сшил на безрукого и безногого Игошу, так же произошло и с сапогами. От такой несправедливости Игоша разозлился и первый раз сам произнёс странное слово: «...я твоему батюшке верой и правдой **служу**, не хуже других слуг ничего не делаю...» [4]. В данный момент Игоша, можно сказать, идентифицирует себя как слугу, который, как и все, служит, ничего не делает, но не получает за это ничего, хотя другие получают.

После этого разговора Игоша не раз «кутил», скидывает игрушки, вещи няни, не даёт маленькому герою рассказа, от чьего имени ведётся повествование, слушаться отца, и в самом конце сам для себя, кажется, понимает и озвучивает, в чём же состоит его «служба»: «...я ли тебе не **служу**, <...> я тебе и игрушки ломаю, и нянюшкины чайники бью, и в угол не пускаю, и веревки развязываю; а когда уже ничего не осталось, так рамы бью; да к тому же служу тебе и батюшке из чести, обещанных харчевых не

получаю, а ты еще на меня жалуешься. Правда у нас говорится, что люди – самое неблагодарное творение! <...> К твоему батюшке приехал из города немец, доктор, <...> попробую ему **послужить**; я уж и так ему стеклянки перебил, а вот к вечеру после ужина и парик под бильярд закину — посмотрим, не будет ли он тебя благодарнее...» (курсив мой – А. Р.) [4].

Из этого монолога Игоши понятно, что служба для него вовсе не за конями присматривать и хозяевам помогать, а скорее вредить хозяевам. Но вот в его понимании это вовсе не вред, а польза, поэтому, скорее всего, и гривы коням он заплетал вовсе не из понятных человеку «добрых побуждений», а из своего понимания о добре. Однако, в таком случае, его взаимоотношения с попами тоже выглядит странным. Может быть, смысл в том, что подходит Игоша к попу за благословением, чтобы подставить священника, ведь крестить и благословлять нечисть как-то не по-христиански. А к тому же у Игоши подчёркнуто странный и страшный меняющийся голос, будто демонический: при разговоре он то устрашающе говорит «густым басом» [4], то тоненько пищит.

Выходит, что Одоевский, добавив к привычному духу дома некоторое количество неоднозначных деталей и психологизма, создал очень объёмный образ с интересной историей и развитием, соединяющим в себе несколько фольклорных героев.

Сложно сказать, что Игоша настоящий домовой: он ребёнок и не привязан к роду и дому, а ещё он разговаривает с людьми, что для домовых нехарактерно. В.И. Даль, например, определял принадлежность Игоши так: «Игоша – поверье, ещё менее общее и притом весьма близкое к кикиморам: уродец, без рук без ног, родился и умер некрещёным; он, под названием игоши, проживает то тут, то там и проказит, как кикиморы и домовые особенно, если кто не хочет признать его, невидимку, домовика, не кладёт ему за столом ложки и ломтия, не выкинет ему из окна шапки или рукавиц и проч.» [3].

Тут мы переходим к ещё одному духу дома – кикиморе. Вот кикиморами, по поверьям, часто становятся именно некрещёные дети (в том числе мертворождённые или калеки без рук и ног [7]) или люди, умершие неправильной смертью. А ещё считается, что кикиморы могут общаться с людьми. Всё это совпадает с некоторыми характеристиками Игоши, но вот с его пониманием о «службе» – нет.

«Простолюдины верят, что они (кикиморы) по ночам в потемках прядут, и хотя их самих нельзя видеть, но утверждают, что слышно движение веретена,» [2] – вот главное занятие кикимор, которое упоминается почти везде, их любовь к «женской» домашней работе. Именно так, согласно всем верованиям о поведении и особенностях кикимор, показана она в одноимённой повести О.М. Сомова. Тут крестьянин рассказывает барину, как у них в деревне, у самого зажиточного, счастливого крестьянина и его многочисленного семейства, в доме завелась кикимора. Завелась она, когда любимице семейства, маленькой Варе, исполнилось семь лет, и бабушка начала замечать, что как бы девочка ни легла, как бы ни были растрёпаны ее волосы, утром она просыпается всегда чистой и причёсанной, да ещё и рядом в корзине пряжи прибавляется вдвое. Семьёй было предпринято три способа изгнать кикимору, два из которых интересно сравнить.

Первый способ был самый простой: семья пошла к священнику, который оказался человеком, не смешивающим христианство и язычество, и своей пастве проповедовал, что сверхъестественного не существует.

Два оставшихся метода приведены в таблице. Для удобства сравнения в них выделены основные «мистические» действия: подчёркиванием (ритуальные действия), курсивом (ритуальные слова/нашёптывания и т.п.) и полужирным шрифтом (числовые повторения). Описанные способы изначально максимально разные: начиная с того, что иностранец-мистик пришёл исполнять

ритуал самостоятельно (оставим за скобками то, что для него это был способ поживиться алкоголем и сахаром и ещё больше распространить по деревне славу о себе как о мистике), а старушка лишь сказала, что необходимо сделать семье; и заканчивая тем, что после представления иностранца кикимора начала серьёзно вредить домочадцам, а способ старушки помог избавиться от страшной напасти.

<i><b>Мистик-иностраниец</b></i>	<i><b>Старушка-богомолка</b></i>
<p>«...весь в черном. Сперва начал <u>отведывать</u> вино, велел согреть воды, отколол большей кусок сахара, положил в кипяток и долил ромом; и это все он отведывал, чтобы узнать, годятся ли <u>снадобья</u> для <u>нашептыванья</u>. Вот как выпил он бутылку виноградного да осушил целую чашку раствору из рому с сахаром, — и разобрала его колдовская сила. Как начал он петь, как начал <i>кричать на каком-то неведомом языке</i>, — ну, хоть святых вон неси! Велел подать четыре сковороды с горячими угольями, всыпал в каждую по щепотке мелкого сахара и расставил по всем четырем углам; после того шептал что-то над бутылками и штофом, взял глоток рому в рот, пустился бегать по избе да прыскать на стены, ломаться да</p>	<p>«<u>В среду</u> на этой неделе, <u>ровно в полдень</u>, <u>запрягите</u> <u>вы дровни</u>... Да, дровни; не дивитесь тому, что нынче лето; этому так быть надобно... <u>Запрягите вы дровни</u> <u>четом, да не парой</u>. &lt;...&gt; Вот как люди запрягают четом, да не парой: <u>в корень впрягут</u> <u>лошадь, а на пристяжку</u> <u>корову, или наоборот</u>: <u>корову в корень, а лошадь</u> <u>на пристяжку</u>. Сделайте же так, как я вам говорю, и <u>подvezите</u> <u>древни</u> <u>вплоть</u> <u>к сеням</u>; <u>расстелите</u> <u>на</u> <u>древнях</u> <u>шубу</u> <u>шерстью</u> <u>вверх</u>. Возьмите старую метлу, метите ею в избе, в светлице, в сенях, на потолке под крышей и приговаривайте <u>до трех раз</u>: «Честен дом, святые углы! отметайтесь вы от летающего, от плавающего, от ходящего, от ползущего, от всякого</p>

коверкаться, кричать изо всей силы, инда у всех волосы дыбом стали. Так он принимался до трех раз; после сказал, что все нашептанные снадобья должно вынести из дома в новой скатерти и никогда ничего этого не вносить снова в дом; что с ними-де вынесется из дома Кикимора; велел подать скатерть, положил в ее бутылки, штоф и сахар, поздравил хозяев с избавлением от Кикиморы и понес скатерть с собою, шатаясь с боку на бок, надобно думать, от усталости».

врага, во дни и в ночи, во всякий час, во всякое время, на бесконечные лета, отныне и до века. Вон, окаянный!» Да трижды перебросьте горсть земли через плечо из сеней к дровням, да трижды сплюньте; после того увидите, что с этой поры вашего врага и в помине больше не будет».

Сомов также компилирует некоторые поверья и характеристики разных мифологических существ, а также способы их изгнания. Считается, что кикимору может выгнать захарь в марте, в день Герасима Грачевника, а ёщё кикимора боится всего, что связано с крестами (крестное знамение, нарисовать кресты мелом над дверями и тому подобное), молитвами, святой водой, некоторых растений и т.п. [5].

Схожими моментами в обоих вариантах изгнания кикиморы в рассказе является особое внимание к нашёптыванию/заговору/пению и выносу конкретных вещей из избы. Интересными деталями несостоявшегося обряда иностранца-мистика можно назвать особое внимание к углам избы: он расставил по углам сковороды с углями и сахаром (хотя и не совсем ясно, что потом надо было с ними сделать) и то, что он после своих страшных

песнопений над бутылками и вещами велел всё это вынести. То есть логика данных действий может выглядеть примерно так: раскалёнными углями по углам для кикиморы отсекаются места, куда она могла бы спрятаться, бешеными плясками по дому и страшным пением кикимора выгоняется на открытое пространство, а оттуда заговором заключается в конкретный предметы, от которого нужно избавиться и вынести его из дома.

Почти такая же логика и в советах старушки-богомолки. Она, правда, уточняет дату и время, когда нужно производить обряд (в среду, ровно в двенадцать дня), а также выдаёт очень древний способ загадки-обманки для духов. Первый обман – дровни летом, второй — запрячь чётом, но не парой, то есть впрячь к лошади не создающую ей пару скотину, третий — постелить шубу шерстью вверх. Сам обряд изгнания заключается в том, чтобы «смести» метлой со всех углов и стен всё, что там есть, тем самым не оставив кикиморе путей отхода. Повторяется и наличие некого заговора, который необходимо сказать трижды, но добавляются такие моменты, как необходимость трижды перебросить горсть земли из сеней к дровням и трижды сплюнуть. После этого дровни со всем, что на них есть, надо увезти подальше от дома, в лес, и там оставить.

Сам рассказ имеет структуру «рассказ в рассказе»: крестьянин везёт скептически настроенного барина и рассказывает ему о том, что давно произошло в его деревне, и это добавляет атмосферу сказочности и мистичности. Вообще, мастерство писателей, работающих с мистической традицией, в том числе в том, чтобы правильно и вовремя использовать разные «околожизненные» ситуации и разговоры для более достоверной передачи рассказов о всякой чертовщине.

Автор произведения письменного так же, как автор произведения устного, может поменять, добавить, скомпилировать или просто подменить какие-то не всегда значительные характеристики некого мистического

существа для достижения собственной художественной цели. При этом, например, Одоевский вовсе не называет Игошу домовым, и не только потому, что тот совмещает в себе характеристики и домового, и кикиморы, но и потому, что автору это не столь важно. Игоша – страшен и убедителен и без своей родоплеменной принадлежности, потому что рассказана его история, и он совершает поступки в соответствии со своей историей и характером. Игоша отличается от Кикиморы Сомова тем, что он полноправный литературный герой в произведении. Хоть кикимора и является сюжетообразующей силой, сам сюжет о ней – лишь расширенная быличка о конкретном случае – без подробной истории и психологизма.

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Гальковский Н.М. Борьба христианства с остатками язычества в Древней Руси: Т. 1-2 / Н.М. Гальковский. – Репр. изд. – М.: Индрик, 2000. – 376 с.
2. Глинка Г.А. Древняя религия славян. / Сочинение Григория Глинки, профессора Дерптского университета. – Митава: В типографии у И.Ф. Штефенгагена и сына, 1804. – 150 с.
3. Даль В.И. О поверьях, суевериях и предрассудках русского народа / Соч. Владимира Даля. – 2-е изд., без перемен. – СПб-М.: М.О. Вольф, 1880 (Санкт-Петербург). – 148 с.
4. Одоевский В. Ф. Игоша – Челябинск: Аркаим, 2004. – 15 с.
5. Славянские древности: этнолингвистический словарь в 5-ти томах. Т.1-2-3 / Под ред. Н.И. Толстого. – М.: Институт славяноведения РАН, 1995.
6. Сомов О. М. Были и небылицы. – М., 1984. – 368 с.
7. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрана т. XV (1895): Керосин – Коайе, с. 51-52.

## **Полина РЫБАЛКА**

### **ИЗОБРАЖЕНИЕ АДА В ЭСХАТОЛОГИЧЕСКИХ АПОКРИФАХ**

Христианство ввело линейное понятие времени и как никакая иная культура заставило нас думать о загробной жизни больше, чем о земной. Интересно разобраться, почему та или иная «вечность» (ад или рай) предлагаются именно такими. Цель этой работы: исследовать специфику изображения ада в эсхатологических апокрифах. Нам предстоит проследить то, как в тех или иных апокрифах изображается загробная жизнь.

#### **«Апокалипсис Петра»**

Путешествие по аду определённо стоит начать с самого древнего из рассматриваемых нами апокрифов – с «Апокалипсиса Петра», который датируется 1-й пол. II в. по Р.Х.

Итак, каков же ад в сознании ранних христиан? Безусловно, ад – живой организм. Он имеет свое сознание и может действовать (*«...Он повелит аду, чтобы отверз он свои стальные засовы и отдал все, что есть в нем»*). Но первостепенная роль ада, конечно, быть пространством для мучений грешных душ.

Здесь большее внимание стоит уделить географии. В аду есть свои «стихии», из которых все состоит и которыми наказываются грешники: огонь, тьма (мрак), человеческие выделения (нечистоты, гной, кровь). Эти же стихии будут сопровождать день суда: *«И будет в день суда тем, кто отпали от веры в Бога и сотворили грех: огненные водопады польются, тьма и мрак наступят и оденут и окуют собою весь мир, и воды обратятся в пылающие угли, и все на земле будет гореть»*.

Также в аду мы находим озера и ущелья: озеро, *«наполненное горящим илом, в котором стояли некоторые люди»*, и ущелье, *«полное ядовитых червей»*. Другое озеро

было из гноя, крови и «вскрывающего ила», а еще одно ущелье служит вместилищем для гноя и нечистот одних грешников и наказанием для других (которые там сидят), да так «служит», что тоже становится озером. Есть и ручей, правда, тоже огненный. Найти в аду можно и обрывы, и «ямы» с тьмой, и места с огнем, куда, например, можно скатиться с того же обрыва («...катятся там вниз, в ужасное место. И, упав в бушующее пламя, поднимаются они вверх и вновь падают вниз...»).

Фауна ада состоит из червей «ядовитых», «неусыпных», живущих в ущельях, птиц «плотоядных» и зверей, «пожирающих плоть». Все элементы пространства ада обязательно исполняют какую-либо роль в наказании.

Предметный мир ада тоже достоин рассмотрения. В репертуаре: «огненное железо», «пылающие кремни», острия мечей и копий, «пылающие розги», вертела (на них пекут и жарят) и «огненные колеса». Все это, соответственно, тоже орудия пыток.

Кто же обитает в аду? Больший процент населения составляют грешники. Их душа, как бы «официчивается» вновь, чтобы вернуть телесную чувствительность (иначе как мучать?): «И диким зверям и птицам повелит Он, чтобы отдали они все мясо, которое съели, ибо пожелает Он, чтобы вновь стали видимы люди». У мучимых сохраняется индивидуальность, ведь каждый страдает конкретно за свой грех, сохраняется и сознание, ведь они понимают, какую ошибку совершили: «Не думали мы, что попадем в это место». Это, конечно, отличный психологический ход. Самое, пожалуй, необычное в изображении ада то, что мучают грешников отнюдь не бесы, демоны или сам дьявол. Их даже не упоминают. Мучают грешников ангелы. Но ангелы необычные. Они носят темную одежду: «...ангелы казняющие носили мрачные одежды, будучи одеты соответственно воздуху в этом месте». В их обязанности входит принести грехи (на Страшный суд), приготовить место в аду и, собственно, вечно казнить. В данном апокрифе есть уникальная

«мифология» ангелов. Есть такой ангел как Темелух, ему будут отданы дети, грешниц (например, родившееся до срока, вне брака, то есть abortированные). Есть ангел Эсраил, «ангел гнева». По его воле мучаются некоторые души, он наполнил место у обрыва пламенем, он же приводит пострадавших от грешников, чтобы показать им наказания. Встречаем и знакомого Уриила, который ставит грешников в огненный ручей. Находим ангела Тартаруха, он тоже казнит души. Помогают ангелам бичующие «злые духи». Как мы уже упоминали, в аду присутствуют пострадавшие от рук наказуемых: *«Затем приводит ангел Эсраил детей и дев, чтобы показать им казненных. Казняются они болью...»*.

Наказания в аду самые разнообразные и в некоторых случаях соответствуют греху. Подвешиваются за язык над огнем, предавшие «поруганию путь праведности». В озере гноя, крови и ила сидят женщины с детьми, которых они зачали вне брака и «изгнали их из чрева», их молоко течет и «свертывается и дурно пахнет, и выходят оттуда звери, пожирающие плоть...». Богатые одеты в грязные лохмотья и катаются по мечам, копьям, пылающим кремням (любившим материальное – более предметное наказание). Лжесвидетели откусывают свой язык и страдают от огня во рту и т.п.

Единственная закономерность состоит в том, что, в зависимости от тяжести греха, наказание подразумевает большее или меньшее количество воздействий. Например, женщины, всего лишь наряженные для прелюбодеяния, подвешены за волосы над кипящим илом, а вот те, кто преследовал и предавал праведных, стоят до середины тела в пламени, «бросаемы в мрачное место», бичуемы злыми духами, так еще и черви пожирают их внутренности. Вполне объяснимо для раннехристианского мировоззрения.

### **«Евангелие от Никодима»**

Создано «Евангелие от Никодима» в 1-й половине V в., оригинал написан на греческом языке. Апокриф состоит

из двух частей: допрос Иисуса и суд над ним и сошествие Христа в ад. В данном апокрифе нет подробного описания адового пространства и мук, но интереснейшим образом изображается ад как живой организм и дьявол, которого мы встречаем редко.

Дьявол говорит аду, чтобы тот готовился к принятию Иисуса Христа, ибо он якобы боится смерти. Но ад (на удивление) считает его «*могучим владыкой*», который не может бояться смерти, и понимает, что удержать его не сможет. Он также утверждает, что Христос придет, чтобы пленить дьявола. Ад боится Иисуса и не хочет, чтобы тот входил: «*Заклинаю тебя силами твоими и моими – не приводи Его ко мне. Ибо еще тогда, когда услышал я заповедь слов Его, сотрясся я, пораженный ужасом, и все служители мои пришли в смятение*». Ведь он помнит, как Христос вывел Лазаря.

Дьявол изображается как источник всего зла на земле, что, безусловно, очень удобно для новообращенных в веру людей, ведь таким образом можно переложить с себя ответственность. Дьявол препирается с адом, объясняя, как вредит ему Сын Божий: «*Ибо сделал я [людей] слепыми и хромыми, горбатыми и уродливыми, глухими и страждающими, [а] Он их словом исцеляет; и даже тех, кого я мертвыми к тебе послал, Он от тебя живыми вывел*».

Ад пытается вместе с помощниками запереть свои врата, но тщетно – «Царь славы» входит. Без борьбы и лишних слов, ад со своими служителями сдаются: «*Отныне мы побеждены Тобой!*» Сошествие Христа в ад меняет устройство Вселенной. До Христа ад имел власть над землей: «*От появления смерти [в мире] за весь век земной, который доныне был неизменно подвластен нам, за всю нашу жизнь никогда нам не было послано среди мертвых человека такого, не было послано в ад такого дара*». «Царь славы» своим приходом попирает смерть и одерживает победу над дьяволом: «*И тотчас Царь славы, крепкий Господь силою Своей попрал смерть, и схватив*

*диавола, связал [его], предал его муке вечной и увлек земного нашего отца Адама, и пророков, и всех святых, сущих [в аду], в Свое пресветлое сияние*. Возможно, именно поэтому мы и не встречаем дьявола и бесов в других апокрифах, описывающих ад после сошествия. Христос отдает дьявола под власть аду: «*Будет диавол под властью твоей на месте Адама во веки веков праведным судом Моим*».

На основе этого апокрифа был составлен еще один аналогичный – «Слово о Сошествии Иоанна во ад». Он объяснял нахождение в аду Иоанна Крестителя. Здесь ад еще не понимает, кого ждут праведники, но дьявол объясняет. Ад напуган. Дьявол и ад тут изображаются как братья. Они как бы заключают пари, которое первый, конечно же, проигрывает: «*Иди и поступай, как хочешь, ибо ты уже опытен в борьбе с ним. И если победишь и мы заключим его здесь, то будешь Царствовать с иудеями. Если же он тебя одолеет и, придя сюда, изведет тех, кто у меня заточен здесь, и свяжет тебя и слуг твоих и иудеев и предаст их мне, то горе вам будет, окаянные!*» Сильнее развита концепция Вельзевула, как источника всех бед. Ад также трепещет перед Иисусом и сдается ему. Дьявол повержен, праведники выведены.

### **«Хождение Богородицы по мукам»**

Одним из самых популярных апокрифов, где описывается ад, является «Хождение Богородицы по мукам» XII в. Он был настолько распространен на Руси, что периодически перерабатывался, обретая налет русского быта той или иной эпохи.

Этот апокриф более других «географичен», что позволяет четче представить пространство ада. Разверзается он с юга: «*Тогда архистратиг велел явиться ангелам с юга, и разверзся Ад*». Первой встречается «область тьмы», где грешники лишены божественного света (язычники и те, кто не верил в триединство Бога и Богородицу). Продвигаясь на юг, Богородица видит

огненную реку. Идя на север, обнаруживает огненное облако с раскаленными в нем предметами. Есть в этом аду еще одна река – кроваво-огненная («[видит] реку огненную, и словно кровь текла в той реке, которая затопила всю землю, а посреди ее вод – много грешников»). Около реки, от востока в левую сторону, находится «глубокая тьма», заполненная смоляной рекой, волны которой огненные. Существует также огненное озеро. Стоит оговориться, что некоторые исследователи отмечали нелогичность перемещений героев, ибо, войдя в ад с юга и начав продвижение в эту же сторону, они вскоре повернули на север, то есть должны были бы видеть те же самые картины, что по дороге на юг, но можно предположить, что герои спустились на уровень ниже. тогда будет понятно, почему они наблюдали уже иные виды (см. рис.1)

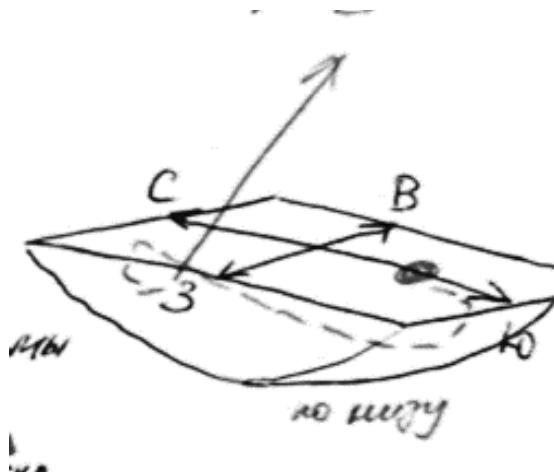


Рисунок 1.

Из фауны здесь снова черви («видит человека подвешенного за ноги и поедаемого червями»), змеи («разные змеи выползали из ее рта и поедали ее»),

*крылатый змей («мужа и крылатого змея с тремя головами – одна голова была обращена к глазам мужа, а другая – к его губам»).*

Природный мир ада располагает и флорой: в нем есть железные деревья (*«железное дерево, с железными ветвями и сучьями, а на вершине его были железные крюки, а на них множество мужей и жен, подвешенных за языки»*).

Предметный мир нам уже достаточно привычен, но есть и новшества: раскаленные скамьи (в огненном облаке), огненные столы, железные крюки.

Наказания в данном апокрифе скорее – хорошая выжимка всех предыдущих. Все здесь не так смердит, нет нечистот, как элемента мучений, гноя. Чистейший огонь, смола да кровь с тьмой. С особой любовью тут подвешивают: кто-то подведен за ноги, кто-то даже за зубы, кто-то за язык, кто-то – самое интересное – за края ногтей (*«она увидела попов, подвешенных за края ногтей, от их голов исходил огонь и опалял их»*). Наличествует степень наказаний, в той же реке, грешники сидят неравномерно: кто по пояс (проклятые родителями), кто до подмышек (кумовья, что враждовали, и блудливые), кто по шею (каннибалы), кто с головой (*«Это те... которые, крест честной держас, ложно клялись силами честного креста»*). Некоторые мучения распределены немного сумбурно – например, на огненных столах горят те, кто не почитал попов. Но иные напрямую олицетворяют совершенный грех: на раскалённых скамьях лежат те, кто не вставал на заутреню, а клеветники подвешены за языки. Важно заметить, что в этом апокрифе некоторые «проступки» описаны с удивительной точностью, будто это зарисовка конкретных людей:

*«Это эконом и служитель церкви, он не волю Божию творил, но продавал сосуды и церковную утварь и говорил: “Кто работает в церкви, тот от церкви и питается”, поэтому он и мучается здесь».*

*«Это те, кто служили литургию, и пред престолом Божиим предстояли, почитая себя достойными, а когда совершали проскомидию, не хранили просвиру, роняли крупики ее...».*

Иногда одно наказание разделяют разные категории грешников: в огненно-кровавой реке находятся и блудники, и воры, и те, кто разлучают супругов, и пьяницы. В этом аду мы не встречаем ни бесов, ни дьявола, ни мучающих ангелов. Тут все автономно. Еще одна уникальная деталь – из ада есть проход в рай: «*Пойдем, Благодатная, куда хочешь, на восток или на запад, в рай, направо или налево, где великие мучения?*»

Но об этом мы поговорим подробнее в следующем разделе.

### **«Павлово Видение»**

Это компилятивный апокриф, вобравший в себя мотивы «Видения Исаии» и «Хождения Богородицы по мукам».

В этом апокрифе путь грешной души расписан более разнообразно. Прежде чем отправиться в ад, ее возносят, чтобы она постигла, «*кто есть Тот, чьи заповеди [она] презрела*». Ангелы вместе с сопровождающим ангелом плачут над ней: «*О горе тебе, окаянная душа! Для чего ты делала зло на земле и какой ответ сможешь ты дать Богу, придя на поклонение к Нему?*» Душа предстает перед Богом, и ангел и Дух «отказываются» от нее. Душа отдаётся ангелу Тимелиху, который «*стоит над муками*», он и ввергает ее в ад, где тьма, плач и скрежет зубов.

Ад описывается в привычных «стихиях»: тьма и огонь (черный в том числе). Добавляется еще скорбь и тоска, как бы растворенные в воздухе, и лед со снегом. Здесь тоже есть огненная река, в которую погружены грешники. На западной ее стороне – пропасть, даже уточняется ее глубина – 300 локтей. В ней друг на друге теснятся души, на них стекают огненные воды реки. На том же месте много пропастей с червями, иные выступают просто в

качестве бездны (*«Видел я мужей и жен, погруженных до уст [в пропасть]»*), иные наполнены огнем. Есть место, окруженное стенами, за которыми тоже мучаются души.

В этом аду разный климат: от огня переходим ко льду и снегу (*«Увидел мужей и жен с отрезанными руками и ногами которые находились среди льда и снега нагими. И черви ели их»*).

Другая река с подвешенными плодами и грешниками, которые не могут до них достать. Еще одно интересное место – огненная пропасть с кровавой рекой. Встречаем огненные стены и образ колодца, на котором стоит задержать внимание. Колодец *«запечатан семью печатями»* и находится *«над бездной»*. Когда его открыли, из него изошел смрад, *«сильнее всех мук»*. Колодец очень узкий – в него вмещается только один человек. Все его камни горят.

Фауна. Черви, исходят из уст и ноздрей дьякона в огненной реке, в пропасти и во льду едят грешников. В этом апокрифе описывается один отдельный большой червь: *«И был в длину червь – локоть один, [и] имел [он] две головы»*. Зверь, терзающий над огненными стенами грешников. Тут уже встречаются змеи.

Наказания грешников тут описаны более подробно и красочно, чем в предыдущих апокрифах. Тоже существует «степень» мучений. Например, в огненную реку погружены кто по колено, кто по пупок, кто до рта. Хотя не очень ясным сейчас кажется, почему тот, кто *«перемигивался друг с другом, указывая на ближних»* погружен в огонь аж до бровей, а тот, кто прелюбодействовал, после причащения – до пупка. Как мы видим, в каждом апокрифе свои «правила» распределения наказаний. В огненной реке из *«Хождения богородицы по мукам»* сидят за злодеяния совсем иного характера.

Среди мучимых уже выделяются конкретные личности. Ангел рассказывает Павлу о попе и за что его мучают: *«...[этот] поп был, не совершал [он] свои службы, как подобает, так как не переставал в пьянстве,*

*обжорстве и блуде приносить жертву Богу». Или об епископе, который «...за всю жизнь свою не сотворил [ни разу] праведного суда, и не помиловал вдовиц, и сирот, и странников, и убогих не призрел».*

Души не только обретают чувствующую плоть, но и остаются в своих одеждах, которые подчеркивают их грех: язычники одеты в «*светлые ризы*», черноризцы в «*перепоясанных одеждах*».

Наказание здесь тоже связано с злодеянием: например, чтецу, который учил людей, но сам заповеди не исполнял, ангел отрезает уста и язык. Некоторые мучения чуть слабее связны с грехом, но связать их все же можно: те, кто взимал проценты, надеясь на богатство, теперь пожираемы червями. Они, пожирали проценты, подобно червям. Те, кто ругался в церкви, теперь грызут свои языки в четырех стенах, как бы не имея возможности выйти из своей неуместной ругани. Колдуны погружены во тьму, ведь свет божий до них дойти никак не может. Самые страшные наказания (например, в колодце), конечно же, подготовлены для тех, кто не верил в Иисуса Христа.

Орудия пыток: железо, раскаленная бритва (эти предметы описываются как «великие», что более устрашает), раскаленные вериги, железные когти. Предметы ада как бы тоже пропитаны его стихиями, они обязательно острые, раскаленные и большие.

Если говорить о «населении» ада, то в этом аду грешников также мучают не бесы, а ангелы. Тут уже у них соответствующие эпитеты: «*злые*» ангелы, «*лютые*», «*ангел-мучитель*». Присутствует уже встречавшийся в «Апокалипсисе Петра» ангел Тимелих. Он извлекает «утробу старцу через уста» железом, заострённым с четырех сторон крюками. Ангелы, стоящие над муками, напоминают грешникам их роковую ошибку: «*Познайте Сына Божьего, ибо раньше говорил вам [об этом], а вы не слышали, читали Божьи книги, но не послушались*». Это, конечно, делает муку еще более ужасной, ведь при таком напоминании, некого, кроме себя, винить. Описывается

непривычный вид ангелов. Ангелы с огненными рогами: «*И теми рогами толкали то есть принуждали идти, говоря [так]: “Почему не понимали, [что есть] время, когда [нужно] было вам поклоняться и служить Богу?”*»

Здесь тоже есть абортированные дети, которые наблюдают за муками своих «мам». Они молят ангела и Бога: «*Отомсти [за] нас обидевшим нас. Ибо они погубили тварь Божию...*». За них тут тоже отвечает Тимелих. Злых духов не наблюдается.

Итак, после небольшой экскурсии по разным «адам», можно заметить некоторые характерные особенности. Мы видим, что ад наполнен огнем, тьмой и смрадом, иногда снегом. Цвета ада: черный, красный, белый (снег, гной). Для разных грехов и злодеяний используют одни и те же, или очень похожие, способы наказаний. Мучаются души в аду либо самостоятельно, либо с помощью ангелов. Бесы и дьявол встречаются нам разве что в апокрифах, описывающих ад до сошествия Христа. Таким образом, мы четко понимаем, что ад и дьявол полностью подчинены Богу.

## ЛИТЕРАТУРА:

1. Апокрифы Древней Руси / Сост., предисл. М.В. Рождественской. – СПб: Амфора, 2002. – 239 с.
2. Мильков В.В. Древнерусские апокрифы. / Памятники древнерусской мысли: исследования и тексты. Вып. I. СПб., Издательство Русского христианского гуманитарного института, 1999. – с.
3. Апокрифы. Статья из 3-го тома «Православной энциклопедии» [Электронный ресурс] URL: [http://palomnic.org/bibl\\_lit/drev/apokrif/](http://palomnic.org/bibl_lit/drev/apokrif/) (Дата обращения: 10.05.2021).
4. Апокалипсис Петра, Евангелие от Никодима [Электронный ресурс] URL: <http://apokrif.fullweb.ru/aposugph1/ap-petr2.shtml> (Дата обращения: 10.05.2021).

5. Слово о сошествии Иоанна во ад, Хождение Богородицы по мукам [Электронный ресурс] URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=4926> (Дата обращения: 10.05.2021).

6. Павлово видение [Электронный ресурс] URL: [http://www.staropomor.ru/Bogoslovie\(4\)/videnie\\_apostola.html](http://www.staropomor.ru/Bogoslovie(4)/videnie_apostola.html) (Дата обращения: 10.05.2021).

7. Хождение Агапия в рай [Электронный ресурс] URL: <http://apokrif.fullweb.ru/apocgryph1/agapi1.shtml> (Дата обращения: 10.05.2021).

8. Видение пророка Исаии [Электронный ресурс] URL: <https://www.marquette.edu/maqom/isaiahtrans.html> (Дата обращения: 10.05.2021).



## **Ника РЫЖОВА**

### **ДРАМАТУРГИЯ ЕКАТЕРИНЫ ВЕЛИКОЙ КАК ОРУДИЕ ПРОСВЕЩЕНИЯ (ПО ПЬЕСЕ «ФЕДУЛ С ДЕТЬМИ»)**

Драматургия Екатерины II – важная, актуальная, но малоизученная тема. Ранее пьесы императрицы рассматривались лишь в контексте ее творчества в целом, мало кто из исследователей отмечал их сугубо прикладное значение, спеша обвинить Екатерину-драматурга во вторичности<sup>3</sup>. Однако она никогда не претендовала на литературную ценность своих произведений, что ясно не только из ее писем иностранным корреспондентам<sup>4</sup>, которым императрица всегда пересыпала переведенные тексты, не только из записок Храповицкого, помогавшего ей с написанием некоторых фрагментов<sup>5</sup>, но и из самих пьес. Внимательный анализ стиля с учетом исторического контекста способен показать, что в пьесах Екатерины нет случайных песен или выражений, все – от вокабуляра персонажей до декораций сюжета – работало на конкретные цели: где-то ее задачей было намекнуть на определенный контекст, где-то сделать отсылку к спектаклю по пьесе другого драматурга на ту же тему, где-то напомнить, что автором является сама императрица. Анализ приемов, используемых Екатериной, позволяет

---

<sup>3</sup> А. Зорин, ссылаясь на Беркова, пишет, что «сюжет “Федула с детьми” производит впечатление совершенно бессодержательного, чтобы не сказать нелепого» [8]. Ссылаясь на Тихонравова, Зорин продолжает: «...трудно понять, что могло заставить Екатерину так торопиться с постановкой этого странного “игрища”...» [8]. Еще более резкую оценку высказывает Т.Н. Ливанова: «...бездарные, топорно-тенденциозные антихудожественные “изделия” Екатерины II», особенно отмечая «Федула с детьми»: «...грубая буффонада, показывающая пренебрежение к русскому народу» [11, с. 155].

<sup>4</sup> «Во-первых, потому что это меня забавляет; во-вторых, потому что я желала бы поднять Русский народный театр, который за неимением новых пьес, находится в несколько заброшенном состоянии...» [13, с. 106].

<sup>5</sup> «Мнѣ дадутъ дѣлать стихи и я сказалъ, что буде угодно назначить только содержаніе въ прозе, то сдѣлать можно аріи» [12, с. 138].

понять ее авторские задачи, что, в свою очередь, ведет к пониманию ее политических целей – а это дает более полное представление о Екатерине II как об историческом деятеле.

«Нужно просвещать нацию, которой должно управлять», – писала Екатерина в дневниках еще до того, как взошла на престол [3, с. 82]. Вся литературная деятельность императрицы сводилась к этой цели, она ревностно защищала идеалы Просвещения во всех своих драматургических проектах: когда осуждала устаревшие московские нравы, жадность дворянок и непринятие любых государственных реформ в «ярославском цикле»; когда защищала просветительский рационализм в «антиспиритическом цикле», высмеивая тех, кто верит в духовидцев и платит иностранным шарлатанам; когда последовательно анализировала историю России в «исторических хрониках», доказывая наследование русской культурой достижений античной мысли; когда защищала нравственные идеалы, осуждая развращенное поведение дворян по отношению к бесправным в то время артисткам. Зачем ей было отстаивать идеи Просвещения?

Ни сама Екатерина, ни россияне, ни европейцы никогда не забывали, что она самозванка, чужая на русском престоле, немка. В Москве, куда традиционно переезжали бывшие петербургские чиновники, пришедшие к либеральным взглядам, ходили разговоры о том, что Екатерина должна отдать права сыну, и многие представители аристократии ждали этого события. Зарождались заговоры, о которых Екатерина знала. Было роптание, были жалобы на то, что она управляет неправильно [14, с. 65].

В то время, когда основой власти была сакрализация монарха, Екатерине нужно было найти другой путь легитимации, и им стало Просвещение. Она основывала свое правление на разуме, утверждая мысль, что хороший монарх – тот, что делает все разумно, а настоящая мать – та, что любит, а не та, что родная. Этот мотив

проглядывается в решении создать Воспитательный дом для сирот (об идеологической составляющей реформы свидетельствуют слова персонажей «антимосковского цикла», осуждающих такое новшество), этот мотив ясен из ее законов, написанных на основе работ актуальных философов, из ее произведений, вдохновленных статьями Дидро [14, там же]. Это видно из того, какие ценности она старалась прививать своим творчеством, в том числе пьесами.

Драматургия оказалась чрезвычайно удобным методом озвучивать свои идеалы. «Печатный текст... уступает театральному представлению в наглядности символических моделей чувства и, кроме того, не позволяет... коллективно усваивать модели *hic et nunc*, одновременно отрабатывая социально одобряемые формы реакции на них» [8]. Эрмитажный театр, для которого в основном и писала пьесы Екатерина, практически имел статус придворцового пространства, туда приглашалась приближенная публика – придворные, послы, великие князья. Поэтому в Эрмитажном театре действовали те же нормы, что во дворце. В те времена на представлении в зале всегда горел свет, и зритель видел реакцию окружающих, видел реакцию государыни и ее приближенных. Это создавало нравственную норму того, как на что следует реагировать, формировало аристократический эмоциональный репертуар.

Стилистический анализ екатерининских пьес показывает, насколько тонко императрица понимала литературу и театр того времени. Она хорошо знала приемы, используемые другими драматургами, как русскими, так и зарубежными, и использовала их сама. С одной стороны, это доказывает отсутствие у нее литературных амбиций и подчеркивает сугубо прикладное значение ее пьес, с другой – показывает, как сильно ее драматургия вписана в литературно-театральный контекст того времени. Как и другие русские писатели, Екатерина использовала множество заимствований, цитировала

модные зарубежные и русские пьесы. Как типичный русский драматург, дышащий воздухом, наполненным либеральными веяниями, Екатерина использовала народные поговорки и песни, помещала своих героев в пастораль. Модная в эпоху Просвещения аллегоричность, использование аллюзий, использование говорящих фамилий – все это было удобно для указывания на конкретных лиц, что являлось одной из важнейших целей Екатерины. Умение вести галантный спор, в том числе в литературном пространстве, было также важнейшим качеством человека Просвещения, и Екатерина выстраивала образ автора, основываясь на этих принципах [1].

### «Федул с детьми»

В театр ходило большинство дворян, а те, кто не ходил, все равно знал театральные новости, благодаря обсуждениям в гостиных. Поэтому скандал, возникший за кулисами, неминуемо становился известен всему Петербургу.

Толчком к написанию пьесы «Федул с детьми» был поступок известного комика Силы Сандинова: во время спектакля он остановил действие, вышел к рампе и произнес специально написанный для него драматургом Клушкиным монолог, в котором рассказал о своей любви к артистке Лизе, ее вероломстве, о коварном соблазнителе графе Безбородко (статс-секретаре императрицы), который предлагал Лизе «миллионы», о театральной дирекции, которая в лице Храповицкого притесняла Сандинова по требованию Безбородко [4, с. 177].

Екатерина, помня скандал во французском театре, вызванный пьесой «Женитьба Фигаро», которая послужила одним из толчков к революции [18], не разрешила постановку этой пьесы в России, хотя предыдущая пьеса про Фигаро ей нравилась. Примечательно, что роль главного героя играл никто иной как Сандинов – и ассоциация, неизбежно возникшая у зрителей после наглой выходки актера, казалась императрице крайне опасной.

Чтобы затушить скандал, обсуждаемый в обществе, Екатерина в «Федуле» объясняет, как кому должно поступить в сложившейся ситуации.

Основной прием Екатерины для иносказательного разговора о всем известной теме или событии – это *аллюзия*, приближающая ее пьесы к басням или так называемым «школьным пьесам». Иногда персонаж являлся *аллегорией* какого-то явления (как Чудихина или Ворчалкина из «московского цикла»), иногда – аллюзией на конкретное лицо, как в случае с основными персонажами «Федула с детьми». Зритель того времени легко угадывал, что девушка Дуняша – это артистка Лиза, богатый Детина, ухаживающий за ней, – граф Безбородко, а Федул (отец Лизы) представляет собой одновременно театр как институт, одновременно директора Храповицкого. Зритель понимал это не только из соотношений сил в сюжете, но и благодаря языку – в то время были распространены речевые обороты, в которых артисты назывались «детями театра», так их называла и Екатерина, поэтому показать их в качестве «детей» было закономерным решением. Еще один прием, который использовала императрица, чтобы указать на конкретное лицо – прием *говорящих имен и фамилий*. В «Федуле» это использовалась для обозначения женщины Худуши, описываемой как «от плеча до плеча больше чем аршин, в лице неприметно морщин», в которой зрителю предлагалось узнать саму Екатерину.

Пьеса начинается ремаркой «театр представляет вид деревенский» [5, далее везде цит. по этому изданию]. Для иносказательного разговора о театральном конфликте Екатерина использует *пасторальный фон*, превращая артистку в крестьянку. В чем причина такого выбора? После созыва Уложенной комиссии, где на докладах, посвященных трудной судьбе крестьянства, присутствовали многие действующие драматурги и композиторы того времени (Аблесимов, Попов, Новиков, Майков и др.) [16, с. 203] в театре распространились пьесы и либретто про крестьян, с использованием подлинных

крестьянских песен. Зритель охотно шел на пастораль, и Екатерина поддержала эту моду. Поэтому в «Федуле» театральный мир изображен через крестьянский (деревенский) быт, и в уста персонажа Детины вложена реплика, объясняющая, почему дворяне ухаживают за девушками податного сословия, и чем зрителю так полюбились пасторальные мотивы: *«...не могу слышать про ту я притворну красоту, люблю милу простоту»*. При этом сама крестьянка Дуняша строго очерчивает границы между собой и дворянином, напоминая о разнице в их положении: *«тебе смехи ведь одни, не подставишь ведь спины»*, – а затем утверждает ту мысль, которую Екатерина хотела донести до зрителя: *«я советую тебе любить равную себе»*.

Как и другие драматурги, пишущие модные в то время «пастушеские драмы с голосами», Екатерина использует в тексте *цитирование* крестьянской песни. Однако дело было не только в моде и не только в следовании Просветительским идеалам. Понимая, как важно ей, немке на русском престоле, проявлять исключительно заметное любопытство ко всему русскому, понимая, как это необходимо стране, она ищет опору национальности в том числе в народных песнях.

Этим же объясняется ее любовь к *поговоркам*. Известно, что она употребляла их в речи, использовала в пьесах и даже выпустила специальный словарь. Множество поговорок, структурирующих речь, использует отец Федул. Свои реплики он, как положено в комической опере, пропевает, а поговорки произносит, чем ритмизирует действие. Поговорки здесь выступают как проявления народной мудрости, обобщая мысль или ведя ее вперед, или служат окончательными аргументами в споре, после которых возразить уже нечем.

Конфликт вдовца Федула с детьми в том, что он хочет взять жену, то есть мачеху для своих сыновей и дочерей, аргументируя это тем, что *«без матки-пчелки пропадут детки»*. При этом, описывая достоинства своей будущей

жены, Федул пересказывает, как она отказывала скомороху, дворянину и мещанину, а на его предложение согласилась. Этот монолог является слегка измененной крестьянской песней «*Вдовушка по сеничкам похаживала*», с той лишь разницей, что в песне вдовушка остановилась на скоморохе. А последний монолог Дуняши во многом повторяет монолог Розаны из пьесы «Розана и Любим» Н.П. Николева, которая, в свою очередь, является переложением на русский лад пьесы С. Фавара «Аннет и Любим». Для чего Екатерина здесь и в других пьесах использовала *заимствования*?

В то время русская культура ощущалась как весьма молодая. Ознакомившись с полемикой, развернувшейся на страницах одобряемого Екатериной журнала «Кошелек» Н.И. Новикова [10, с. 3], легко понять, что современники видели возможность развития российской культуры в заимствованиях, вспоминая, что этот метод помог Петру «прорубить окно в Европу». Таким образом, заимствования, касающиеся как сюжетов, так и музыки, или непосредственно текстов, являлись общественно одобряемыми: «Российские авторы вовсе не пытались замаскировать имитационный характер своей литературной стратегии. Напротив того, они стремились к тому, чтобы все их заимствования были наглядны и декларативны. Авторитет знаменитых иностранных писателей легитимировал их собственные претензии служить наставниками в области чувствительности. Соответственно, они пытались представить себя в качестве самых компетентных читателей и истолкователей чужеземных авторов, которым стремились подражать» [8].

«Федул с детьми» является комической оперой, что обусловлено с одной стороны модой, с другой – задачами Екатерины. Большинство ее пьес – это комедии. Как она объясняла иностранным корреспондентам, ее целью было в первую очередь «позабавить публику» и «приятно провести досуг». Принцип комичности, забавности, который ставила

своей задачей Екатерина и который особенно отмечал Державин, говоря о Фелице как об образце «забавного русского слога» [15], был чрезвычайно важен для образа просвещенного человека. Умение посмеяться над другими, галантно намекнув на недостатки, при этом их не высмеивая, а также умение посмеяться над собой и воспринять это как повод измениться в лучшую сторону было важнейшим принципом, восходящим к тому, каким должен быть характер любой интеллектуальной деятельности просвещенного человека, в частности, монарха – литературным и игровым.

Когда Екатерина пишет о персонаже-себе, о Худуше, она высмеивает свою полноту, считая это тем признаком, по которому ее можно безошибочно узнать, при этом не забывая упомянуть о своей походке: «как пава плывет» (известно, что Екатерина гордилась своей осанкой и походкой, приобретенными из-за детской болезни спины и многолетнего ношения специального корсета) [7, с. 5]. Любопытно, что ее персонаж, о котором так много говорится во второй половине пьесы, появившийся на сцене в самом конце, не произносит ни слова.

Авторство Екатерины было тем секретом, который знали все. Если в случае с первым циклом пьес зритель и европейский читатель еще сомневались, то к моменту написания «Федула» абсолютно каждый знал, что за автор регулярно ставится с такой роскошью на придворной сцене. Екатерина это понимала, поэтому намеренно выстраивала *образ автора*, просвечивающий через текст, так, чтобы он восходил к необходимому ей образу просвещенной императрицы – зритель видел, что государыня начитана, образована, тратит силы на заботу о нравах и заботу о подданных. Одновременно с этим в некоторых ее пьесах действуют персонажи, которые являются аллюзиями на нее саму как носительницу определенных качеств. В «Горе-богатыре» Екатерина выведена в образе матери Локтметы, она ласково запрещает идти на войну сыну Горе-богатырю, в котором

угадывался Павел Петрович. Почему в «Федуле» мачеха Худуша никак не действует?

В постановке «Федула» Екатерина объединяет три ипостаси – образ автора, образ императрицы и образ Худуши, превращая зрительный зал в пространство, принадлежащее сцене. Желая закрыть вопрос скандальных отношений в любовном треугольнике Лизы-Безбородко-Сандунова, закрыть вопрос о безнравственном отношении дирекции к артисткам (было известно, что дирекция их практически «продавала» [6, с. 10]), а также показать себя как добрую мать-мачеху для своих подданных, заботящуюся даже об артистах, Екатерина разыгрывает свое представление – во время спектакля она дает условный знак Лизе, кидает на сцену букет, Лиза бросается в ноги императрице и протягивает просьбу воссоединить с любимым женихом. Екатерина при полном зрительном зале назначает свадьбу Лизы и Сандунова через три дня и отстраняет Храповицкого от управления императорскими театрами. Известно, что она нарочно обсуждала отстранение статс-секретаря в контексте этой истории даже с теми, с кем мало что обсуждала [12, с. 239], – целью ее были слухи, подтвердившие бы последовательность происходящего и заботливость императрицы. Эта история была широко известна и даже вдохновила Пушкина в «Капитанской дочке» изобразить Екатерину в образе добной матери, к которой обращается девушка с просьбой воссоединить ее с любимым женихом.

Эрмитажный театр, главная сцена для Екатерининских задумок, был не только ее кафедрой, с которой она могла говорить то, что должно быть проговорено, но и своеобразным местом для тренировки – зрители могли не только отреагировать на мысль, заявленную в пьесе, но и сопоставить свою реакцию с эмоциями других зрителей, а в случае, если в зале сидела сама императрица, копировать ее реакции. Таким образом, отреагировав на тему несколько раз на протяжении спектакля, зритель выходил с определенным навыком

эмоциональных реакций, касающихся актуального вопроса. Даже если зритель не соглашался, он все равно вынужден был считаться с тем, что императрица неофициально, но достаточно явственно дала понять свое мнение по конкретному вопросу. Анализ пьес Екатерины с точки зрения приемов показывает не только ее широкие знания в современном ей литературном, театральном и философском контексте, но и дает большее понимание ее задач как политика и выводит исследователя на размышления по поводу потенциала драматургии, возможностей ее функционального применения и возможностей театрального искусства.

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Акимова Т.И. Роль и место галантного дискурса в письмах Екатерины II 1762–1774 гг. // Вестник российского университета дружбы народов. Сер.: Литературоведение, журналистика. 2012. № 4. С. 15-21.
2. Берков П.Н. История русской комедии XVIII века. Л.: Наука, 1977.
3. Бумаги императрицы Екатерины II. Т. 1. 1744–1764 гг. СПб., 1871.
4. Горбунов И.Ф. Очерки по истории русского театра. (Впервые монолог Сандунова был напечатан в журнале «Москвитянин», 1842. № 1. С. 177).
5. Екатерина II. Сочинения... с объяснительными примечаниями академика А.Н. Пыпина. СПб., 1901–1907.
6. Записки актера Щепкина: Приложение. Документы. Из критики, переписки, воспоминаний, записи и обработке современников / Изд. подгот.: Н.Н. Панфиловой и О.М. Фельдманом; Вступ. ст. О.М. Фельдмана. – М.: Искусство, 1988. – 382 с.
7. Записки императрицы Екатерины Второй. Репринтное воспроизведение издания 1907 года.
8. Зорин А.Л. Появление героя: из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII-начала XIX. – М.:

Новое лит. обозрение, 2016. – 563 с. [Электронный ресурс]  
URL: <https://www.klex.ru/rnq> (Дата обращения: 22 апреля 2021 года).

9. Кочеткова Н. Д. Литература русского сентиментализма. – СПб.: Наука, 1994.

10. Кошелек. 1774. Лист I.

11. Ливанова Т.Н. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом: Исследования и материалы Акад. наук СССР. Ин-т истории искусств. – М.: Музгиз, в 2-х тт, 1953. Т. 2. – 476 с.

12. Памятные записки А. В. Храповицкого, статс-секретаря Императрицы Екатерины Второй. – М.: В/О Союзтеатр, Главная редакция театральной литературы, 1990. – 304 с. Репринтное воспроизведение издания 1862 г.

13. Письма Екатерины Второй к барону Гримму // Русский архив. 1878. Кн. 3.

14. Проскурина В.Ю. Империя пера Екатерины II: литература как политика. – М.: НЛО, 2017. — 256 с. (Серия «Интеллектуальная история»).

15. Проскурина В.Ю. Ода Г. Р. Державина «На Счаствие»: политика и поэтика // Новое лит. обозрение, № 3, 2009 [Электронный ресурс] URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/97/pr8.html> (Дата обращения: 22 апреля 2021 года).

16. Русская проза XVIII века / [Подгот. текстов и примеч. А. В. Западова и Г. П. Макогоненко]. – М.-Л.: Гослитиздат, 1950. В 2-х тт. Т. I.

17. Тихонравов Н.С. Литературные мелочи неурожайного года: Четыре года из жизни Карамзина // Тихонравов Н.С. Сочинения. – М., 1898. Т. III. Ч. I.

18. Gaiffe F. Le Mariage de Figaro. Paris: Librairie Nizet, 1928.



## **Елизавета САФИУЛИНА**

### **ОБРАЗ ЦАРЯ В «ПЕСНЕ ПРО ЦАРЯ ИВАНА ВАСИЛЬЕВИЧА, МОЛОДОГО ОПРИЧНИКА И УДАЛОГО КУПЦА КАЛАШНИКОВА» М.Ю. ЛЕРМОНТОВА: ФОЛЬКЛОРНЫЕ ИСТОКИ И АВТОРСКАЯ ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ**

Кого ни спроси: «Кто главный персонаж “Песни про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова” М.Ю. Лермонтова?» – ответом будет: «Конечно же, Калашников!» Да и название нередко сокращается таким образом: «Песня про купца Калашникова». Воспринимаясь читателем в качестве представителя народной правды он, следовательно, воспринимается и в качестве центрального героя.

К сожалению, из-за этой любви к герою, «потерпевшему за правду», читатель как будто становится немножко слеп: образ Ивана Грозного предстает или в искаженном свете, или остается не понятым во всей своей полноте. А ведь именно его имя упоминается в названии первым, именно с него начинаются первые строки поэмы: «*Oх ты гой еси, царь Иван Васильевич!// Про тебя нашу песню сложили мы...*»

Даже великого критика В.Г. Белинского есть основания упрекнуть в искажении точки зрения на Ивана Грозного в этом произведении. Вот что пишет он в своей статье о Лермонтове: «...то эта сильная натура, этот великий дух поневоле искалились и нашли свой выход, свою отраду только в безумном мщении этой ненавистной и враждебной им действительности... Тирания Иоанна Грозного имеет глубокое значение, и потому она возбуждает к нему скорее сожаление, как к падшему духу неба, чем ненависть и отвращение, как к мучителю...» [1, с. 240]. Белинский, сгущая краски, делает упор на гневный взгляд царя; на то, как стучит он своей палкой об пол, обращаясь к опричнику. Критик бросает персонажу упрек в

несправедливости: «И при всем этом он (Кирибеевич) имеет опору в грозном царе, который никого не пожалеет и не пощадит, даже за обиду, не только за гибель своего любимца, хотя бы этот был решительно виноват».

Современные специалисты вступаются за честь Ивана Грозного [2], [3]. О коварных замыслах Кирибеевича царь ничего не знал – как мы видим, опричник не рискнул упомянуть о том, что Алена Дмитриевна замужем, следовательно, он подозревал, что его дальнейшие действия одобрения не получат. «*Ох ты гой еси, царь Иван Васильевич!//Обманул тебя твой лукавый раб...*»

Но наиболее показательно место в статье, где Белинский в цитировании упускает одну строчку:

*Я топор велю наточить-навострить,  
Палача велю одеть-нарядить,  
Чтоб знали все люди московские,  
Что и ты не оставлен моей милостью...*

Далее он рассуждает о том, какая это «жестокая ирония» и «ужасный сарказм». Однако между второй и третьей строками не хватает фразы: «*В большой колокол прикажу звонить*». Не принято было звонить в колокол по преступнику. И то, что в колокол звонят по убийце (а Калашников, хоть и стоял за правду, но все же убийца) – это и было царской милостью. По невнимательности ли или для того, чтобы притянуть за уши свою теорию, пропустил Белинский эту строчку, но в любом случае образ Ивана Грозного вышел довольно искаженным.

Исконно русские кулачные бои представляли собой некоего рода состязания, в которых убивать строго запрещалось. Нужно было заставить отступать противника, при этом нельзя было бить лежачего или человека с кровотечением. Поэтому кличут удальцов, делая упор на слове «побит»: «*Кто побьет кого, того царь наградит; // А кто будет побит, тому Бог простит!*» А то, что Кирибеевич кричит перед боем: «*Так и быть, обещаюсь, для праздника, // Отпущу живого с*

*покаянием...*» или спрашивает, по ком панихиду служить – всего лишь ритуальное баухальство. Вот и выходит, что перед убийцей Калашниковым Грозный предстает не в качестве мстителя, а в качестве справедливого судьи: «*Отвечай мне по правде, по совести, // Вольной волею или нехотя // Ты убил насмерть мово верного слугу, // Мово лучшего бойца Кирибеевича?*» Он ведь дает возможность Калашникову сослаться на несчастный случай, но купец отвечает по правде и по совести («*Я убил его вольной волею, // А за что, про что – не скажу тебе, // Скажу Богу единому*»), и царь не может не оценить его благородную храбрость. В произведении вырисовывается трагедия не тирании, а рока: для убийцы, пусть и отстаивающего свою честь, нет другого пути.

Есть некоторая мода на то, чтобы изображать Ивана Грозного жутким тираном, моральным уродом. Конечно, в этом присутствует особая художественность и поэтичность. Но разве меньше художественности и поэтичности в образе, созданным Лермонтовым? Вот описание царя с использованием распространенного фольклорного приема – отрицательного параллелизма:

*Не сияет на небе солнце красное,  
Не любуются им тучки синие:  
То за трапезой сидит во златом венце,  
Сидит грозный царь Иван Васильевич.*

Все прочие яркие эпитеты и биографические справки о тяжелом детстве и бурной молодости были бы лишними. В четырех строчках Лермонтов обрисовал целую панораму красок, предоставив читателю широкое поле для воссоздания «своего» Ивана Грозного. Автор не загоняет образ царя в рамки своего мнения или мнения известных историков, и за это ему отдельный поклон.

Примечательно, что природа «хмурится», а царь пирует и улыбается:

*Улыбаясь, царь повелел тогда  
Вина сладкого заморского*

*Нацедить в своей золоченый ковш  
И поднести его опричникам.*

Если исходить из четкого разграничения добра и зла, несомненно, хочется причислить улыбающегося под темным небом Ивана Грозного к категории злодеев. Но у Лермонтова, к счастью, все куда глубже: царь просто находится в своей стихии. Это безусловно отражает его тяжелый характер, но разве не в этом его обаяние? Мы не видим в песне абсолютного злодея, но лишь намек на что-то зловещее, а скорее всего – царственное и сильное.

Из немногочисленных описаний Ивана Грозного нам удается узнать, что брови у него «черные», «очи зоркие». В минуты гнева он или стучит «палкою» об пол, или топает о землю. А сравнивается он с ястребом – птицей хищной, но благородной. И отдельное внимание стоит уделить речам государя. Она пестрит метафорическими выражениями, сравнениями, анафорами и прочими средствами художественной выразительности: *«Когда всходит месяц – звезды радуются,//Что светлей им гулять по поднебесью;//А которая в тучку прячется,//Та стремглав на землю падает...»*. В данном произведении такая поэтичная речь свойственна всем персонажам, но в устах Грозного она приобретает особенный смысл, ибо такого же рода приемы мы находим в его переписке с Андреем Курбским: *«И после того как исполнилась повсюду воля Провидения и божественные слуги слова божьего, словно орлы, облетели всю вселенную, искра благочестия достигла и Российского царства»*.

На рубеже XV – XVI вв. велась идеологическая борьба между заволжскими старцами (нестяжателями) и иосифлянами. Полемика образовалась вокруг религиозных вопросов, но затронуты были и вопросы, касающиеся литературных стилей языка. Стиль иосифлян в отличии от строгого стиля нестяжателей чего только не вмешал в себе: и риторика, и элементы разговорного языка. Иван Грозный руководствовался идеями именно этой группы,

подтверждение чему мы и находим в его переписке с Андреем Курбским.

Также в переписке мы наблюдаем, как и Иван Грозный, и Курбский в попытках упрекнуть друг друга прибегают к Богу. Они апеллируют к религии, перечисляя грехи друг друга и угрожая будущими наказаниями, которые не преминут явиться свыше: «*Ты же ради тела погубил душу, презрел нетленную славу ради быстротекущей и, на человека разъярившись, против бога восстал*» [5]. Лермонтову в своей поэме также удается сохранить ощущение глубокой религиозности тех времен.

Для более точного понимания образа Ивана Грозного нельзя упускать из поля зрения фольклор XVI века, а именно – исторические песни. В исторических песнях Грозный, как и в поэме Лермонтова, не предстает главным героем. Никаких помазанников божьих в главной роли, только простые люди. В «Песне о взятии Казани Иваном Грозным» царь в свойственной ему манере прогневался сначала на татар, а потом на собственных пушкарей, потому что бочки не взорвались. «*Приказал наши государь пушкарей своих казнить*», но один из «пушкарчиков» осмелился объяснить ситуацию: «*На ходу-то наши свечки скоро горят, // Во глухом же месте оне тихо горят*», и едва он договорил, как бочки взорвались. Царь возрадовался и приказал одарить пушкарей. Такие резкие перепады настроения не могут не напомнить финал в «Купце...», когда царь оправляет купца на плаху, одаривая его семьью всевозможными дарами.

В. Чичеров подчеркивает, что, «выдвигая простого человека как героя исторических событий, песня, однако, не ставила его во враждебные отношения к царю. Антагонистские отношения в песнях XVI в. раскрываются между крестьянином, посадским человеком или казаком и боярами-князьями, а не Грозным царем» [6]. В рассматриваемой нами поэме XIX в. традиция не нарушается: антагонистские отношения можно рассматривать между купцом и опричником, земным

законом и небесной справедливостью, но не Грозного с кем-то из них.

А Калашникова трудно не сопоставить с Ермаком из песни «Ермак с повинную у Ивана Грозного». Отстаивая свою правду, Ермак убивает боярина на глазах у Ивана Грозного, только в отличие от купца ему это прощается: «*Во всех винах прощал его // И только Казань, да Астрахань взять велел...*» [2].

Наиболее интересны песни, связанные с убийством Грозным родного сына. Народ не мог до конца осознать этого происшествия: как это отец убил собственное дитя? Люди настолько отказывались воспринимать факт того, что царь-батюшка может оказаться столь греховен, что в итоге переосмыслили происшествие по-своему. В их понимании вышло так, что царь таким образом обнаружил и уничтожил государственного изменника, поставив свой царский долг выше отцовской любви. Рассмотрим на варианте песни: «Как у нас было в каменной Москве...»:

*Тут проговорит его родимый сын:  
Ах ты батюшко, грозный царь Иван Васильевич!  
Где тебе вывести измену из Обска,  
Где тебе вывести измену из каменной Москвы!  
Может быть, измена за столом сидит,  
Пьет, есть, кушает с одного блюда.*

Но на этом дело не завершилось, народное сознание пошло дальше и развило сюжет до счастливого финала. Предателем оказывается не сын, а приближенный царя Алеша Малютин. Но с ним разбирается дядя Никита Романов, а сын остаётся цел и невредим. Только это оказывается не царевич Иван, а царевич Дмитрий. Есть еще версии, где выступает царевич Федор. Происходит это от того, что, как указывает В. Чичеров, «народ мало соприкасался с царевичем Иваном, убитым царем» [6].

Если сопоставлять эти песни, складывается ощущение, что царевич ведет себя, как принцесса из сказки, которая на вопрос отца, как сильно она его любит, отвечала: «Как мясо

любит соль». Вот так же и царевич недвусмысленно намекнул, что среди них есть предатель. Отец не понял намека и велел сына убить, в чем и раскаялся. В некоторых вариантах песен создается впечатление, что царь догадался, о чём говорит ему сын, и специально приказал убить царевича, чтобы посмотреть, кто возьмется за это дело.

Лермонтов позаимствовал зacin с пиrom как раз из песни «Иван Грозный и сын». Можно предположить, что Кирибеевич выступил в качестве «нового лица» измены.

Так или иначе, мы видим, что автор в попытках постичь всю глубину Ивана Грозного отталкивался от народного восприятия царя-батюшки, и такой подход не позволял однобоко видеть в государе лишь чистого тирана. Если Калашников – несомненно герой, а Кирибеевич – несомненно бесчестен, то образ Ивана Грозного неоднозначен и многомерен, чему во многом способствует обращение Лермонтова к фольклорной и древнерусской традиции.

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Белинский В.Г. Герой нашего времени. Сочинение М. Лермонтова; Стихотворения М. Лермонтова // Белинский В.Г. Собр. соч.: в 9 тт. – Т. 3. – М., 1978.

2. Есаулов И.А. Беседы о русской словесности: Художественный мир М.Ю. Лермонтова, ч. 1 [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8Hlgscdhu4c&t=1s> (Дата обращения: 22 апреля 2021 года).

Художественный мир М.Ю. Лермонтова, ч. 2. «Божий дух» и биография. [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=9RgB-4JhJXU> (Дата обращения: 22 апреля 2021 года).

3. Исторические песни об Иване Васильевиче Грозном // Электронная библиотека «Российское общественное достояние» [Электронный ресурс] URL: <http://publicadomain.ru/russkie-narodnye-istoricheskie->

[pesni/ob-ivane-vasilieviche-groznom](#) (Дата обращения: 22 апреля 2021 года).

4. Кононенко М. Неизвестный М.Ю. Лермонтов (О «Песне про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова») [Электронный ресурс] URL: <http://nash-sovremennik.ru/p.php?y=2001&n=7&id=16> (Дата обращения: 22 апреля 2021 года).

5. Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 тт. Т. 2. Поэмы / Отв. ред. тома Ю.М. Прозоров. – СПб.: Издательство Пушкинского Дома, 2014. – 704 с.

6. Переписка Андрея Курбского с Иваном Грозным / Электронные публикации Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН [Электронный ресурс] URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=8869> – (Дата обращения: 22 апреля 2021 года).

7. Чичеров В. Исторические песни XVI в. Иван Грозный в фольклоре // Русское народное творчество [Электронный ресурс] URL: <http://drevne-rus-lit.niv.ru/drevne-rus-lit/chicherov-russkoe-narodnoe-tvorchestvo/ivan-groznyj-v-folklore.htm> (Дата обращения: 22 апреля 2021 года).



## **Виктория ЧАЙКИНА**

### **РОЖДЕНИЕ И БЫТОВАНИЕ ФОЛЬКЛОРА В СРЕДЕ МУЗЫКАНТОВ**

Для того, чтобы изречение стало частью профессионального фольклора, оно должно «йти в народ»: быть принятым, понятым, и распространится среди людей, которые спустя время будут его использовать без отсылки к автору. Такие общие выражения, бытуя в достаточно узкой среде, становятся её культурным кодом. В среде музыкантов особой популярностью пользуются пословицы, поговорки и фразеологизмы, сказанные во время репетиции или учёбы.

Обучение и работа в музыкальной сфере связана с передачей и восприятием большого количества информации. Подчас именно образное изречение, нередко комичное, концентрирует в себе большой заряд информации: об особенностях того или иного исполнительского приёма, смысла произведения, параллели между творчеством разных композиторов и т.д. Поговорка или фразеологизм, прижившись в коллективе, позволяет быстро и точно выразить мысль или поднять настроение на репетиции, перед концертом.

Создаются такие профессиональные выражения часто на основе уже известных пословиц и поговорок, например, всем известное «*с миру по нитке – бедному рубаха*» трансформировалось в «*с миру по нитке – музыка Шнитке*». В получившемся выражении идёт сравнение индивидуального стиля композитора А. Шнитке с предшественниками и современниками. Особенность его стиля – отсутствие новых авторских приёмов: в творчестве Шнитке преобладают методы полистилистики и коллажа, т.е. соединение ранее созданных приёмов, стилей в разных вариантах. Так, одной запоминающейся фразой описывается стиль композитора.

А поговорка «плохому танцору ноги мешают» у музыкантов изменилась в «плохому танцору акустика мешает». Это выражение используется в разных целях: во-первых, чтобы поддержать музыкантов, если выступать приходится в плохих акустических условиях, во-вторых, чтобы дать наставление исполнителям не сетовать, а искать выход из положения с помощью исполнительских приёмов. Также его используют в ситуациях, когда исполнители винят в своих неудачах всё, кроме своих собственных профессиональных навыков.

Особенностью репетиционного фольклора является его главная цель: руководитель должен доходчиво и быстро объяснить информацию, то есть используя наименьшее количество слов с наибольшим коэффициентом понятности. В ход идут уже известные выражения:

- «*те же яйца, только вид сбоку*»: преподавательница проводила параллель между дирижерским приёмом в произведении и слушаем из реальной жизни.
- «*не тяни кота за ...*» (продолжение зависит от степени подготовленности студента к работе с хором);
- «*не держи за горло*» – просьба расслабить руки во время дирижирования, чтобы хор не пел «на связках».

Сотрудничество музыкантов разных специальностей дало жизнь фразеологизму «под сурдинку», которые обозначает приглушенную, внутренне сфокусированную манеру пения или игры. В хоровую практику пришло это выражение от инструменталистов. Сурдина – это специальный глушитель, используется для струнных и духовых инструментов, он позволяет оттачивать технику, приглушая громкость. Данное изобретение очень облегчает жизнь соседям музыкантов. Использование сурдины является так же одним из исполнительских приёмов.

Юмор помогает разрядить обстановку во время работы над произведением. Как-то на репетиции, когда хор не мог вступить, из уст дирижера вырвалась фраза, адресованная женскому хору: «*У вас ни реакции, ни*

*эрекции*». Внимание певцов оживилось: смех вернул тонус, репетиция продолжилась с большим успехом.

Многие выражения рождаются во время учебных занятий, так как все участники находятся в одном интеллектуальном пространстве, а сказанное изречение может закрепиться в сознании небольшой группы людей. Так на занятии по музыкальной литературе вследствие оговорки из музыкального объединения XIX века «могучая кучка» родилось изречение «кучка-могучка». Это выражение использовалось, пока было актуально, а потом ушло из студенческого употребления, но осталось в памяти.

Иногда смешные оговорки допускают и преподаватели. Однажды оговорилась концертмейстер: *«А я знаю, кто он? Написано “конина” – я и играю»*. Речь шла об одном из персонажей «сцены под кормами» из оперы «Хованщина» М. Мусоргского, и никакой «конины» там не было, просто сознание трансформировало имя персонажа в привычное слово. Аккомпаниаторы смотрят на несколько тактов вперёд и играют «что написано», особенность же хоровой партитуры – тенор, его записывают в одной октаве, а играть нужно в другой. По этой причине остановили концертмейстера, которая на волне активной игры, спонтанно высказалась о «конине».

Труд музыкантов часто не оплачивается и обесценивается среди людей, которые в музыкантах нуждаются, но в самом процессе участия не принимают. На выступлениях зрители слушают результат многочисленных репетиций, видят вершину айсберга. Так родилось выражение «Ни ноты без банкноты» и «Без бокала нет вокала», с мягким намёком, что исполнителей хотя бы покормят.

Музыканты по большей части люди культурные, но часто очень эмоциональные. Чтобы сберечь свою репутацию, но сохранить колорит высказывания, неким энтузиастом, а, возможно, и группой лиц была придумана система, состоящая из нот и заменяющая нецензурные

ругательства. Активно она стала использоваться со времён СССР. Неизвестно, кто придумал систему, но она живёт.

Так, из переделанных пословиц, метких фраз, случайных оговорок и рождается фольклор, свойственный определенному коллективу, понятный именно ему, являющийся его своеобразным кодом.



Раздел II.

**РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XIX в.:  
ТЕМАТИКА, ЖАНР, ОБРАЗ, СТИЛЬ**



## **Любомир БИЛЫК**

### **ДУАЛЬНОСТЬ ПРОСТРАНСТВА В ПОВЕСТИ Н.В. ГОГОЛЯ «ЗАПИСКИ СУМАСШЕДШЕГО» КАК ОТРАЖЕНИЕ СУМАСШЕСТВИЯ ГЕРОЯ**

Повесть Н.В. Гоголя «Записки сумасшедшего» (1834) считается одним из самых известных философских сочинений автора. Существуют исследования, осмысливающие текст Н.В. Гоголя в контексте диалоговой концепции культуры М.М. Бахтина, которая предполагает некое «превосхождение» текстом автора, возможность гениального авторского прозрения. Применима к повести и концепция антропологической катастрофы, разработанная философом М. Мамардашвили.

А. Шарипов [7] отмечает, что М. Мамардашвили, следуя классической философской традиции, проводит границу между понятиями «сущего» и «бытия». Если категорию сущего составляют явления, «существующие сами по себе, как бы помимо человека, и большее, чем сам человек» [3] («думается», «любится», «хочется» [7]), то категория «бытия» описывается как «зависящая от желания и усилия [человека] быть» [3] – в неё входят «те редкие акты и события, которые свершаются в жизни именно по сознательной (доброй) воле самого человека» [7]. По мнению философа, жизнь бросает вызов человеку – в том смысле, что каждый сам выбирает образ или способ собственной жизнедеятельности. Быть или «бытийствовать» означает действие, основанное на самом себе, а не вне себя. Как это соотносится с текстом Н.В. Гоголя?

Признаки «антропологической катастрофы», отмечают В.Н. Матонина, Н.Н. Бедина и Е.Н. Егорова в своей работе [4], находят отражение в образе Аксентия Ивановича Поприщина, главного героя повести. Герой повести является собой «маленького человека», погруженного в онтологическое одиночество, воплощенное

в безумии героя. «В поисках выхода за пределы ограниченности, конечности человека Гоголь идет тем же путем, который обозначит Э. Кассирер, оппонирующий М. Хайдеггеру, – в осмысленное бытие культурных форм. Предчувствуя опасность антропологической катастрофы, Гоголь через своего героя предлагает человеку найти основания для собственного существования в жертвенном служении и в молитве (вере)» [4].

Мир, который обрисовывает в своих «Записках...» Гоголь, в некотором смысле дуален – с одной стороны чиновничий Петербург, со всеми его модными и устаревшими «шинелями», с другой стороны – Поприщин, маленький человек, который сам является воплощением дуальности: с одной стороны, над ним довлеет гражданский долг, воплощающийся в необходимости быть частью громадного государственного механизма, с другой – его собственное, истинное и внутреннее нежелание и непринятие этого как ложного и неживого. «Тыфу, к черту!.. Экая дрянь!. Мне подавайте человека! Я хочу видеть человека; я требую пищи – той, которая бы питала и услаждала мою душу; а вместо того эдакие пустяки...». Помимо дуальности вселенной, сам этот мир в некоторой степени перевернут с ног на голову: человек в нем носит имя «Зверков», а собаки говорят и пишут человеческим языком. Автоматически приходит вопрос, – «а кто здесь сумасшедший?» Важным также является само понятие слова «сумасшедший»: относится ли оно к герою в том смысле, что он отказывается думать по привычным канонам общества, или же это «безумие от недумания» [4] в значении «неспособности собственного мышления» [4]?

М.К. Мамардашвили в докладе «Сознание и цивилизация» утверждает: «"антропологическая катастрофа" – это нарушение принципа первого «К» (Картезия), которое можно выразить короткой формулой «я есть». Все, что должно было быть сделано со стороны мира, уже сделано, дело теперь за тобой. И никакие стихийно естественные понуждения и обстоятельства не в

силах лишить человека его принципиального «я могу». Только он сам может добровольно отказаться от этой экзистенциальной привилегии, то есть стать рабом (своих привычек, общественного мнения, политического строя и т. д.)» [Цит. по: 7]. В самом начале дневниковых записей героя «Записок...» мы можем обнаружить признаки «рабства», о котором говорит М. Мамардашвили. Попричин зависит от своих привычек, в департамент он идти не хочет, «если бы не надежда видеться с казначеем и авось-либо выпросить у этого жида хоть сколько-нибудь из жалованья вперед»; герой переживает по поводу устаревшего фасона шинели, «теперь плащи носят с длинными воротниками, а на мне были коротенькие, один на другом, да и сукно совсем не дегатированное». В каком-то смысле в тексте повести мы можем видеть наглядное смешение сознательного и бессознательного у Поприщина (переписка собак и записи собственных мыслей, лакеи и его собственное подобострастие и т. д.). Продолжая мысль о дуальности пространства повести, Гоголь создает антигуманное пространство мира, и героя, отраженного в этом мире. Но в том же смысле, что Попричин отражается в мире вокруг, и мир вокруг отражается в его дневниковых записях. Жанровая форма дневниковой записи помогает отразить метаморфозу героя, который постепенно переходит на пограничное состояние бытия, между «сознательным» и «бессознательным», между миром серого чиновничьего Петербурга и утопической солнечной Испании. Заглавия записей Поприщина указывают на это: «мартобря» (между весной и осенью), «между днем и ночью». Такие заглавия, по всей видимости, могут служить маркером, указывающим на переходное, прогрессирующее состояние персонажа. Чем мощнее происходит уход героя от реальности, тем абсурднее становятся заглавия.

Гоголь наделяет своего героя возможностью слышать и понимать язык животных. Антропоморфные животные, переписку которых читает Попричин, с одной стороны, можно трактовать как еще один маркер дуальности или

«двоемирия», нечто, находящееся на границе мира людей и животных, с другой стороны, отношения собачки Маджи и пса Трезора являются отражением (пародией) отношений Софи и камер-юнкера («...У камер-юнкера совершенно гладкое широкое лицо и вокруг бакенбарды, как будто бы он обвязал его чёрным платком; а у Трезора мордочка тоненькая, и на самом лбу белая лысинка. Талию Трезора и сравнить нельзя с камер-юнкерскою. А глаза, приёмы, ухватки совершенно не те. О, какая разница! Я не знаю, *ma chère*, что она нашла в своём Теплове. Отчего она так им восхищается?»).

Еще один уровень, скрытый в переписке собак, и необходимый Гоголю как автору – это возможность максимально гротескного изображения самого героя. Он – Аксентий Иванович – в описании собаки Маджи выглядит совершенно не так, как представляет себя сам: «Фамилия его престранная. Он всегда сидит и чинит перья. Волоса на голове его очень похожи на сено. Папа всегда посыает его вместо слуги...». Происходит так, что оценка героя маленькой собачкой оказывается гораздо более трезвой и зрелой, чем чья-либо другая... Создается впечатление, что именно переписка собак становится дверью в мир безумия для героя – с нее начинаются «странные» и «несуразности»; тем не менее сама эта переписка в некоторых своих местах содержит больше правды и смысла, нежели во многих эпизодах из «реальной жизни». Безумие, в таком случае, оказывается разумнее многого из того, что сам герой считает и называет разумным.

Любопытно также то, что своеобразное «безумие» героя не только не делает его «слабоумным», но напротив, заставляет его разум работать чрезвычайно напряженно. Вот что по этому поводу говорится в статье об «Антропологической катастрофе»: «Используя предложенную Эрихом Фроммом оппозицию «разум – рассудок», мы можем говорить об утрате героем рассудка, но не разума: «Разум – это способность человека мысленно постигать мир, в противоположность рассудку,

представляющему собой способность манипулировать миром вещей при помощи мышления. Разум – инструмент человека для достижения истины, рассудок – инструмент для более успешного обращения с миром; первый – человечен по своей сути, второй принадлежит к животному в человеке». На языке Г.С. Померанца, понятия Э. Фромма соответствуют интуиции и рассудку. Он подчеркивает: «Интуиция была раньше доказательств. Мир интуиции основан на умении созерцать. Это касается не только религии, это касается всей культуры» [4]. Поэтому только духовная сущность, словно самовосстанавливающийся и самоочищающийся океан, чувствуя опасность последствий антропологической катастрофы, стремится создать укрытие. Н. В. Гоголь призывает человека к этому укрытию в служении и в молитве (вере)» [4].

Интересно проследить метаморфозу героя, происходящую по ходу повести. Герой Гоголя проходит через безумие, которое становится своеобразным очищением, приходя к «подлинному бытию». Герой «успокаивается» и обретает себя, поверив в нужность и необходимость своего существования: «Сегодняшний день – есть день величайшего торжества! В Испании есть король. Он отыскался. Этот король я!». Эта фраза – кульминация бытия Поприщина, изображенная в духе всего пространства повести: «маленький человек» осмысляет себя как фигуру наиболее высокопоставленную и важную. Но это не есть итог жизни Поприщина. Он находится в поиске своего предназначения, и в конкретный момент таким предназначением оказывается необходимость быть жертвой. Характер бытия, в таком случае, оказывается жертвенным. Жертва проходит через осмысленное страдание: «...канцлер ударил меня два раза палкою по спине так больно, что я чуть было не вскрикнул, но удержался, вспомнивши, что это рыцарский обычай при вступлении в высокое звание, потому что в Испании еще и доныне ведутся рыцарские обычаи». Мастерски Гоголь изображает человека поверившего и утратившего,

обманувшегося. «Нет, я больше не имею сил терпеть. Боже! Что они делают со мною! Они льют мне на голову холодную воду! Они не внемлют, не видят, не слушают меня».

Несомненно, важнейшим в образе Аксентия Ивановича является онтологическое одиночество его души, стремящейся, ищущей, даже жаждущей возможности сказать «я есть». Авторы статьи об «антропологической катастрофе» соотносят данное высказывание с трудом М. Хайдеггера «Бытие и время», в котором последний обосновывает понятие *Dasein* («бытие/в/себе», «тут/бытие») и такие специфические категории, как «брошенность в мир» и «ужас». Последнее является для нас особенно важным, ибо именно ужас души героя, его тотальная закрепощенность, невозможность вырваться из «зазеркалья», обусловленного двоемирием пространства повести, заставляет того произнести свой последний, самый сильный, словно выходящий «вовне» монолог. Аксентий Поприщин «отделяется от действительности собак и департамента и воспаряет в высшей реальности – реальности нового бытия, которое, как ни комично со стороны, есть подлинное его бытие» [2]. Пройдя через унижение как личности, физическое страдание, кратковременное обретение смысла и его утрату, в finale повести герой словно воспаряет над миром, обретая, словами Хайдеггера, «свободу от всякого страха действительного мира». Символическое воспарение героя Гоголя над человеческим миром – есть сходная «арзамасскому ужасу» Толстого, нота; это, говоря иными словами, максимальное, кризисное осознание героем пустотности бытия и самого себя. «Спасите меня! Возьмите меня! Дайте мне тройку быстрых, как вихорь, коней! Садись, мой ямщик, звени, мой колокольчик, взвейтесь, кони, и несите меня с этого света!». В этих самых глубоких, звенящих, откровенных строках видится уже не фигура Поприщина, но фигура, стоящая за ним, фигура создателя, изображающего мир твердой, непоколебимой рукой. «Вон

небо клубится передо мною; звездочка сверкает вдали; лес несется с темными деревьями и месяцем; сизый туман стелется под ногами; струна звенит в тумане» – сколь гоголевские эти строки! «Дом ли мой синеет вдали? Мать ли моя сидит перед окном? Матушка, спаси твоего бедного сына! Урони слезинку на его больную головушку!». Поднявшись над всем миром, оглядев его с высоты несущейся тройки, герой взывает к истоку – к «дому» и «матушке». И вот, ужаснувшись, герой, в отличие от героя толстовских «Записок...», не остается ищущим, но низвергается посредством инверсивной, резко контрастирующей всему предстоящему тексту, фразы «А знаете ли, что у алжирского дя под самым носом шишкой?». Эта фраза, пожалуй, главная во всем тексте, и даже не своим содержанием, но расположением. Одновременно снимая и подчеркивая трагичность текста, она акцентирует онтологическое значение финала и вновь заставляет читателя задаться главным вопросом – «Кто здесь сумасшедший?».

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Гоголь Н.В. Записки сумасшедшего. [Электронный ресурс] URL: <https://ilibrary.ru/text/14/p.1/index.html>
2. Золотусский И.П. Гоголь. [Электронный ресурс] URL: [http://az.lib.ru/g/gogolx\\_n\\_w/text\\_0230.shtml](http://az.lib.ru/g/gogolx_n_w/text_0230.shtml)
3. Мамардашвили М.К. Лекции по античной философии [Электронный ресурс] URL: <http://psylib.org.ua/books/mamar01/index.htm>
4. Матонина В.Н., Бедина Н.Н., Егорова Е.Н. «Предчувствие антропологической катастрофы в «Записках сумасшедшего» Н. В. Гоголя». [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/predchuvstvie-antropologicheskoy-katastrofy-v-zapiskah-sumasshedshego-n-v-gogolya/viewer>

5. Толстой Л.Н. Записки сумасшедшего.  
[Электронный ресурс] URL: <http://tolstoy.ru/creativity/journalismguide/95.php>

6. Толстой Л. Н. О Гоголе. [Электронный ресурс]  
URL: <http://tolstoy.ru/creativity/journalismguide/122.php>

7. Шарипов А. «Когда человек перестает быть  
человеком? Мрачный прогноз М. Мамардашвили». [Электронный ресурс] URL: <https://monocler.ru/antropologicheskaya-katastrofa-mamardashvili/>



## **Вероника ИВАНОВА**

### **НАСТАСЬЯ ФИЛИППОВНА И АКСИНЬЯ АСТАХОВА: СХОДСТВА И РАЗЛИЧИЯ В ОБРАЗАХ НЕСЧАСТНЫХ ЖЕНЩИН**

Женские образы занимают огромное место в мировой литературе. И, конечно, русская литература – не исключение. Еще в русских народных, а также в литературных сказках мы можем найти образы юных девиц, которые за свои добродетельные черты обретают награду, и чаще всего эта награда выражается в возможности создать семью с достойным человеком. Интересно, что этот достойный человек чаще всего совершает подвиги, и главным вознаграждением для него является добродетельная девушка, а также возможность стать основателем рода.

Стоит вспомнить одну лишь «Сказку о мертвой царевне и семи богатырях» А. Пушкина, чтобы увидеть женский идеал автора в образе царевны. Главными чертами идеального женского образа для Пушкина являются, безусловно, верность [вообще] и трудолюбие [в рамках этого произведения].

Образ Настасьи Филипповны разительно отличается от всех русских канонических женских образов. Мы не можем говорить о верности или трудолюбии героини Ф.М. Достоевского в сравнении с героинями А.С. Пушкина. Но все же она наследует одну очень важную черту, восходящего еще к русскому фольклору. Эта черта – добродетель. Настасья Филипповна добрая и глубоко нравственная героиня. Глубина ее души раскрывается в сцене, где она «выдумывает картину». После всего, что ей пришлось пережить, она рисует в своей голове образ Христа и рядом одного лишь маленького мальчика. И Христос у нее «смотрит вдаль, в горизонт; мысль, великая, как весь мир, покоятся в его взгляде; лицо грустное». Все мы хорошо знаем, что Федор Михайлович был глубоко верующим человеком, и именно ему

принадлежат великие слова о Христе: «*Если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной*».

Видя ту глубину, с которой Достоевский относится к Христу, думаю, уместно будет сказать, что у Федора Михайловича своя система оценивания своих героев и созданных им образов. Эта система заключается в отношениях героя к Христу и близость/далекость от Него. И в этой системе образ Настасьи Филипповны возвышается над многими героями, становится в один ряд с Соней Мармеладовой, Алешей Карамазовым и самим князем Мышкиным, которые, несмотря на все обстоятельства, остаются чистыми душой и стремятся к Свету, то есть, ко Христу.

И именно эту глубину и увидел в Настасье Филипповне князь Мышкин, и именно поэтому он был готов принять ее, разделить с ней свою жизнь. Но к этому добавляется еще и мотив спасения, так как после всего пережитого Настасья Филипповна всеми силами стремится погубить себя, считая себя недостойной ни жизни, ни счастья. И Мышкин, увидев и поняв это, захотел спасти ее. Мотив спасения восходит к Библии, и Достоевский затрагивает этот мотив почти в каждом своем произведении. В образе князя Мышкина можно увидеть некоего спасителя, того, кто приходит к заблудившимся и направляет на праведный путь.

Хранительница очага – вот еще один женский образ русской литературы, берущий свое начало в образе главной героини «Слова о полку Игореве» Ярославне, в которой автор изобразил женский идеал XII века. Главными чертами этого женского образа являются такие качества как верность, скромность, внутренняя сила и вера. Именно верность и любовь, выраженные в знаменитом плаче героини, спасли Игоря. Интересно, что в этом плане образ Аксиньи Астаховой также не может претендовать на звание женского идеала, так как в ней нет самой главной черты, которую так ценили и Пушкин, и автор «Слова о полку

Игореве», в ней нет верности. Не только верности мужу, но и верности своему любимому человеку – Григорию.

В романе «Тихий Дон» мы видим двух главных героинь, которые, можно сказать, являются антиподами друг друга. И если брать канонический образ идеальной женщины, то интересно, что ему, безусловно, соответствует лишь одна из них – Наталья. Верная, искренняя, трудолюбивая, семейная, любящая женщина – несомненно так можно охарактеризовать и Наталью Коршунову [Мелехову], и Ярославну, и царевну Пушкина. В своем произведении Шолохов, стремившийся отразить жизнь простого казачества, показывает два абсолютно разных женских образа – Наталью и Аксинью. Наталья, имя которой не зря переводится с латинского как «родная», всем сердцем привязана к дому, к мужу и семье, она любит Григория настоящей, искренней, «ждущей» и «долготерпеливой» любовью. Даже после его ухода из семьи к Аксинье, она ждала его с фронта, ждала от него вестей: *«она ждала поклона от Гриши и хоть легкого, хоть вскользь, упоминания о ней – в награду за ее собачью привязанность, за верность»*. Она верит и ждет, что Гриша вернется домой. Здесь четко прослеживается мотив евангельской любви, настоящей и истиной. И Шолохов видел в этой любви, в образе Натальи идеал женщины.

Однако Григорий выбирает иной путь, его смыслом жизни, главной любовью и женщиной является Аксинья. Волевая, непокорная, жадно стремящаяся к счастью казачка, которая покорила Гришу своей всепоглощающей страстью. Говорят, что противоположности притягиваются, однако про Гришу с Аксиньей так явно сказать нельзя. Их образы слишком схожи: они оба пылкие, страстные, открытые и честные – начав встречаться, они даже не скрывают своей связи, а как бы гордятся ею, и оба не могут скрывать своих чувств перед супругом/супругой: Мелехов сразу говорит Наталье, что не любит ее, и Аксинья, в свою очередь, тоже не пытается прятать свое чувство к Григорию от мужа.

Возвращаясь к женским образам русской литературы, стоит отметить, что Аксинья, как и Настасья Филипповна, не соответствует ни одному каноническому женскому образу. Если построить зависимую прямую от исконно русских женских идеалов, то интересно, что Настасью Филипповну, как уже было замечено ранее, с идеальным женским образом соединяют две черты — трудолюбие и добродетель, а вот Аксинью стоит еще дальше по этой прямой, так как в ней от идеала остается только трудолюбие. Шолохов, создавая образ Аксиньи, пишет про нее, что вступив в дом мужа, героиня всем хозяйством стала заниматься практически одна: «*Большое многоскотинное хозяйство затянуло Аксинью работой. Степан работал с ленцой: начесав чуб, уходил к товарищам покурить, перекинуться в картишки, побрехать о хуторских новостях, а скотину убирать приходилось Аксинье, ворочать хозяйством — ей. Свекровь была плохая помощница*». Ничего больше не осталось у нее от идеального женского образа, воспетого во многих произведениях русскими писателями. Аксинья готова разрушить чужую семью ради собственного счастья, готова увести любимого человека от родной семьи и хозяйства лишь бы быть с ним, она отчаянно жаждет любви и счастья, и в этом состоит некая трагичность ее образа.

Несмотря на то, что, казалось бы, образы двух женщин — Настасьи Филипповны и Аксиньи Астаховы, совсем не похожи, в них все же можно найти общие черты. Они обе не знали настоящей любви до встречи с главными героями — князем Мышкиным и Григорием Мелеховым. Из этого вытекает еще одно сходство — обе героини наделены сильными характерами и трагическими судьбами. И здесь же можно проследить отчетливую линию перевоплощений образа несчастной женщины, от образа Настасьи Филипповны до образа Аксиньи.

Тему женского несчастья, неспособности найти свою любовь, а также тему потребительского отношения мужчин к женщине поднимали в своих произведениях не только Достоевский и Шолохов. В один ряд с ними можно смело

поставить и А.Н. Островского. Стоит лишь вспомнить главный женский образ его пьесы «Бесприданница», а именно Ларису Дмитриевну. Именно в этом произведении Островский находит то самое слово, которым можно охарактеризовать женщин в глазах таких мужчин, как Тоцкий, генерал Епанчин, Гаврила Ардalionович, Парфен Рогожин в «Идиоте», таковы и Кнупров, Вожеватов, Карандышев в «Бесприданнице», а также отец Аксиньи, Степан Астахов и Евгений Листницкий в романе «Тихий Дон». И слово это «вещь». Действительно, точнее не скажешь, потому что все эти мужчины смотрят на героинь, как на вещь. Кто-то смотрит как на свою собственность, кто-то как на недосягаемый, но желанный плод, однако это ничего не меняет. Все эти герои хотят обладать красивой женщиной, подчинить ее себе и использовать как вещь в угоду своим плотским желаниям. Никто не думает ни о душе, ни о чувствах самой женщины.

В своем монологе разочарованная, глубоко оскорбленная и отчаявшаяся Лариса Дмитриевна произносит жуткие, но, к сожалению, правдивые слова: *«Я любви искала и не нашла. На меня смотрели и смотрят, как на забаву. Никогда никто не постарался заглянуть ко мне в душу, ни от кого я не видела сочувствия, не слыхала теплого, сердечного слова. А ведь так жить холодно. Я не виновата, я искала любви и не нашла...»* Эти слова могут подойти и к образу Настасьи Филипповны, и к образу Аксиньи. Ведь обе они пострадали от мужчин, которые истязали и уничтожали их.

Возвращаясь к теме женских образов в русской литературе, стоит вспомнить, что одной из главных черт женского идеала является готовность и возможность стать верной супругой и добродетельной матерью, то есть, можно сказать, что самое главное для женского образа, особенно для литературы Древней Руси, но, разумеется, не только для этой эпохи – это укоренение в семье. Здесь можно вспомнить и Ярославну из «Слова...», и Светлану Жуковского, и Татьяну Ларину Пушкина. Героини этого

типа стремятся выйти замуж и, если говорить на современном языке, реализоваться в семье.

И мы видим, что укоренение в семье невозможно как для Настасьи Филипповны, так и для Аксиньи. Пострадав от действий мужчин, они больше не имеют возможности реализовать себя в семье. И это возвращает нас к мысли о сходстве героинь, но также и об их различии, так как, с одной стороны, обе героини в итоге не находят своего счастья, не обретают семью, дом и трагически погибают, но, с другой, — мы видим, как по-разному реагируют эти героини на произошедшие с ними трагедии.

Неотступное чувство вины и желание погубить себя — вот, к чему в итоге привела вся жизнь Настасьи Филипповны, вот, чего добился Тоцкий, следя своим плотским страстям, думая лишь о комфорте, который «*любил и ценил более всего на свете*». Настасья Филипповна стала для него частью интерьера, вещью, объектом для восхищения и наслаждения. Тоцкий, не задумываясь, сломал жизнь молодой девушке и лишил ее не только права на счастливую жизнь, но и самого желания жить.

Настасья Филипповна намеренно себя губит, уезжая с Рогожиным. Встретив свой идеал мужчины [князя Мышкина], она осознанно отказывается от него, лишив себя возможности быть счастливой. Она чувствует себя недостойной князя, видя его наивность и чистоту. Хотя мне кажется, что они могли бы быть счастливы, они смогли бы исцелить друг друга, так как они оба чисты душой, в каком-то смысле добродетельны, невинны и глубоки.

Но Тоцкий лишает Настасью Филипповну всего: жизни, любви, счастья. Уже в двадцатилетнем возрасте, когда она приехала в Петербург, он увидел, что она «*решиительно ничем в свете не дорожит*» и «*давно уже перестала дорожить собой*». Через образ Настасьи Филипповны, через ее жизненную трагедию, Достоевский показывает, как человек [Тоцкий], который думает только о себе, может с легкостью разрушить жизнь другого.

Если же говорить об образе Аксиньи, то Шолохов выписывает характер героини совсем с другой точки зрения. Его героиня – это женщина, которую не сломили обстоятельства, она сильная и волевая, жадно стремящаяся к счастью и, найдя его в Грише, страстно и «бессовестно» проживающая его. И в этом заключается главное различие между Аксиньей и Настасьей Филипповной. Аксинья не считала себя виноватой, недостойной, порочной. Даже несмотря на то, что Степан бил ее и в целом относился к ней опять же как к вещи, у которой нет ни сердца, ни души, Аксинья «привязалась к мужу». Было бы глупо отрицать, что каждому человеку, а в особенности женщине, хочется быть любимой. Поэтому, когда на пути Аксиньи появился Гриша, который «упорно преследовал ее своей настойчивой и жаждущей любовью», немудрено, что она поддалась и вверила ему свое сердце после всех тех страданий, которые выпали на ее долю.

Но ее счастье было совсем недолгим. Аксинья понимает, что, вернувшись из лагерей, Степан убьет ее (и это в лучшем случае), и именно этим объясняется ее неукротимый «бесстыжий» нрав в разговоре с Пантелей Прокофьевичем: «*За всю жизнь за горькую от люблю!.. А там хучь убейте! Мой Гришка! Мой!*» И уже после возвращения мужа, она говорит ему: «*Убей! Убей, ради Христа... Отмучаюсь... Не житье...*» Безусловно, можно говорить о том, что желание умереть есть главное свидетельство полного отчаяния и нежелания больше терпеть страдания и боль. И в этом образ Аксиньи приближается к образу Настасьи Филипповны. Шолохов на примере отношений Аксиньи и Степана показывает, что причиняя другому человеку боль, человек не обретет счастья и не сделает другого счастливым.

В поисках ответов на вопросы Достоевский и Шолохов поднимают в своих произведениях тему счастья, и взгляды обоих писателей во многом сходятся. Оба писателя наглядно показывают, что люди, думающие лишь о себе, не могут дать обществу ничего хорошего, они

способны лишь разрушать чужие жизни, ломать судьбы юных и ни в чем неповинных девушек, ища во всем комфорт и наслаждение, они не способны думать о других, не способны по-настоящему любить, а значит их жизнь – ничто. Апостол Павел в первом послании к коринфянам говорит: если я «*любви не имею – я ничто*», и здесь речь идет о настоящей любви, жертвенной, милосердной, ненадменной и безусловной. И жизнь человека, не знающего такой любви, не имеет смысла. Ломая чужие судьбы и думая лишь о себе, человек в первую очередь разрушает себя и лишает себя возможности быть счастливым. И наши писатели в образах своих героев и героинь отражают эту жизненную истину.

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Библия. Новый Завет. Первое послание к Коринфянам святого апостола Павла [Электронный ресурс] URL: [https://days.pravoslavie.ru/bible/b\\_1-kor13.htm](https://days.pravoslavie.ru/bible/b_1-kor13.htm) (Дата обращения: 10.04.2021).

2. Достоевский Ф.М. Идиот [Электронный ресурс] URL: <https://ilibrary.ru/text/94/index.html> (Дата обращения: 10.04.2021).

3. Достоевский Ф.М. Письма [Электронный ресурс] URL: <https://rvb.ru/dostoevski/01text/vol15/01text/383.htm> (Дата обращения: 10.04.2021).

4. Островский А.Н. Беспряданица [Электронный ресурс] URL: <https://ilibrary.ru/text/1202/p.1/index.html> (Дата обращения: 10.04.2021).

5. Шолохов М.А. Тихий Дон [Электронный ресурс] URL: <http://sholohov.lit-info.ru/sholohov/proza/tihij-don/index.htm> (Дата обращения: 10.04.2021).



## **Александра МАННИКОВА**

### **СВЯЗЬ МУЗЫКИ И МОТИВА БЕЗУМИЯ В ПРОЗЕ В.Ф. ОДОЕВСКОГО**

Появление в творчестве В.Ф. Одоевского и темы безумия, и темы музыки вполне закономерно. Стремление включать в свои произведения музыкальные мотивы у писателя не случайно по нескольким, на наш взгляд, причинам. Во-первых, В.Ф. Одоевский известен не только как литератор, но и как музыковед, музыкальный критик и даже в какой-то степени композитор. Такая вовлеченность в музыку не может не отражаться на литературном творчестве. Кроме того, В.Ф. Одоевский принадлежит к числу русских писателей-романтиков, а для романтиков, в свою очередь, музыка всегда значила очень много. Например, Э.Т.А. Гофман утверждал, что музыка является самым романтическим из всех искусств, вероятно, имея в виду ее способность выразить невыразимое. В.Г. Вакенродер, размышляя об этом, писал о музыке следующее: «Но музыку я считаю самым чудесным из всех этих изобретений, потому что она описывает человеческие чувства сверхчеловеческим языком, ибо она показывает все движения нашей души в невещественном виде <...>» [1, с. 84]. Музыка, кроме того, наделялась романтиками божественной природой, о чем, опять же, писал Вакенродер.

Особое же внимание В.Ф. Одоевского к теме безумия тоже можно объяснить его принадлежностью к эпохе романтизма. Известен интерес романтиков ко всему необъяснимому – к мистике, например. Также романтическое противопоставление гения и толпы порождает размышления о безумии. Конечно, безумие здесь следует понимать не как психиатрический термин (но даже он не подразумевает интеллектуальной деградации), а как понятие более широкое – конфликт мира внешнего и внутреннего или присущее гению состояние, которое

способствует познанию истинному познанию и открытию чего-то нового. Последняя трактовка была близка романтическому мышлению: тот же Гофман связывал безумие с творческими способностями. Не случайно В.Ф. Одоевский выносит в эпиграф рассказа «Последний quartet Бетховена» цитату из гофмановского «Советника Креспеля», да и сам в «Русских ночах» пишет так: «Состояние сумасшедшего не имеет ли сходства с состоянием поэта, всякого гения-изобретателя?» [2, с. 39]. Речь здесь, очевидно, идет и о творческом безумии, которое высоко ценилось романтиками. Оно же появляется и в рассказах В.Ф. Одоевского на тему музыки, входящих в сборник «Русские ночи», где автор осмысливает тему безумия вообще. Стоит также отметить, что для русского пространства безумие, помимо всего прочего, будет связано и с феноменом юродства; это придает мистическую и даже религиозную окраску теме безумия.

Таким образом, между темами безумия и музыки прослеживается понятная взаимосвязь. Примечателен и одновременный интерес к этим темам романтиков, которые соотносили и музыку, и безумие с чувственной стороной жизни. Закономерно, что эти две темы образуют органичное единство в творчестве В.Ф. Одоевского.

Говоря в этом контексте более подробно о произведениях В.Ф. Одоевского, стоит особо обратить внимание на несколько его рассказов: это входящие в «Русские ночи» рассказы «Бал», «Последний quartet Бетховена» и «Себастиян Бах». В каждом из них музыка появляется рядом с темой безумия. Например, в рассказе «Бал» капельмейстер оказывается словно одержим: по некоему приказу он подбирает для бала музыку, в которой композиторы стремились изобразить человеческие мучения. Рассказчик слышит в этих звуках «<...> крик страждущего младенца, или буйный вопль юноши, или визг матери над окровавленным сыном, или трепещущее стенание старца <...>» [3, с. 75]. В его сознании этот бал превращается в какое-то бесовское действие, и его самого

посещает видение, что тоже можно отнести к проявлениям безумия, к измененному состоянию сознания. При этом можно заметить противопоставление рассказчика танцующим, поскольку отмечается, что они не видят того, что видит рассказчик. Опять же, здесь обнаруживается романтический конфликт личности и толпы, что еще раз отсылает к теме безумия. Кроме того, здесь очень сильно выражена религиозная тема: например, отсылка к «Пляске смерти» или образ церкви во второй части рассказа, что привносит в произведение мистичности.

В следующем рассказе, а именно в **«Последнем квартете Бетховена»** В.Ф. Одоевский уже заводит речь о безумии творческого человека, как очевидно из названия, Людвига ван Бетховена. Однако это не столько безумие гения, сколько безумие несчастного человека – композитора, потерявшего слух. Бетховен описывается так: «<...> человек в черном сюртуке, без галстука, с растрепанными волосами; глаза его горели, — но то был огонь не дарования <...>» [4, с. 133]. Потеря слуха для него – настоящая трагедия, а его мечта – услышать свое произведение, поэтому ему в голову приходит идея создать симфонию со звуком колоколов и ружейных выстрелов. При этом в произведении сохраняется мотив непонятости, присущий конфликту гения и толпы, но здесь он лишь помогает ярче видеть помешательство композитора из-за своего недуга. Он считает свою идею для симфонии гениальной, а стремление добавить нот к аккорду новаторским, говоря, что никто до него не понимал свойств этого аккорда. Но за этим всем стоит лишь подсознательное желание Бетховена слышать хоть что-то.

Маркером безумия композитора также являются и его галлюцинации: например, вода, налитая ему Луизой, в его сознании оказывается отличным вином. Бетховен словно находится в каком-то своем мире. Впрочем, в произведении также появляется и мотив творческого безумия: композитор описывает необычное состояние, которое сопровождает акт создания произведения. Он говорит

следующее: «<...> целый мир для меня превращается в гармонию, всякое чувство, всякая мысль звучит во мне, все силы природы делаются моими орудиями, кровь моя кипит в жилах, дрожь проходит по телу и волосы на голове шевелятся...» [4, с. 139]. Это действительно безумие гения, когда человек может создать нечто по-настоящему великое. Наверное, это единственный связанный в рассказе с безумием момент, который можно назвать положительным. Все остальные эпизоды безумия Бетховена разрушительны по своей природе, поскольку связаны с порожденной болезнью музыкой. Примечательно, что достаточно часто в русской литературе безумие, связанное с темой музыки, будет иметь негативный оттенок. Однако в следующем рассказе, который мы беремся проанализировать, оно показано довольно двойственno.

В рассказе «Себастьян Бах» связанное с музыкой безумие присуще трем персонажам, и в каждом случае оно изображается по-разному. Начать анализ, пожалуй, стоит с образа органного мастера Иоганна Албрехта. В его случае в рассказе появляется конфликт личности и толпы: идеи Албрехта большинству людей непонятны и чужды. Это тот самый гениальный безумец, никем не признанный новатор. Кроме того, его занимает только своя работа, и даже личный достоинство для него не имеет значения. Один из персонажей рассказа описывает его работу так: «Закажут ему орган – он возьмет и, нечего сказать, работает рачительно – не месяц, не два, а год и больше, – да не утерпит, ввернет в него какую-нибудь новую штуку, к которой не привыкли наши органисты; орган у него и останется на руках; рад, рад, что продаст его за полцены» [5, с. 195]. Однако именно Албрехт смог разглядеть в Себастьяне не просто органного мастера, а будущего великого музыканта и композитора.

Также мотив безумия связан и с образом самого Себастьяна Баха. Одним из центральных эпизодов здесь является видение юного музыканта, настигшее его в церкви, а именно во внутренности церковного органа. Возможность

испытывать мистические переживания вроде видений можно отнести к безумию, ведь у большинства этой возможности нет. Вообще это видение показывает музыку как мистическое и одновременно высокое явление: «Ангелы мелодии носились на легких облаках его и исчезали в таинственном лобзании; в стройных геометрических линиях воздымались сочетания музыкальных орудий; над святынищем восходили хоры человеческих голосов <...>» [5, с. 191]. Церковное пространство объединяется с музыкальными образами, что придает и безумию Себастьяна мистическую окраску. При этом оно не может быть негативно, раз связано с религиозными мотивами. И в дальнейшем, когда описывается характер композитора, эта мысль находит свое подтверждение. Например, говорится, что земные чувства композитора не интересуют; Бах полностью отдает себя музыке и не обращает внимания на женскую красоту. И действительно, самым главным для него является музыка: «все в природе и жизни – радость, горе – было понятно ему тогда только, когда проходило сквозь музыкальные звуки; ими он мыслил, ими чувствовал <...>» [5, с. 210]. Его не интересует собственная слава и влияние, каждый его день состоит из занятий и разговоров о музыке. Такая самоотверженная верность своему делу указывает на безумие Баха как творца, но, конечно, в положительном ключе. Однако она же и составляет его трагедию: в конце рассказа он осознает, что точно наполовину мертв, ведь реализовался только в профессиональном плане. Кроме того, отмечается, что музыку Баха понимали далеко не все; это снова указывает на его безумие.

Однако если безумие Албрехта и Себастьяна Баха положительно по своей сущности, то в случае еще одного персонажа оно оказывается негативным. Вероятно, причина этого в природе музыки, ему поспособствовавшей. Еще Албрехт говорит Баху следующее: «Но только, Себастьян, не слишком прилепляйся к пению <...>; незаметно – в минуту самого чистого вдохновения — в голос прорываются звуки из другого, нечистого мира» [5, с. 209].

Именно вокальная музыка довела жену Баха, Магдалину, до действительно разрушительного безумия. Она влюбляется в певца, итальянца Франческо, и забывает обо всех своих делах по дому, просит Баха писать только итальянские канzonетты. Конечно, дело не в одной лишь греховности песенной музыки, но и в том, что сама Магдалина – итальянка, и слышит она в этих песнях что-то особенное для себя. Однако это не отменяет того, что у нее случается настояще помешательство, которое в конечном счете сводит ее в могилу.

Таким образом, если в «Последнем квартете Бетховена» род безумия связан скорее с физическим недугом героя, то в рассказах «Бал» и «Себастиян Бах» природа безумия находится в прямой зависимости от природы музыки, которая ему способствует. Одоевский в своем творчестве показывает двойственную сущность не только музыки, но и самого безумия: например, если песенная музыка в рассказе «Себастиян Бах» демонична, а вызванное ей помешательство негативно, то музыка Баха и его творческое безумие имеют положительную окраску. Однако в большинстве случаев и музыка, и безумие оказываются разрушительны: и в рассказе «Последний квартет Бетховена», и в «Бале», и отчасти в «Себастиане Бахе» Одоевский придает музыке отрицательный оттенок, а безумие, с ней связанное, оказывается на героях деструктивно.

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Литературные манифести западноевропейских романтиков / под ред. А. С. Дмитриева. – М., Изд-во Моск. ун-та, 1980. – 639 с.
2. Одоевский В.Ф. Русские ночи: сборник / Владимир Одоевский. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. – 320 с.
3. Одоевский В.Ф. Бал // Русские ночи: сборник / Владимир Одоевский. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. – С. 73-77.

4. *Одоевский В.Ф.* Последний квартет Бетховена // Русские ночи: сборник / Владимир Одоевский. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. – С. 132-144.

5. *Одоевский В.Ф.* Себастьян Бах // Русские ночи: сборник / Владимир Одоевский. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. – С. 174-224.



## **Никита МЕЛЬНИКОВ**

### **БЕСТИОЛОГИЧЕСКИЙ СПРАВОЧНИК ПО РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА: ВЕДЬМЫ**

Ведьмы наиболее часто упоминаются в русской литературе – да и в любой другой тоже. В соседке увидеть монстра всегда проще, чем в лесном чудовище, которого нужно ещё найти, запомнить и описать. Потому едва ли о ведьмах вообще можно сказать что-то, кроме стандартного: «знается с сатаной, бедных людей изводила, летала на шабаш, сглазила местный скот».

Так ли это?

#### ***«Лафертовская маковница» Антония Погорельского***

У Погорельского рассказ буквально посвящён ведьме и её коту-фамильяру, и потому начать стоит именно с таких существ, в их классических образах. Описание благоустроенного ведьминого быта, состоящего из гадания на картах и кофе, обескураживает: мы наблюдаем одарённую женщину, устроившую свою жизнь так, чтобы получать стабильный доход и осчастливливать при этом клиентов. То есть способности есть, но они настолько по-бытовому организованы, что выглядят естественно и легко вплетаются в канву повествования. Тем не менее, если люди способны демонизировать и обычного человека, которого не понимают, то уж ведьму и подавно: *«Они уверяли, что сами видали, как в темные ночи налетал на дом старухи большой ворон с яркими, как раскаленный уголь, глазами; иные даже боялись, что любимый черный кот, каждое утро провожающий старуху до ворот и каждый вечер ее встречающий, не кто иной, как сам нечистый дух».*

Интересно в этом произведении в первую очередь то, что люди на подсознательном уровне принимают существование сверхъестественного. Боятся, осторожничают, перешёптываются – но не более, чем если

бы у женщины было, скажем, единственное ружьё на все окрестные сёла. Это естественные опасения слабого перед сильным, заложенные в подсознании. Об этом свидетельствует и сцена с узнаванием кота – следует обратить внимание, что предложение строится, как «лицо, которое она видела у кота», а не «лицо, похожее на которое она видела у кота». Границы размываются, восприятие гибкое.

Удивительно.

### *«Иоланда» Александра Вельтмана*

Нечасто русский автор XIX века брался написать произведение о другой стране, тем более – с упоминанием инквизиции и ведьм. Казалось бы, хватает собственной нечисти, куда там писать о заграничной. Однако Вельтман позволяет нам с неожиданного ракурса взглянуть на ведьму, и за это его стоит упомянуть в числе первых в этой работе. Написать историю о мнимой ведьме так, чтобы её следовало включить в статью про настоящих ведьм – это достижение.

Из неё мы можем извлечь мораль, что за любым использованием силы следует отдача. Человек, сделавший настолько убедительную восковую куклу, что все уверовали в её реальность, незадолго до появления якобы убитой магией девушки, совершенно случайно умирает: *«Гюи Берtran видел из своего окна эту толпу, любопытство повело его посмотреть на портрет преступницы. Он подошел, взглянул и грохнулся на помост»*. Подобные «случайные» смерти от несчастных случаев – главный атрибут магии: как в результате использования, так и в качестве побочного эффекта. Безнаказанным не останется ничего, умышленное и неумышленное зло всегда возвращается. Такую мораль предлагает нам Вельтман – а мы возьмём её как деталь портрета ведьмы. Каждую из них настигает отдача так или иначе. И лишь в самом упрощённом варианте можно

обозначить это как посмертные адские муки, для удобства приписываемые колдуньям в будущем.

А мы рассмотрим прижизненные.

**«Майская ночь, или Утопленница», «Вий», «Ночь перед Рождеством» Николая Гоголя**

Когда стара баба, то и ведьма.

*Н.В. Гоголь «Вий»*

Избегая громких слов и называния Гоголя бестиологом всея Руси, сразу перейдём к делу.

«Утопленница» в довольно невнятной форме представляет нам ведьму как существо одновременно почти всемогущее и беспомощное – так зачастую и выглядит нечистая сила у Гоголя. Это объясняется его потребностью учить читателя, что верой и добродетелью, а также смекалкой и удачей можно одолеть любое зло. За счёт этого многие колоритные образы негативных персонажей мало реализованы. По большому счёту, если убрать из творчества Гоголя религию и нравоучения, останутся только страшные монстры в своей первозданной красоте и люди, у которых нет шансов. Однако мы отвлеклись.

Ведьмой в «Утопленнице» является мачеха Панночки, загубившая падчерицу. Девушка не выдерживает мучительной жестокости мачехи и топится в пруду. Так она становится русалкой. Однако даже в этом филиале загробного мира ведьма не оставила новоявленную нечисть в покое: по непонятным причинам и, вероятно, просто от природной жестокости, мачеха обернулась русалкой и отягощала всем не-жизнь.

Непонятно, почему русалка не может отыскать ведьму среди своего окружения: ведь все русалки были людьми, они самостоятельные личности, с которыми она явно успела познакомиться раньше, чем мачеха последовала за ней в воду. Зато благонамеренный юноша сразу вычисляет ведьму по чёрному оттенку свечения чего-то, что, вероятно, составляет ауру русалок. Утопленницы утаскивают

колдунью, и на этом её история и интересующая нас часть заканчивается. Из этого рассказа мы выводим такие черты гоголевской ведьмы: способность к превращению в нежить свидетельствует об её близости к смерти; выведение румяница, привороты и «железные когти» демонстрируют классические черты злонамеренной ворожеи. Сделаем скидку на дидактизм автора и получим одну важную деталь. Колдовство роднит ведьму с мёртвыми, применение тёмной силы позволяет перекидываться в нечисть. Это буквальная иллюстрация фразы «стоять одной ногой в могиле». И пусть в данном случае это обстоятельство не сыграло напрямую против ведьмы, впишем эту характерную черту в составляемый нами портрет.

«Ночь перед Рождеством» представляет нам наиболее человеческую версию ведьмы у Гоголя – не сверхъестественное чудовище, а просто женщину с дополнительными возможностями. Возможно, именно такой в молодости была старуха-ведьма Погорельского. Солоха, мать главного героя, не отягощена излишней моралью, умеет себя подать и знает, чего хочет – именно за это народ прозвал её ведьмой, в первую очередь. Водит к себе мужчин, позволяет каждому чувствовать себя единственным и неповторимым, хорошо и со вкусом одевается. Куда-то там всем ведьмам и вурдалакам! Вот оно, истинное лицо зла.

Но, по большому счёту, единственное действительно волшебное, чем она занимается – это левитация и дружба с чертом. Складывание звёзд в рукав и похищение Луны отметём, как совершенно неправдоподобный и гротескно-сказочный элемент. Чёрт влюблён в красивую ведьму, а она явно использует его, как источник сил и хорошую компанию. Не исключено, что вся магия Солохи проистекает из этой дружбы с чертом – для полноценной ведьмы она подозрительно мало использует силу и не делает ничего в одиночку. Из этого колоритного образа мы возьмём следующую деталь: человек, не обладающий

силой, может получить её за счёт тех, у кого сила есть. А ещё – что ведьмой за глаза могут назвать любую женщину, имеющую наглость жить лучше остальных и добиваться от жизни своего.

В «Вие» апофеоза достигают борьба всесилия и беспомощности потусторонних сил против человеческой душ. Ведьма предстаёт перед нами сразу: она способна менять облик с девушки на старуху – если вспомнить установленную нами ранее близость ведьм к смерти, можно признать, что способность менять возраст довольно логична. Старость – тоже форма близости к смерти. А вот дальше начинаются странности: пользуясь уже известной тактикой вампиризма, ведьма седлает гостя и пытается на нём летать. Полёты – дань уважения классическому образу голой ведьмы, летящей на шабаш. И если булгаковской Наташе можно лететь на борове, то почему бы гоголевской ведьме не летать на Хоме? Однако Хома семинарист и знает много страшных слов, чтобы вымотать ведьму и даже убить её. Выходит, он направил своим богословием осушающие силы ведьмы против неё, и зло отразилось, осушив саму колдунью. Сила отдачи от магии, о которой мы помним благодаря «Иolandе», осуществлённая вручную.

Дальнейшие события вновь отсылают нас к «мёртвости» ведьм – три ночи подряд, пока Хома читал заклинания и молитвы, женщина воскресала, искала его и пыталась пробиться сквозь защиту. Нас интересует лишь третья ночь, когда ведьма демонстрирует способности к призыву разного рода чудовищ во главе с Вием. Именно благодаря ему ведьма в итоге получает возможность победить. Зло торжествует, конец выглядит достаточно убедительно без «они жили долго и счастливо и молились богу».

А мы извлечём следующую черту ведьминского образа: возможность иметь покровителя среди действительно тёмных сил и обращаться к нему за помощью, даже из могилы. Привычку же пить кровь

младенцев опустим, как народный вымысел, и не будем смешивать ведьм с вампирами.

### **«Призраки» Ивана Тургенева**

Что такое Эллис в самом деле?

Привидение, скитающаяся душа,  
злой дух, сильфида, вампир, наконец?

*И.С. Тургенев*

Думаю, когда-то Эллис была ведьмой или просто обладала некой силой – и именно эта сила помогла ей балансировать между жизнью и смертью. Мы помним о близости ведьм к смерти, и с этой точки зрения такая теория выглядит достаточно логично.

Итак, Эллис выбирает себе человека, связь с которым укрепляет её жизненную силу. В какой-то степени, это тот же вампиризм, который мы встречаем у Гоголя в «Вие», только на значительно более тонком уровне. Какие-то силы девушка сохраняет: способность к полётам, перемещениям во времени, разговорам с умершими. Сложно сказать, она ли призывает сны призраков, которые видят главный герой. Скорее всего, она просто знает, когда они появятся, и подгадывает момент. Эмоции её жертвы от этих перемещений наверняка подпитывают её и делают связь сильнее. Эллис хороший эмпат, она играет на чувствах жертвы, с избыточным трагизмом примеряя на себя маску жертвы, тогда как на деле она – расчётливое и умное существо, ведомое страхом окончательной смерти. Тем печальнее, что неосторожность слабовольного и впечатлительного главного героя позволяет смерти, воплощённой в некую силу, заметить девушку. У Эллис почти получилось воскреснуть – из почти стёртой бледной тени она проделала путь до полноценного человека, а потом – обратно к бледной тени: «Ужас, томительный ужас кривил, искажал бледные, почти стертые черты Эллис».

На её примере мы можем добавить в образ ведьмы – точнее, в ту его часть, где рассуждается о близости к

смерти – ещё одну характерную черту. Даже погибнув, сильная волей ведьма может удержаться в этом мире и попытаться выбраться за счёт кого-то другого. Скрываясь от смерти, опираясь на ненадёжных впечатлительных людей – но выбраться.

Жаль, Эллис не смогла.

### ***«Киевские ведьмы» Ореста Сомова***

Творчество Сомова очень занимательно в контексте нашего исследования. Писатель объединил в «Киевских ведьм» все бытовавшие на его родине поверья о ведьмах, шабашах и нечистой силе.

Ведьмы Сомова обладают уже известной нам способностью к левитации – правда, для этого они натираются специальной волшебной мазью. Это первая важная деталь, на которую следует обратить внимание: именно здесь начинает формироваться в славянской литературе известный нам образ ведьмы, как женщины, колдующей не столько самостоятельно, сколько с помощью специальных атрибутов. Так, Катруся из рассказа Сомова натирается мазью для полёта, усыпляет мужа пучком трав, положенным под подушку, а также хранит дома разнообразные ингредиенты, помогающие в колдовстве: *«Там были человеческие кости и волосы, сушеные нетопыры и жабы, скидки змеиной кожи, волчьи зубы, чертовы пальцы, осиновые уголья, кости черной кошки, множество разных невиданных раковин, сушеных трав и кореньев и... всего нельзя припомнить».*

Сразу за этим следует ещё одно важное событие, связанное с уже почти готовым образом ведьмы. Используя подслушанные заклинания и мазь, герой также перемещается на Лысую Гору. Так автор низводит ведьм до уровня тех, кто знает секреты силы, а не обладает ею.

Весьма гротескно и пафосно представляет нам автор шабаш – скорее, это мрачное собрище всех возможных суеверий: *«Вокруг него, поодаль от площадки кипел целый*

*базар ведьм, колдунов, упырей, оборотней, леших, водяных, домовых и всяких чуд невиданных и неслыханных».*

На этом исчерпывающем описании и заканчивается то полезное, что мы можем извлечь из «Киевских ведьм» – девушка, уподобляясь суккубу, убивает видевшего шабаш мужа, занявшись с ним любовью. А сама потом принимает смерть от рук других ведьм за попытку покаяния.

Самое важное, что мы наблюдаем здесь – то, как ведьмы пользуются разного рода атрибутами: Лафертовская маковница работала только с картами и чаинками для предсказывания будущего, другие ведьмы и вовсе не использовали ничего, кроме собственных сил. И лишь здесь, у Сомова, впервые ведьма демонстрирует потребность во внешних источниках для поддержания силы.

Наконец, мы нарисовали достаточно точный портрет. Ведьма – это женщина, обладающая сверхъестественной силой, врождённой или приобретённой. Приобрести силу может несколькими способами: заимствовать её у существа, обладающего силой; в награду за служение определённым сущностям (вроде Вия); либо просто научиться использовать травы, волшебные вещи и части тел животных соответствующим образом. Зачастую ведьма способна летать, нередко держит при себе волшебное животное – например, кота. Магия ведьмы приближает её к смерти, и поэтому она способна обратиться в нежить (существо мёртвое) или изменить свой облик и возраст (ведь для смерти они не важны). По той же причине, уже перейдя в мир мёртвых, колдунья способна какое-то время существовать в форме призрака и даже воскреснуть, если выберет человека, который даст ей достаточно жизненных сил. Что бы ведьма ни делала, её влияние на мир имеет определённые последствия, которые не всегда возвращаются именно к ней в качестве отдачи – но за колдовство всегда кто-то расплачивается.

В большинстве случаев, ведьмы живут среди обычных людей. Если они не откровенно злы и не скрываются, то могут даже торговаться своим ремеслом, внушая страх и уважение окружающим. В них нет ничего глобально сверхъестественного – просто они знают и умеют немного больше остальных.

### ЛИТЕРАТУРА:

1. *Вельтман А.Ф.* Иоланда [Электронный ресурс] URL: <http://literature.gothic.ru/classic/prose/veltman/iolanda.htm> (Дата обращения 10 апреля 2021 года).
2. *Гоголь Н.В.* Собр. соч. в 7-ми тт. Том 1. «Вечера на хуторе близ Диканьки». Том 2. «Миргород». М.: Художественная литература, 1984.
3. *Гудкова Е.* Страшные истории в русской литературе [Электронный ресурс] URL: <https://www.culture.ru/materials/254804/strashnye-istorii-v-russkoi-literature> (Дата обращения 10 апреля 2021 года).
4. *Нестеренко М.* «Раз в крещенский вечерок...» Ведьмы из Малороссии, упыри и другая нечисть: русская фантастика XIX века // [Электронный ресурс] URL: <https://gorky.media/context/raz-v-kreshhenskij-vecherok/> (Дата обращения 10 апреля 2021 года).
5. *Погорельский-Перовский А.А.* Лафертовская маковница / Русская романтическая повесть. М.: Советская Россия, 1980. – 674 с.
6. *Померанцева Э.В.* Мифологические персонажи в русском фольклоре. М.: Наука, 1975. – 191 с.
7. *Сомов О.М.* Киевские ведьмы / Русская романтическая повесть. М.: Советская Россия, 1980. – 674 с.



## **Илья МОРОЗОВ**

### **О ГРАНИЦАХ ВООБРАЖАЕМОГО В «ХУДОЖНИКАХ» В.М. ГАРШИНА**

За последнее десятилетие в теоретической поэтике отчетливо выделилось понятие воображаемого мира героя, под которым понимается «образ реальности», складывающийся в сознании героя в самых разных формах: сна, видения, мечты, грёзы, галлюцинации, воспоминания и т.д. [2, с. 3].

В этой статье мы попытаемся продемонстрировать, почему это общее, зонтичное понятие имеет свои методологические основания – почему при анализе художественного текста порой логичнее сказать не «поэтика сна» или «поэтика воспоминания», а «поэтика воображаемого мира». В этом свете попытаемся представить опыт медленного чтения рассказа В.М. Гаршина «Художники».

В рассказе перед нами своего рода полифония прямой речи двух героев – Дедова и Рябинина, скрытый (а порой и явный) диалог меж ними. И, представляется, такая форма актуализирует проблему выделения и разграничения мира художественной реальности и воображаемого мира героя. Попытка воссоздать сознание человека изнутри неизбежно связана с задачей описать его воображаемые миры. Кроме того, проблема воображения, того, как человек фантазирует, как создаёт в своём сознании образы принципиально связана с пониманием искусства, сутью искусства, тем, как художник мыслит процесс появления на свет картины. Нас будет интересовать природа этой связи. Итак, всмотримся в текст.

Рассказ начинается с момента, когда герой по фамилии Дедов вспоминает практического человека – своего начальника на инженерной службе – в глазах которого как бы нужно оправдать свои занятия искусством, – который изумляется и удивляется уходу Дедова в живопись. И в

этом смысле своеобразная «точка отсчёта» в «Художниках» – это оценка искусства человеком из иного мира, восприятие искусства как области неясной, с самого начала заостряющая вопрос о его сути.

Вспоминая о своих ощущениях, когда не стало необходимости ходить на службу, Дедов начинает перечислять, что он видит, и говорит, что бы он хотел со всем этим видимым сделать: «все показалось мне в новом свете. Все это мое, все это в моей власти, все это я могу **схватить**, бросить на полотно и поставить перед изумленною силою искусства толпою» [1, с. 91]. И тут употреблено довольно важное, исторически нагруженное смыслами слово – «схватить». Вообще в текстах русской литературы о живописи оно имеет совершенно особую роль: и, например, на фоне более поздних фетовских строк («Как трудно повторять живую красоту// Твоих воздушных очертаний; Где силы у меня **схватить** их на лету// Средь непрестанных колебаний?» [3, с. 243]), читателем конца века позиция Дедова может восприниматься как несколько упрощающая искусство. Но, тем не менее, здесь нам важно подчеркнуть инаковость восприятия мира Дедовым, внутреннее ощущение отличий от того, как видел мир раньше: «все показалось мне в новом свете». Однако принципиально, что это его слова – слова, которым мы не вполне можем доверять. Освобождаясь от одной – инженерной – рутины, Дедов думает, что вышел из этой сдерживающей рамки, выключился из повседневного хода вещей. Но объективный план повествования показывает, что он, во-первых, попал в иную рамку – в рамку сложного и так же рутинизированного процесса обучения искусству. Во-вторых, мы видим, что мышление героя очень зависимо от институций, от внешних обстоятельств – рассказ открывается описанием радости от того, что освободился от «инженерных погон». Но после очень часто Дедов думает о медали, о возможности четыре года учиться за границей и стать пенсионером академии.

Противопоставлен ему Рябинин – предельно рефлексивный герой (ему постоянно в голову приходит вопрос «зачем?»). И, кажется, отсутствие/ присутствие сомнений для Гаршина – принципиальная черта мышления: Рябинин прямо говорит, что у Дедова нет никаких сомнений. Если Рябинин пытается уловить, выявить, вытащить на свет то, что ему самому пока не очень понятно, то представления Дедова уже оформлены: ничего не «бродит внутри», и как бы нечего эксплицировать, ибо нет имплицитного, скрытого. Например, когда встаёт вопрос о том, что считать искусством и есть ли какие-то имманентные свойства и объекты, включаемые в круг «живописи» или нет, Дедов сразу выдаёт критерий: «Где здесь красота, гармония, изящное? А не для воспроизведения ли изящного в природе и существует искусство?» [1, с. 99]. То есть он становится как бы заложником этой эстетической программы – «искусства ради искусства», заложником, который не умеет воображать.

И в этот момент в рассказе, представляется, исчезает полифония – потому что хоть и даны два прямо, непосредственно рассказывающих истории голоса, в силу статичности позиции одного из них в оценке другого, голос второго – Рябина – и повествование от его лица кажутся значимее и полнее, осмысленнее. А образ Дедова, как мы показали, с самого начала как бы вписывается в рамки разных конвенций – и художественной, и общественной, и в этом смысле отчасти предстаёт перед нами упрощенным.

Итак, текст глубже оппозиции передвижников – «не-передвижников» – это не только два взгляда друг на друга и не два разных представления об искусстве, а два способа рассуждения и два способа говорения, два способа воспринимать мир – так сказать, сомневающийся и колеблющийся, вечно требующий этого от себя и установившийся и неизбежно сжимаемый рамками этого представления. Оппозиция эта подчёркнута и особыми маркерами: с Рябининым связана металлическая

символика – локомотив, рабочий-глухарь, заточенный в металлическую сферу, – нечто, ассоциирующееся с замкнутостью и несвободой. С Дедовым, напротив, связана водная символика, ассоциирующаяся со свободой и вольностью, – как живописец, он появляется перед нами, когда пишет яличника, быстро разрезающего «гладь воды» [1, с. 91]. Его единственная картина, подробно описанная в рассказе, – это «Майское утро», описываемая так: «Чуть колышется вода в пруде...» [там же, с. 99].

Но в этом и парадоксализм художественного мышления Гаршина: замкнутый в рамки конформных, хоть и интеллектуально утонченных представлений об искусстве герой пишет сюжеты, во-первых, как бы компенсаторно связанные со свободой, точнее со свободной стихией, во-вторых, потенциально доступные глазу зрителя, потенциальное видимые. Предположим, что Дедов не наделён особым художественным зрением, он не привносит своей особой оптики, рисуя майское утро или яличника такими же, какими их способен увидеть зритель, не обладающий воображением живописца. В образе Рябинина Гаршин, напротив, подчёркивает ещё и «поисковое» устремление художника – найти такой сюжет, который недоступен зрителю, который скрыт от него (символично, что глухарь закрыт для зрителя не только «институционально», условными стенами завода, куда первому нет доступа, но и закрыт своим металлическим котлом. Об этом и говорит Рябинин: «Я вызвал тебя, только не из какой-нибудь "сфера", а из душного, темного котла, чтобы ты ужаснулся своим видом эту чистую, прилизанную, ненавистную толпу» [там же, с. 100]).

Попытаемся описать, как он мыслит, воображает и понимает искусство. Когда мы читаем первую главку, где он появляется, мы видим этот описанный им образ несущегося локомотива: человек, занимающийся искусством, должен заниматься им непрестанно, а если он прекратит, сойдет с рельсов, случится что-то страшное. Этот образ создан его воображением, но его трудно назвать

воображаемым миром – потому что это изложено как бы по заранее продуманной формуле, изложено дискурсивно, прямо – для объяснения имплицитному читателю или самому себе ощущения от занятий искусством. Поэтому, с одной стороны, перед нами в рассказе запись внутренней речи героев, но с другой, мы чувствуем некую условность, потому что эта прямая речь дана то в реальном ассоциативном движении, то в продуманных героями формулах. И здесь же представляется важным уже упомянутое смещение акцента с традиционного для текстов о живописи разговора о собственно картине, о произведении искусства на самоощущение художника, на то, как он должен выстраивать свою жизнь. Рябинин объясняет себе свои ощущения через своеобразно провоцирующий на выход за пределы собственных представлений образ – но это образ практический, функциональный, не спорадически возникающий. И в этом смысле как бы уже эксплицированный, вынутый из сознания героя, – и звучащий уже за пределами его воображаемого мира.

Однако Рябинину приписано ещё две очень важных фразы в этом контексте; он думает: «ушел бы в картину, как в монастырь»; и «Картина - мир, в котором живешь и перед которым отвечаешь» [1, с. 94]. Здесь и явлено то, что подчёркивает и объясняет этот зонтичный, вбирающий в себя и описывающий столь разные явления термин – «воображаемый мир героя». Картина воспринимается героем как воображаемый мир; идея будущего «Глухаря» – это «образ фрагмента реальности», который складывается в сознании Рябинина. «Это – не написанная картина, это – созревшая болезнь» [1, с. 100]. Цельность и «мирность» картины, её «вызревание», с одной стороны, подсвечиваются самоощущением Рябинина – ему не хочется покидать мир этот, мир повседневной, спокойной жизни, потому что переход в иную реальность – в процесс создания картины – очень дискомфортен. Что-то неописываемое происходит там с художником и не даёт

спокойно жить. Но, с другой стороны, картина – это мир, который не так просто покинуть. Удивительным и парадоксальным образом хотя процесс её создания травмирует, её не хочется покидать (мы помним, что покупатель «унесет [её] вместе с волнением, с бессонными ночами, с огорчениями и радостями, с обольщениями и разочарованиями» [там же, с. 94]). Но с третьей стороны, оказывается, что это нечто манящее уйти из обыденной жизни, пересечь границу между реальным и воображаемым, гармонизирующим и травмирующим, – нечто притягивающее, нечто неизбежное в каком-то смысле – это тот самый несущийся локомотив, демонстрирующий мысль, что художнику нельзя остановиться.

Представляется, о сути искусства что-то можно понять, обратившись к развернутому, подробно описанному сну Рябинина, который может столь по-разному фантазировать – и ассоциативно, беспорядочно, во сне, и играя строгими, заранее продуманными образами. И здесь важно такое свойство поэтики сна, как размывание всех границ – невозможность понять, что именно из мира художественной действительности преломилось и в ином свете показалось в воображаемом мире, своего рода ассоциативность, непоследовательность. И это обуславливает сложность рецепции и интерпретации, потому что читателю может показаться, что Рябинин как бы заключил себя в последнюю картину, она его не отпускает. Сон и картина сосуществуют в едином воображаемом мире Рябинина – художник замыкает в себе фрагмент реальности и этим травмирует себя.

И это отчасти объясняет финал – потому что Рябинин оказывается человеком, выражаясь метафорически, «поигравшим уже на одной клавиатуре» – на «клавиатуре» живописи – и идущий играть на иных клавиатурах – идущий в учительство. Человек, размыкающий рамки представлений о произведении искусства, и о должном поведении художника, о должном выстраивании

художником своей жизни. Но не только: в его образе явлены смирение и гармонизация, ясное осознание этой травмирующей настоящего художника природы искусства – и осознанное желание из живописи уйти. Рябинин выламывается из рамок всех конвенций и ожиданий – и художественных, и общественных; он туда не помещается – и именно поэтому отказывается от выверенного, колейного, институционального пути.

И, наконец, выражаясь несколько эссеистично, обратим внимание на одно важное свойство употребляемого нами термина: говоря о идее картины, существующей в сознании героя, или о его сне – и называя эти явления воображаемыми мирами, мы подчёркивали их цельность, замкнутость их в пределах границ (и необходимость/ возможность эти границы преодолеть!), своего рода неизбежную «силу притяжения» и травмирующую «силу выталкивания-отталкивания» – то, что это не просто изъятый фрагмент реальности, а – принципиально – целый отдельный мир.

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Гаршин В. М. Сочинения: Рассказы. Очерки. Статьи. Письма / Сост. В. И. Порудоминский. – М.: Сов. Россия, 1984. – 432 с.
2. Дрейфельд О. В. Воображаемый мир героя как понятие теоретической поэтики: монография / О.В. Дрейфельд; Кемеровский государственный университет. – Кемерово: КГУ, 2015. –137 с.
3. Фет А. А. «Был чудный майский день в Москве...»: Стихи. Поэмы. Страницы прозы и воспоминаний. Письма / Сост.: А. Е. Тархова и Г. Д. Аслановой; Вступит. статья А. Е. Тархова; Примеч. Г. Д. Аслановой. – М.: Моск. рабочий, 1989. – 400 с.



## **Дарья МОСОЛОВА**

# **ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ КАК ПРОВОДНИК ГУМАНИСТИЧЕСКОЙ ИДЕИ В РАССКАЗАХ Л. АНДРЕЕВА**

### *Гуманизм как система воззрений*

Гуманизм – это система взглядов, признающая ценность человека как личности, его право на счастье [8, раздел «Г»]. Данное определение из словаря возьмем в качестве опорного, однако стоит учитывать, что трактоваться гуманизм может по-разному.

А. Блок в статье «Крушение гуманизма», говорит, что «основной и изначальный признак гуманизма – индивидуализм» [5, с. 1]. Этоозвучно увлечению Леонида Андреева ницшеанством: «Я представляю собой соединение двух начал: Ницшевизма и социализма. Я глубоко сочувствую Ницше в его идее создания сверхчеловека, т. е. могучей индивидуальности» [3, с. 159].

### *Гуманизм в русской литературе*

Произведения русской литературы имеют религиозно-нравственную и экзистенциальную специфику. Русский гуманизм рассматривает веру в Бога как спасение, высший смысл и абсолютную ценность. В статье О.В. Пастушковой «Русский гуманизм: традиции и перспективы развития» особое внимание уделяется философии Владимира Соловьева и его веры в Богочеловечество [11]. Философ, являющийся христианским гуманистом, считает, что «верить в человека – значит признавать в нем ту силу и ту свободу, которая связывает его с Божеством» [14, с. 4]. Идеология Соловьева наиболееозвучна творчеству Достоевского [11, с. 1].

### *Л. Андреев как последователь Ф. Достоевского*

Тему влияния Достоевского на Леонида Андреева разрабатывает Н.В. Пращерук в статье «Несостоявшийся диалог: Ф. Достоевский и Л. Андреев». Исследователь

приводит цитату Леонида Андреева, утверждавшего в 1916 году, что из ушедших писателей ему ближе всех Достоевский, последователем которого он себя считает. Леонид Андреев рассматривается как автор, творческий метод которого характеризуется как «психологический экзистенциализм», испытавший влияние экзистенциального опыта Достоевского и его психологического метода [13, с. 1–5]. Психологизм обоих писателей обладает пронзительной силой и внушительной глубиной благодаря деталям, точной и подробной передаче эмоционального состояния героев, напряженной атмосфере. Авторы часто ставят персонажей в пограничные ситуации, заставляют размышлять о сущности бытия, смысле жизни, испытывать ощущение богооставленности. Но Достоевский выводит, если не самого персонажа, то хотя бы читателя из подобной ситуации к свету, покаянию и обретению абсолютного смысла в Боге.

### *Взаимосвязь гуманизма и экзистенциализма в прозе Леонида Андреева*

Экзистенциализм как «философия кризиса» близка Андрееву. Опорными для нашей работы в этом аспекте творчества Андреева стали статьи: «Соотношение философии и литературы в экзистенциальной прозе Леонида Андреева: историко-философский анализ» С.А. Демидовой [7] и «Индивидуалистические мотивы в творчестве Леонида Андреева (мотивы пессимизма, одиночества и бунта)» Э.Н. Ширвановой и Р.М. Гаджиевой [15].

В рассмотренных нами прозаических произведениях Л. Андреев исследует смысложизненные проблемы людского бытия с позиций экзистенциализма, ставя своих персонажей в пограничные ситуации. Отметим, что для метода писателя характерно нарушение причинно-следственных и пространственно-временных связей ради глубины философского постижения человека, особенно в состоянии одиночества. Андреев переживал за собственных героев, страдающих от отчуждения, чувства тоски, страха,

одиночества, заброшенности в этом мире [7, с. 2 – 6]. Смеющая акценты с внешних событий на внутренний мир героев, Андреев постигает человеческую душу, наполненную страхом перед жизнью и смертью.

### *Специфика образов героев в прозе Леонида Андреева*

Первое, что отметим, отсутствие жалости к персонажам, напоминающей жалость к «маленьким людям» Пушкина или Гоголя [15, с.1 – 4]. Автор сочувствует персонажам, но в этом сочувствии нет ни капли умаления человеческого достоинства, взгляда на человека «сверху вниз». В страхе смерти, одиночества, пустоты и хаоса разные по социальному положению люди равны, и Андреев сопереживает им всем в равной мере, не делая разницы между мелким чиновником, купцом и министром, не порицая их и не относясь к ним с презрением. Каждый герой, несмотря на его характер, социальное положение, политические взгляды, терзается собственными страхами, своей персональной болью.

Для более подробного анализа обратимся к произведениям «Рассказ о семи повешенных» (1908) и «Иуда Искариот» (1907) и статьям, посвященным им: «Психология страха, или человек перед лицом смерти в повести Л. Андреева «Рассказ о семи повешенных»» В.Б. Петрова и М.В. Мусийчук, «Психология предательства (по материалам повести Л. Андреева «Иуда Искариот и другие») Г.Н. Кулагина, Н.П. Ячина, А.Я. Икрамова [10]. В повести «Рассказ о семи повешенных» Л. Андреева интересует не столько сам факт расправы над революционерами, сколько экзистенциальная картина: «человек перед лицом смерти» [12, с. 1 – 10]. Андреев сострадает самой природе человеческого существа, такого беззащитного перед неумолимым лицом неминуемого рока, самым подробным и выразительным образом описывая персонажей, готовящихся перейти грань между жизнью и смертью, утверждая значимость переживаний на пороге казни. В момент наивысшего напряжения персонажи повести раскрывают свою суть. Специфичен образ Иуды

Искриота из одноименной повести Леониды Андреева, построенный на антитезе, как внутренне, так и внешне. Он любит Иисуса больше всех учеников и страдает от того, что тот не признает его. Именно он предает учителя, надеясь, что тот спасется. Чтобы решить вопрос, на что способен человек, насколько святы для него идеалы, которым он преклоняется, Иуда выдает Христа на смерть [10, с. 1 –5]. Две равные жертвы, по Андрееву, принесены человечеству Иисусом и Иудой. Не умаляя вины Иуды Искриота, не снимая с него ответственности за содеянное, не оправдывая его, Андреев относится к нему с сочувствием и пониманием. Андреев показывает Иуду глубоким персонажем, находящимся в ситуации тяжелого выбора, отекающим его прежнюю жизнь, и приносящим жертву, которая одновременно является и предательством.

### *Образный ряд в произведениях Леонида Андреева*

Для того чтобы рассмотреть специфику образного ряда в творчестве Леонида Андреева, обратимся к рассказу «Город» (1902). В рассказе абстрактные понятия, состояния персонажей материализуются, олицетворяются в гротесково-символический образ, что добавляет абсурдности происходящему. Автор передает ощущение одиночества, безысходности и смерти, хаоса и зла бытия благодаря созданию нового типа динамичных, антропоморфных символов, а также олицетворению, гиперболизации и гротеску. Страх Петрова, его боль, отчаянье, доводящие его до истерик и пьянства вызваны осознанием абсурдности бытия, одиночества, бессмыслицы существования. Благодаря мастерской гиперболизации, превращающей Город в чудовищную химеру, страдания Петрова описываются не как страдания человека, маленького относительно всех остальных людей. Далекое поле, куда Петров устремляется, будто к свету в конце тоннеля, на наш взгляд, показано как образ недостижимого счастья, закрытого от персонажа по самому закону жизни. Очевидно, что герой не сможет достичь обетованного поля, так далеко оно, и так близок страшный

Город вокруг него, переваривающий внутри себя людские судьбы, будто желудок. Писатель обращается к гротеску не для черного юмора, сатиры или пародии, а в качестве средства выразительности, которая придает образу дополнительную насыщенность. В зловещем и впечатляющем образе города Андреев выражает все отчаянье бытия, к которому особо восприимчив [1, с. 1 – 9]. Не менее интересна художественно-выразительная составляющая в рассказе «Правила Добра» (1911). В этом рассказе так же, как и в предыдущем, много абсурда. Но из абсурдной ситуации (католический священник, относящийся к старому черту, как к сыну, учит его «добру», которое он никак не может понять, даже безукоризненно следя инструкциям) вырастает величайший подвиг «добра», образец гуманного отношения ко всему живому. Автор показывает, что природу добра не постигнешь из постулатов, ее нужно чувствовать душой, которой нет у черта, но благодаря мастерству автора, представляющему рвение черта через череду трагикомичных ситуаций, гротеск и снова гиперболу, читатель начинает чувствовать некое сочувствие к черту, так отчаянно пытающемуся познать добро. После того, как Носач получил в подарок внушительный труд священника, изложившего руководство к всевозможным ситуациям, черт попадает в самую абсурдную ситуацию, и одновременно трагизм происходящего достигает своего пика [2, с. 1 – 31]. Чтобы доказать, что автор силен не только в абсурдно-трагических произведениях, но и в описании светлых, умиротворяющих моментов жизни, рассмотрим один из поздних рассказов Андреева «Воскресение всех мертвых» (1914). С трогательной нежностью и трепетностью писатель описывает, как меняется все живое во время радостного ожидания заветного часа. Когда Андреев сравнивает землю с прихорашивающейся невестой, становится очевидно, с какой любовью написан текст, полный сочных и ярких красок [3, с. 1 – 5]. Чувство, с каким Андреев ведет

неспешное повествование, говорит о том, что в рассказе осуществляется вожделенный автором идеал.

### *Мировоззрение Леонида Андреева и образ автора*

Все персонажи Андреева охвачены экзистенциальным страхом перед такими вещами, как одиночество, небытие, нехватка свободы и любви, бессмысличество и абсурдность существования, недостижимость покоя и гармонии, отчуждение от собственного тела, чувство брошенности и покинутости в этом недружелюбном мире, удушающую тяжесть которого писатель передает через олицетворения, демонизирующие окружающее пространство, усиливающие контраст между реальным и желаемым. И безусловно, персонажи Леонида Андреева трагичны, так как автор одних ставит в пограничные ситуации, где им необходимо сделать сложный выбор, перейти в иное состояние существования, других же заставляет балансировать на грани между рассудком и безумием. Отметим, что мироощущение самого автора, также проникнутое трагизмом, что фиксируется в его дневниках: «Ужасно тяжело быть человеком!», «О, если бы все мысли я мог выразить в одном звуке! Какой дикий, ужасный был бы этот звук, продолжительный, звенящий, полный отчаяния, тоски и боли» [4, с. 1 – 50].

Герои Андреева наделены способностью переживания, причем для автора его персонажи одинаковы по своей значимости, как бы замысловато или примитивно они не выражались, насколько неприятными, на первый взгляд, или незначительными они не казались. Посредством выстраивания системы образов, описания трагизма жизни и страданий персонажей в рассказах Леонида Андреева утверждается мысль о равенстве каждого перед неумолимой трагедией жизни. Андреев с трепетом описывает искреннее сочувствие чужой боли, чужим страданиям.

Проявление индивидуализма героя обостряет ситуацию, и одновременно возбуждает большее сострадание к нему, так как в нереализованности свободы,

любви и понимания проявляются дополнительные оттенки трагизма.

### *Гуманистическая идея в произведениях Леонида Андреева*

Христианский гуманизм основан на самопожертвовании, покаянии, всепрощении и любви [6, с. 1]. Эти принципы становятся философской основой художественного замысла рассказов Андреева «Правила добра», «Воскресение всех мертвых». Отдельно упомянем повесть «Иуда Искариот», где предательство Иуды одновременно является и самопожертвованием, с точки зрения автора.

В рамках экзистенциалистского типа гуманизма [9, с. 3] человек никогда не рассматривается как цель, так как он никогда не завершен, в человеке заложена возможность «чуда», чего-то принципиально нового и абсолютно неожиданного. Экзистенциалистскому гуманизму вполне созвучны такие произведения Андреева, как «Рассказ о семи повешенных», «Город», в которых писатель рассматривает человека не только в рамках его существования, но и пытается рассмотреть то самое «нечто» за его пределами. Гуманизму Леонида Андреева присущи черты как христианского, так и экзистенциалистского гуманизма.

### ЛИТЕРАТУРА:

1. *Андреев Л.Н.* Город [Электронный ресурс] URL: <https://www.litmir.me/br/?b=47726&p=1> (Дата обращения: 22 апреля 2021 года).

2. *Андреев Л.Н.* Правила добра [Электронный ресурс] URL: <https://www.litmir.me/br/?b=1684&p=1> (Дата обращения: 22 апреля 2021 года).

3. *Андреев Л.Н.* Воскресение всех мертвых [Электронный ресурс] URL: <https://www.litmir.me/br/?b=47707&p=1>

4. *Андреев Л.Н.* Дневник, 1897-1901 г.г. – М.: ИМЛИ РАН, 2009. – 296 с.

5. *Блок А.А.* Крушение гуманизма [Электронный ресурс] URL: <https://www.litmir.me/br/?b=120144&p=1> (Дата обращения: 22 апреля 2021 года).

6. *Глушаков Е.Б.* Гуманизм христианский и светский с точки зрения верующего [Электронный ресурс] URL: <https://razumru.ru/humanism/journal/26/glushakov.htm> (Дата обращения: 22 апреля 2021 года).

7. *Демидова С.А.* Соотношение философии и литературы в экзистенциальной прозе Леонида Андреева: историко-философский анализ / Преподаватель XXI век. № 4. – М.: МПГУ, 2007. – С. 175–178.

8. *Ивин А.А.* Философия: Энциклопедический словарь. – М.: Гардарики, 2004. – 1072 с.

9. *Котусов Д.В.* Классический и экзистенциалистский типы гуманизма / Социально-политические науки. № 4, – М.: ООО «Издательский дом ЮР-ВАК», 2016. – С. 51 – 55.

10. *Кулагина Г.Н., Ячина Н.П., Икрамова А.Я.* Психология предательства (по материалам повести Л. Андреева «Иуда Искариот и другие») / Психология и педагогика: методика и проблемы практического применения. № 24-1. Новосибирск: Общество с ограниченной ответственностью «Центр развития научного сотрудничества», 2017. – С. 12 – 16.

11. *Пастушкова О.В.* Русский гуманизм: традиции и перспективы развития / Вестник Воронежского государственного технического университета. – Воронеж: Воронежский государственный технический университет Том 8, № 6, 2012. – С. 77 – 80.

12. *Петров В.Б., Мусейчук М.В.* Психология страха, или человек перед лицом смерти в Повести Л. Андреева «Рассказ о семи повешенных» / Общество: социология, психология, педагогика, № 11. – Краснодар: Изд. Дом «Хорс», 2017. – С. 75 – 84.

13. *Пращерук Н.В.* Несостоявшийся диалог: Ф. Достоевский и Л. Андреев // Диалоги классиков – диалоги с

классикой: сб. науч. ст. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2014. – (Эволюция форм художественного сознания; вып. 4). – С. 99-100.

14. *Соловьев В.С.* Три речи в память Достоевского [Электронный ресурс] URL: <http://www.vehi.net/soloviev/trirechi.html> (Дата обращения: 22 апреля 2021 года).

15. *Ширванова Э.Н., Гаджиева Р.М.* Индивидуалистические мотивы в творчестве Леонида Андреева (мотивы пессимизма, одиночества и бунта) / Вестник Дагестанского государственного университета. Серия 2: Гуманитарные науки. Том 34, № 4. – Махачкала: Дагестанский государственный университет, 2019.– С. 19 – 24.



## **Мария РОЗОВА**

### **ИНТРИГА-МЕТРОНОМ В ПЬЕСЕ Н.В. ГОГОЛЯ «ЖЕНИТЬБА»**

Может ли психология главного действующего лица определять принцип конструирования интриги в пьесе? Ответ на данный вопрос оказывается положительным, когда заходит речь о пьесе Н.В. Гоголя «Женитьба» [1]. Ведь двойственность, заложенная в образе Подколесина, не только играет важную роль в развитии конфликта, как бомба замедленного действия, но и характеризует тип интриги, который можно назвать метрономическим – по аналогии с механизмом метронома, «отмечающего ударами короткие промежутки времени» (согласно толковому словарю Ожегова [2]).

Движение стрелки метронома от одного крайнего положения к другому как нельзя лучше символизирует метания Подколесина, достигающие максимальной амплитуды: от решения «жениться» до решения «не жениться». Говоря об одном, главное действующее лицо стремится к прямо противоположному, вследствие чего складывается внешнее противоречие. Оно проявляется в том, что все стараются способствовать реализации изъявленного Подколесиным желания (женитьба), тогда как сам Подколесин всячески пытается этого избежать. При этом внешнее противоречие обусловлено противоречием внутренним: оно выражено дилеммой в сознании действующего лица, не способного решить, чего же он всё-таки хочет.

Научная проблема заключается в исследовании «деталей» механизма интриги-метронома (т.е. его составных элементов) на примере его функционирования в гоголевской пьесе, поскольку данный теоретический материал может оказаться полезным для практикующих драматургов, заинтересованных в анализе существующих и

действенных схем построения драматических произведений.

Уже в первом явлении первого действия Подколесин говорит самому себе: «*Вот как начнёшь эдак один на досуге подумывать, так видишь, что наконец точно нужно жениться. <...> Вот опять пропустил мясоед*». Наречия «наконец точно», «опять» указывают на многократность упущения Подколесиным возможности жениться. Обостряет ситуацию тот факт, что времени у Подколесина осталось не так уж и много (реплика свахи Фёклы в восьмом явлении: «*Ведь в голове седой волос уж глядит, скоро совсем не будешь годиться для супружеска дела*»). Женитьба должна произойти либо сейчас, либо никогда: ответственность выбора напрямую влияет на частоту последующего чередования периодов уверенности и сомнения действующего лица.

Во втором и четвёртом явлениях Подколесин выпытывает у Степана, своего слуги, в курсе ли портной и лавочник (которые, несомненно, играют здесь метонимическую роль, изображая общество в целом) о его намерениях жениться. О мотивации можно догадаться: если они не осведомлены, то женитьбу можно ещё легко свернуть (недаром Подколесин всё делал «сподтишка», как заметил в девятом явлении Кочкарёв, – то есть скрытно). Подсознательная готовность персонажа к этому выражена уже в седьмом явлении: «*А ведь хлопотливая, чёрт возьми, вещь женитьба!*» (однако, говоря об этом, Подколесин «лежит на диване с трубкой», то есть статичен).

Настойчивое вопрошание Подколесина во втором и четвёртом явлениях оппозиционно по смыслу его же монологу в первом явлении, поскольку в монологе мы видим уверенность главного героя в необходимости жениться, а в диалоге со слугой – сомнение (речь идёт именно о сомнении; забегая вперёд, заметим, что в девятнадцатом явлении второго действия Подколесин сам скажет: «*Да всё как-то берёт сомнение*»).

Подколесин, определённо, зависит от чужого мнения (в пятом явлении: «*Кажется, пустая вещь сапоги, а ведь, однако же, если дурно сшиты да рыжая вакса, уж в хорошем обществе и не будет такого уважения*»), что играет немаловажную роль в развитии интриги, поскольку, как гласит пословица, сколько людей – столько и мнений. А значит, под влиянием окружающих лиц «жених» и будет то и дело менять решение.

В восьмом явлении Подколесин вступает в диалог со свахой Фёклой. На основании его реплик выделим характерные признаки, указывающие на нежелание действующего лица жениться. Во-первых, он не помнит имени потенциальной невесты:

ПОДКОЛЕСИН. <...> *Как, бишь, её: Меланья?..*

ФЁКЛА. *Агафья Тихоновна.*

Во-вторых, Подколесин мгновенно даёт невесте негативную характеристику, будто бы желая пресечь сватовство на корню: «*И верно, какая-нибудь сорокалетняя дева?*». И даже когда Фёкла убеждает его в обратном, он всё равно сомневается: «*Да ты врёши, Фёкла Ивановна*». В-третьих, Подколесин акцентирует внимание на несоответствие невесты, являющейся дочерью купца третьей гильдии, ему по чину: «*Да ведь она, однако ж, не штаб-офицерка?* <...> *Да ведь я-то потому тебя спрашивал, что я надворный советник, так мне, понимаешь...*». В-четвёртых, Подколесин сознательно откладывает сватовство, чтобы оно произошло как можно позже:

ПОДКОЛЕСИН. *Подумаем, подумаем, матушка. Приходи-ка послезавтра. Мы с тобой, знаешь, опять вот эдак: я полежу, а ты расскажешь...*

ФЁКЛА. *Да помилуй, отец! уж вот третий месяц хожу к тебе, а про��у-то нинасколько. Всё сидит в халате да трубку знай себе покуривает.*

Начиная с девятого явления, в пьесе появляется фигура Кочкирёва – друга Подколесина. Заметим, что

Фёкла была раньше и его свахой. Кочкарёв предстаёт антиподом Подколесину: если того нужно уговаривать на женитьбу, то он, по словам Фёклы, «*сам пристал: жени, бабушка, да и полно*». Тем не менее, результат оказался явно неутешительным («*Ну послушай, на кой чёрт ты меня женила?*»), что подталкивает к аналогии и, как следствие, к вопросу: если Подколесин женится, не пожалеет ли он? Сомнения оказываются заразительны: передаются от главного действующего лица – читателю и зрителю, что даёт основание предположить необходимость их вовлечения в состояние волнующей неопределённости для действенной работы интриги-метронома на сцене.

В десятом явлении Подколесин противоречит самому себе, говоря Кочкарёву, что не готовится к женитьбе:

КОЧКАРЁВ. <...> *Ты от меня, твоего друга, всё скрываешь. Жениться ведь задумал?*

ПОДКОЛЕСИН. *Вот вздор: совсем и не думал.*

Интригу усиливает завершающая десятое явление реплика Фёклы к Кочкарёву, напросившегося быть свидником: «*В такую дрянь вмешался. Кабы знала, ничего бы не сказывала*». Неожиданно звучит здесь слово «дрянь», будто бы и сама сватья сомневается в возможности женитьбы. Так Н.В. Гоголь указывает на то, что неуверенность Подколесина небеспочвенна: окружение действительно сомневается в его намерении жениться. Словно предвосхищая исход событий, Кочкарёв скажет Подколесину в одиннадцатом явлении: «*Да как же тебя не бранить, скажи, пожалуйста? Кто может тебя не бранить? У кого достанет духу тебя не бранить? Как порядочный человек, решился жениться, последовал благоразумию и вдруг — просто сдуру, белены объелся, деревянный чурбан...*».

В одиннадцатом явлении Кочкарёв почти убеждает Подколесина в том, что жена ему необходима («*А ведь сказать тебе правду, я люблю, если возле меня сядет хорошененькая*»). И всё же внутреннее противоречие в

характере главного действующего лица, являющееся основополагающим в развитии интриги, так и не упраздняется:

ПОДКОЛЕСИН. Помилуй, ты так горячо берешься, как будто бы в самом деле уже и свадьба.

КОЧКАРЁВ. А почему же нет? Зачем же откладывать? Ведь ты согласен?

ПОДКОЛЕСИН. Я? Ну нет... я ещё не совсем согласен.

Подколесин не может определиться с собственным мнением. То он утверждает, что ему «не худо бы» жениться, несмотря на отсутствие всякого желания (Кочкарёв: «*Вот тебе на! Да ведь ты сейчас объявил, что хочешь*», Подколесин в ответ: «*Я говорил только, что не худо бы*»), то в мнимой убеждённости отвечает, что «женатая жизнь» ему «нравится», то вдруг намекает, что бытовизм семейной жизни его не прельщает (в реплике о маленьких детях: «*Да ведь они только шалуны большие: будут всё портить, разбросают бумаги*»). Нерешительность является ключевой чертой его характера, что приводит к постоянному метрономическому колебанию действия. В качестве обобщения этой мысли служит следующая реплика Подколесина: «*Как же не странно: всё был неженатый, а теперь вдруг — женатый*». Интрига нацелена на раскрытие образа главного действующего лица, которого Кочкарёв охарактеризует во втором действии как «*насмешку над человеком*», «*сатиру на человека*» (что указывает, в свою очередь, на возможность использования интриги-метронома в сатирическом жанре).

Особое значение нерешительности Подколесина придавал теоретик драмы В.М. Волькенштейн. В книге «Драматургия. Метод исследования драматических произведений» он пишет: «*В зависимости от конечной удачи и неудачи действующего лица, ведущего драматическую сцену, драматическая сцена строится как контрастный перелом*» [3, с. 48]. Затем

литературовед уточняет, что в некоторых сценах бывает два и более перелома, причём «изобилие колебаний (3 или 4) свидетельствует уже о большой неуверенности, растерянности, о слабой или неврастенической воле» [3, с. 49]. Говоря о диалоге Кочкарёва и Подколесина в первом акте, В.М. Волькенштейн выделяет целых три перелома: «Подколесин сопротивляется, затем соглашается, потом опять начинает упираться; наконец окончательно уступает» [3, с. 50]. Кроме того, теоретик драмы уточняет: «В комедийной сцене, как и в драматической, решительный перелом – разрешительный момент сцены весьма часто вызывается в последнем счёте сильным ударом <...>. Так, например, Кочкарёв окончательно убеждает Подколесина поехать к невесте, назвав его “бабой”» [3, с. 142-143].

Ситуация в доме Агафьи Тихоновны, очевидно, является «женским» зеркалом ситуации в доме Подколесина. Как Подколесин хочет, чтобы будущая жена соответствовала его чину надворного советника, так и невеста столь же требовательна в подборе жениха – не приемлет купцов. Подколесин сомневается в необходимости детей, а Агафья Тихоновна – в своих силах воспитывать и ухаживать за ними (Агафья Тихоновна: «Одних забот сколько: дети, мальчишки, народ драчливый; а там и девочки пойдут; подрастут – выдавай их замуж»). У Подколесина на побегушках – Степан, у Агафьи Тихоновны – Дуняшка. Связующее звено между Агафьей Тихоновной и Подколесиным – сваха Фёкла. И, точь-в-точь как Подколесин, Агафья Тихоновна боится сей же час приступить к сватовству. Подобно тому, как Кочкарёв убеждает жениха в необходимости ехать, Фёкла убеждает невесту принимать гостей:

ФЁКЛА. <...> Зато уж каких женихов тебе припасла! <...> Сегодня же иные и прибудут. Я забежала нарочно тебя предварить.

АГАФЬЯ ТИХОНОВНА. *Как же сегодня?* Душа моя Фёкла Ивановна, я боюсь.

**ФЁКЛА.** И, не пугайся, мать моя! дело житейское. Приедут, посмотрят, большие ничего. И ты посмотришь их: не понравятся — ну и уедут.

Но вернёмся к образу Подколесина. В двадцатом явлении автор вновь демонстрирует нам, насколько главное действующее лицо подвержено мнению извне: стоило Яичнице сказать об Агафье Тихоновне, что у неё «*нос велик*», а Анучкину — что она не умеет «*по-французски*», и Подколесин, вторя им, уже говорит Кочкарёву, лишь бы избежать сватовства: «*Да так, как-то не того: и нос длинный, и по-французски не знает*». Аргументация Подколесина, почему ему обязательно надоально, чтобы будущая жена умела «по-французски», слово в слово совпадает с аргументацией Анучкина:

**АНУЧКИН.** Да и знает ли она ещё по-французски? <...> Нужно, чтобы она непременно знала, а без того у ней и то, и это... (показывает жестами) — всё уж будет не то.

<...>

**ПОДКОЛЕСИН.** Да потому что... уж я не знаю почему, а всё уж будет у ней не то.

После кочкарёвских убеждений в красоте Агафьи Тихоновны («*Ты рассмотри только глаза её: ведь это чёрт знает что за глаза; говорят, дышат! А нос — я не знаю, что за нос! белизна — алебастр! Да и алебастр не всякий сравняется*») Подколесин вновь меняет своё мнение — на положительное («*Да теперь-то я опять вижу, что она как будто хороша*»; тем не менее, частица «как будто» выдаёт характерную для действующего лица неуверенность).

В двадцать первом, заключительном явлении первого действия ключевым является следующий микродиалог:

**КОЧКАРЁВ.** Ну, уж это моё дело. *Дай мне только слово, что потом не будешь отнекиваться.*

*ПОДКОЛЕСИН. Почему ж не дать? изволь. Я не отпираюсь: я хочу жениться.*

Будучи завершением акта, данные реплики привлекают к себе наибольшее внимание: обещание Подколесина «потом не отнекиваться» становится центральным событием, антитезу к которому составит событие-итог в кульминации пьесы. Кроме того, к концу первого действия интрига усиливается за счёт «удвоения» метронома: читатель и зритель следят теперь за выбором не только Подколесина, но и его женского двойника – Агафьи Тихоновны (её реплика о количестве женихов: «*Если бы ещё один, два человека, а то четыре*»).

Первая же реплика Агафьи Тихоновны в первом явлении второго действия обозначает проблему, которая волнует не только её, но и – косвенно – самого Подколесина: **«Право, такое затруднение — выбор!»**. Не зря Н.В. Гоголь обозначил в первом действии симметрические связи между образами жениха и невесты. В сцене с билетами, на которых написаны имена женихов, автор вновь демонстрирует нам, сколь по-подколесински нерешительна Агафья Тихоновна: **«...какой выберется, такой пусть и будет. (Шарит рукою в ридикюле и вынимает вместо одного все.) Ух! все! все вынулись! А сердце так и колотится!»**.

Сомнения Агафьи Тихоновны и Подколесина в пьесе чередуются, что позволяет не ослаблять интригу. Так, в конце четвёртого явления мы снова видим нерешительность жениха:

*ГОЛОС КОЧКАРЁВА. Да входи, входи, что ж ты остановился?*

*ГОЛОС ПОДКОЛЕСИНА. Да ступай ты вперед. Я только на минуту: оправлюсь, рассстегнулась стремешка.*

*ГОЛОС КОЧКАРЁВА. Да ты улизнешь опять.*

*ГОЛОС ПОДКОЛЕСИНА. Нет, не улизну! ей-Богу, не улизну!*

Из всех второстепенных женихов наиболее важным для нас представляется образ Жевакина, которому Н.В. Гоголь вкладывает в уста значимую в развитии интриги реплику: «*Вот уж никак в семнадцатый раз случается со мною, и всё почти одинаким образом: кажется, эдак сначала всё хорошо, а как дойдёт дело до развязки — смотришь, и откажут*». Возникает ассоциативная параллель с образом Подколесина, который всё никак не женится. Кроме того, слова: «...а как дойдёт дело до развязки — смотришь, и откажут» — подстёгивают интерес читателя и зрителя, давая им догадки о развязке (которые, конечно же, будут оправданы лишь частично: «откажет» не Агафья Тихоновна, а сам Подколесин, сбежав через окно).

Единственное, что вызывает у Подколесина желание жениться, — это отказ невесты остальным женихам, что становится очевидным из его реплики в двенадцатом явлении, произнесённой «с самодовольною улыбкой»: «*А преконфузно, однако же, должно быть, если откажут*». В то же время, на контрасте, Подколесин не готов требовать руки и сердца Агафьи Тихоновны «*сию же минуту*». В явлении четырнадцатом он говорит невесте, уже уходя: «...так позвольте мне и в другое время, *вечерком когда-нибудь*...», где «вечерком когда-нибудь» означает «уж точно не завтра». А в шестнадцатом явлении Подколесин и вовсе считает необходимым «*дать разых*» на «*месяц, по крайней мере*». По аналогии, в девятнадцатом явлении, в сцене предложения руки и сердца, он скажет невесте: «*Но пусть лучше я вам скажу когда-нибудь после*», — здесь так же, как и в четырнадцатом явлении, фигурирует характерное неопределённое наречие «когда-нибудь».

Агафья Тихоновна, хоть и восхищается Подколесиным («*Уж так, право, бьётся сердце, что изъяснить трудно. Везде, куды ни поворочусь, везде так вот и стоит Иван Кузьмич*»), по-прежнему сомневается («*Вот жила, жила — а теперь приходится выходить замуж! <...> ...и двадцати семи лет не пробыла в*

*девках...»). Её размышления о короткой «девичьей жизни» столь нарочиты, будто и она была бы не прочь отложить женитьбу на срок подольше. К слову, когда Подколесин говорит в девятнадцатом явлении, что хочет венчаться «*сей же час*», то получает от Агафьи Тихоновны противоположный ответ: «*Уж это, может быть, очень скоро*». Метрономы обоих действующих лиц словно бы не синхронизированы: когда жених решителен, то невеста сомневается, – и наоборот. Значит, «колебания» (если пользоваться термином В.М. Волькенштейна [3, с. 49]) могут быть противофазными.*

В момент побега через окно Подколесин наконец делает выбор – окончательный и бесповоротный, а интрига находит своё завершение. Примечательно, что такой исход словно был желанен со стороны не только жениха, но и невесты: в двадцать втором явлении Агафья Тихоновна, ещё не подозревая о произошедшем, говорит: «...*если бы его хоть на минутку на эту пору не было в комнате, если бы он за чем-нибудь вышел!*». М.В. Строганов писал в статье «Событие не-события в драматургии Гоголя»: «*Подколесин собирался жениться и – не женился в finale комедии. Агафья Тихоновна хотела выйти замуж, и не вышла. Получается, что всё, что показано было на сцене, никоим образом не изменило ни положение Подколесина, ни положение Агафьи Тихоновны, ни положение других женихов, – ничего не произошло*» [4, с. 50]. Женитьба здесь – не такое уж и серьёзное жизненное событие, а что-то вроде игры, в которой ни у кого нет ответственности. Как говорит Кочкин о Подколесине: «...*вышел себе — ему и горя мало; с него всё это так, как с гуся вода, — вот что нестерпимо!*».

Стоит заметить, что построение Н.В. Гоголем любовной линии отходит от традиции, свойственной комическому жанру. Разбирая гоголевскую поэтику, А.А. Аникст пишет: «*Гоголь смеётся над построением комедии, в основе которой лежит любовная интрига*» [5, с. 120]. В качестве примера он приводит следующую выдержку из

«Театрального разъезда» Н.В. Гоголя: «Люди простодушно привыкли уже к этим беспрестанным любовникам, **без женитьбы которых никак не может окончиться пьеса**. Конечно, это завязка, но какая завязка? — точный узелок на уголке платка» [6]. Следовательно, посредством интриги-метронома драматург как раз совершает попытку переосмысления механизма интриги любовной.

Таким образом, благодаря последовательному анализу пьесы «Женитьба» мы проследили, как интрига-метроном может реализовываться на практике, в частности – в жанре сатирической комедии. Метрономический тип интриги позволяет придать драматическому тексту кумулятивную цикличность, а также создать определённую ритмику действия, состоящую из периодов уверенности и сомнения. Важными «деталями» механизма интриги-метронома становятся, во-первых, постоянная зависимость действующего лица от мнения окружающих, выявляемая при рассмотрении конкретного образа персонажа во взаимодействии с иными действующими лицами, и, во-вторых, противофазное колебание, определяемое при сопоставлении персонажей-двойников и фиксации их несовпадающих волевых устремлений, находящих отражение в комических репликах невпопад. Поддерживается атмосфера раздумий и за пределами сцены – в читательском кругу либо в зрительном зале посредством авторского подведения читателя и зрителя к аналогиям (здесь: соотнесение контрастных судеб разочаровавшегося Кочкирёва, уже прошедшего путь женитьбы, и неотступного Жевакина, в семнадцатый раз получившего отказ, – с судьбой жениха Подколесина). Но главное, что детерминирует интригу-метроном – это связь внешнего конфликта с внутренним противоборством в характерах главных действующих лиц, от психологии которых напрямую зависит не только содержание пьесы (в данном случае, комического плана), но и его структура. Не было бы сомневающихся Подколесина и Агафы Тихоновны – не было бы и «Женитьбы».

## ЛИТЕРАТУРА:

1. Гоголь Н.В. Женитьба // [Электронный ресурс] URL: <https://ilibrary.ru/text/1234/p.1/index.html> (Дата обращения: 12 апреля 2021 года).

2. Толковый словарь русского языка : 80000 слов и фразеологических выражений / С.И. Ожегов и Н.Ю. Шведова; Российская акад. наук, Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова. – 4-е изд., доп. – М.: А ТЕМП, 2006. – 938, [3] с. // [Электронный ресурс] URL: <https://gufo.me/dict/ozhegov/metronom> (Дата обращения: 12 апреля 2021 года).

3. Волькенштейн В.М. Драматургия. Метод исследования драматических произведений. – М.: Федерация, 1929. – 272 с. // [Электронный ресурс] URL: <http://books.e-heritage.ru/book/10071245> (Дата обращения: 12 апреля 2021 года).

4. Строганов М.В. Событие не-события в драматургии Гоголя. – Пушкинские чтения-2011. «Живые» традиции в русской литературе: жанр, автор, герой, текст: материалы XVI Международной научной конференции / Ленинградский гос. ун-т им. А.С. Пушкина; под общ. ред. В. Н. Скворцова. – СПб.: Ленинградский гос. ун-т им. А. С. Пушкина, 2011. – 419 с. // [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sobytie-ne-sobytiya-v-dramaturgii-gogolya> (Дата обращения: 12 апреля 2021 года).

5. Аникст А.А. Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. – М.: Наука, 1972. // [Электронный ресурс] URL: [https://krispen.ru/knigi/anikst\\_03.docx](https://krispen.ru/knigi/anikst_03.docx) (Дата обращения: 12 апреля 2021 года).

6. Гоголь Н.В. Театральный разъезд // [Электронный ресурс] URL: [http://az.lib.ru/g/gogolx\\_n\\_w/text\\_0082.shtml](http://az.lib.ru/g/gogolx_n_w/text_0082.shtml) (Дата обращения: 12 апреля 2021 года).



## **Мария ТРОФИМОВА**

### **ОТ «ДВУХ БРАТЬЕВ» К «ГЕРОЮ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»: ГЕНЕЗИС ОБРАЗА ПЕЧОРИНА**

Григорий Александрович Печорин, персонаж «Героя нашего времени» М.Ю. Лермонтова – одна из знаковых фигур русской литературы начала XIX века. Человек, который боролся с обществом, но устал от этой борьбы, заболел скучой («болезнью века») и теперь не может найти себе места в жизни, от чего страдает сам и мучит людей вокруг себя. Созданный на пересечении романтизма и реализма, Печорин, как пишет Лермонтов, – один из многочисленных примеров типичных для своего времени людей, собирательный портрет окружения автора, и вместе с тем его образ носит в себе демонические черты, а корнями глубоко уходит в европейскую романтическую традицию – скуча, отчуждение от общества, особое отношение к смерти, путешествия и путевые заметки, несчастная любовь и многое другое. Однако на Печорина, финальный, можно сказать, образ в творчестве Лермонтова, повлияла не только романтическая литература других авторов, но и произведения самого писателя. Многие исследователи отмечают в творчестве Лермонтова *автоцитации*, или *самоповторения* [5, с. 567], мотивов и образов из своих предыдущих произведений, которые писатель улучшал, развивал, точнее прорисовывал. И Печорин оказывается не специально созданным для «Героя нашего времени» персонажем, а в течение всей жизни перерабатываемым образом, воплощающимся то с одной стороны, то с другой. Конечно, наиболее очевидный «предок» Печорина из «Героя нашего времени» – Печорин из «Княгини Лиговской». Он так же вертится внутри общества, совершает скандальные поступки и смеётся над всеми вокруг. Однако если копнуть глубже, можно найти и не сразу понятных предшественников столь комплексного образа: начиная от «Демона» и проходя дальше – Юрий

Волин из «Menschen und Leidenschaften» (Люди и страсти), Владимир Арбенин из «Странного человека» и Евгений Арбенин из «Маскарада». Все эти персонажи так или иначе пересекаются с известным нам героем. В ряд предшественников входит и последняя пьеса Лермонтова «Два брата» 1836 года. Главные персонажи её – Александр и Юрий Радины. В экспозиции многое напоминает «Разбойников» Шиллера – любимый и нелюбимый сын, где любимый – чувственныи, пламенный человек, нелюбимый же сын холоден и расчётлив. Одному важна честь, другому выгоды. Любовный конфликт, появившийся из любовного треугольника тех же «Разбойников», переносится на личную для Лермонтова основу – бракосочетание Варвары Лопухиной с богатым Бахметевым.

Младший сын, Юрий, возвращается к пожилому отцу после долгих лет отъезда и узнаёт, что девушка, в которую он был влюблён, Веринька Лиговская, вышла замуж за состоятельного человека, князя. Юрий поражён и обвиняет Веру в замужестве ради денег. Старший сын, Александр, всё это время бывший с отцом, тоже влюблён в Вери и, более того, стал её любовником на какое-то время после замужества. Вера страдает от своего греха, от преследований Александра и своей любви к Юрию. Юрий же не перестаёт добиваться Веры. Она приглашает его встретиться ночью, чтобы всё обговорить. Александр узнаёт о встрече и, пользуясь тем, что можно быть неузнанным (все персонажи в этой сцене приходят в широких плащах – отсылка на сцену из Дон Жуана), появляется раньше Юрия, добивается поцелуя, а после угрожает, что испортит им с Юрием жизнь, если она признается тому в любви. Для Юрия же, кажется, брак Веры больше не играет никакой роли, ему важно знать, любит она его или нет. После этой встречи Александр передаёт отцу, что Юрий влюблён в Вери. Отец рассказывает это князю, и тот увозит Вери в глушь. Юрий же узнаёт, что Александр был любовником его возлюбленной, и вызывает его на дуэль, но дуэль

прерывается смертью отца. Юрий падает в обморок, Александр же никак не реагирует.

Из основного конфликта в «Героя нашего времени» перешло немногое. Остался факт замужества Веры, взятый, правда, под иным углом, сама Вера и, главное, Александр и Юрий Радины.

Юрий человечен и благороден, в нём кипит энергия и молодость. Он добр и нежен, особенно по отношению к отцу, как говорит тот: *«портрет...покойной матери»*. Он верен своей любви, но при этом не лишён язвительности, особенно когда говорит о выборе Веры выйти замуж за богатого и непривлекательного человека (*«господин миллион – тут всё»*). Это ранимый и даже сентиментальный человек, но при этом готовый острить и смеяться над людьми (сам признаётся, что любит колкости), даже манипулировать чувствами, чтобы добиться своего – например, при князе и Вере он рассказывает историю своей любви, не называя имён, но явно имея в виду именно их роман – ситуация, случившаяся с Лермонтовым в реальности. Следует такой диалог:

*«Княгиня (дрожащим голосом). Извините – но может быть, она нашла человека еще достойнее вас.*

*Юрий. Он стар и глуп.*

*Князь. Ну так очень богат и знатен.*

*Юрий. Да.*

*Князь. Помилуйте – да это нынче главное! ее поступок совершиенно в духе века.*

*Юрий (подумав). С этим не спорю.*

*Князь. На вашем месте я бы теперь за ней поволочился – если ее муж таков, как вы говорите, то, вероятно, она вас еще любит.*

*Вера (быстро). Не может быть.*

*Юрий (пристально взглянув на нее). Извините, княгиня – теперь я уверен, что она меня еще любит. (Хочет идти)».*

Юрий смеётся над князем, и Вера это понимает.

Схожая ситуация перешла и в «Героя нашего времени», правда, совсем с иным контекстом и иной функцией: историю, которую рассказывает Печорин, становится тайным сообщением Вере, невидимым для других знаком их отношений друг к другу: *«Тогда я рассказал всю драматическую историю нашего знакомства с нею [Верой], нашей любви, – разумеется, прикрыв все это вымышленными именами.»*

*Я так живо изобразил мою нежность, мои беспокойства, восторги; я в таком выгодном свете выставил ее поступки, характер, что она поневоле должна была простить мне мое кокетство с княжной».*

Рассказ Юрия же и другие ситуации в пьесе подчёркивают те его черты характера, которые напоминают как автора, так и Печорина – их язвительность и вместе с тем способность испытывать глубокие чувства.

Рядом с Юрием, не ангелом, но достаточно земным и понятным человеком, мы видим Александра. Александр прожил всю жизнь с отцом, помогая ему в делах, но из-за холодности и расчётливости отец его не любит, что не может не ранить (*«вы никогда со мною не были так веселы, как теперь с братом»*). Он абсолютная противоположность Юрия. Тихий, страдающий, уже не способный на радость и счастье, поэтому отравляющий жизнь другим, сам себя он определяет как *«человека ужасного, который не имеет ничего святого... человека с душой испорченной»*. Но под этой монашеской личиной он пылает страстью к не любящей его Вере (во многом образ Александра схож с образом Клода Фролло). Он постоянно говорит девушке, что она как ангел для него, изливает перед ней все свои чувства и переживания, ревнует к Юрию и страдает от того, что больше не *«владеет»* ей. Так перед нами предстаёт двуликая фигура, в которой различны внешнее и внутреннее, но обе стороны – как холодная внешняя, так и пылающая внутренняя – говорят о чём-то неземном, мистическом. В Александре присутствует излюбленное

Лермонтовым демоническое начало (например, вот как описывает его поступок Вера: «*Если б не ты, не твоё адское искусство, если б не твои ядовитые речи...*», — Александр предстаёт как соблазняющий демон или змей-искуситель). Таким образом, перед нами две противоположности, почти зеркально отражающие друг друга. Притом, их противопоставление происходит на уровне «демон» — «человек», а не «ангел» — «демон», как можно было бы предположить, потому что, как мы удостоверились, образ Юрия достаточно далёк от ангельского.

С одной стороны, если искать зачатки будущего Печорина в этом произведении, их легче найти в Юрии, так как уже в нём реалистически социальная тематика преобладает над романтической, мистической, менее применимой по отношению к Печорину из «Героя нашего времени». Однако, с другой стороны, и Александр стал предвестником Печорина. Наиболее это понятно благодаря монологу, который Лермонтов почти без изменений перенёс в «Героя нашего времени»: «*Да!.. Такова была моя участь с самого детства...*» — этот монолог произносит Александр во втором действии, наедине с Верой. Как в версии «Двух братьев», так и в «Герое нашего времени», монолог описывает пагубное влияние общества на чистые, искренние чувства, рождающиеся в человеке. Все чувства, проходящие через критику общества, приводят к противоположному, отрицательному чувству. Так персонажи объясняют свой злой, язвительный характер. Конечно, подобные мысли свойственны не только Александру Радину и Григорию Печорину. Истоки можно найти и в зарубежной литературе, чрезвычайно влияющей на творчество Лермонтова. Например, в «Адольфе» Бенжамена Констана есть подобное объяснение формирования характера: «*Никто не мог приписать мне чего-нибудь предосудительного, наоборот, за мной даже не могли отрицать таких поступков, которые, по-видимому, свидетельствовали о великолодии и*

преданности; однако, обо мне говорили, что я человек безнравственный и неверный: два эпитета, удачно придуманных для того, чтобы намекнуть на отсутствующие факты, и отгадать то, чего не знаешь» [2]. Жертвой общественного влияния становится и главный герой «Шагреневой кожи» Бальзака: «Он бессознательно задевал суевные чувства всех, с кем только ни сталкивался. Тех, кого он звал к себе в гости, кому он предлагал своих лошадей, — раздражала роскошь, которою он был окружён; уязвленный их неблагодарностью, он избавил их от этого унижения, — тогда они решили, что он презирает их, и обвинили его в аристократизме» [1]. Эта мысль в наиболее близкой к монологу Печорина форме проходит и в более ранних произведениях Лермонтова. Например, в «Вадиме»: «Никто в монастыре не искал моей дружбы, моего сообщества; я был один, всегда один; когда я плакал — смеялись <...> Я желал возненавидеть человечество — и поневоле стал презирать его; душа ссыхалась; ей нужна была свобода, степь, открытое небо... ужасно сидеть в белой клетке из кирпичей и судить о зиме и весне по узкой тропинке, ведущей из келий в церковь...» — или в пьесе «Menschen und Leidenschaften» от лица Юрия Волина: «...от колыбели какое-то странное предчувствие мучило меня. <...> Несправедливости, злоба — всё посыпалось на голову мою, — как будто туча разлетевшись упала на меня и разразилась, а я стоял как камень — без чувства. По какому-то машинальному побуждению я протянул руку — и услышал насмешливый хохот — и никто не принял руки моей — и она обратно упала на сердце... Любовь мою к свободе человечества почитали вольнодумством — меня никто после тебя не понимал» [4]. Таким образом, можно сказать, что с теми или иными вариациями отторжение общества, признания его как причины перекраивания естественных и добрых чувств человека в отрицательные черты характера, причины страданий просматривается во многих произведениях Лермонтова. Однако эти «заготовки» (так

многие исследователи объясняют самоповторения писателя) постепенно складываются в тот монолог, какой мы видим у Александра. Он же, в свою очередь, позже вкладывается в уста Печорина. Их схожая структура и одинаковый подход («*Дитя, разве я похож на убийцу?*»/«*Разве я похож на убийцу?..*» – «*Ты хуже!*»/«*Вы хуже...»*), однако, не значит, что монологи идентичны – они различаются как на лексическом, так и на контекстуальном уровне. Монолог Печорина выглядит намного более проработанным. Если в варианте «Двух братьев» почти каждое предложение оканчивается многоточием, в монологе «Героя нашего времени» этого нет, там больше двоеточий и тире, указывающих на точную причинно-следственную связь. «*Меня никто не любил*» меняется на «*меня никто не понимал*», «*борьба с судьбой и светом*» меняется на «*борьбу с собой и светом*», появляется такое понятие как «*нравственный калека*». Эти перемены говорят о работе Лермонтова над текстом, изменении и улучшении его. Монолог становится более социально ориентированным и более психологичным, чем в «Двух братьях». Однако суть остается та же. И Александр Радин, и Григорий Печорин как бы просматривают свою биографию, давая понять, что сделало их такими людьми, привело к тому, что они стали «хуже убийцы».

Интересно рассмотреть и контекст введения монологов в произведения. Если в «Двух братьях» Александр рассказывает свою биографию Вере, когда он уже понимал невозможность возвращения чувства, то Печорин произносит монолог ещё в начале романа с княжной Мери. Этот факт, так же как и манипулятивный характер Печорина (перед монологом описывается его мимика, явно более искусственная, чем естественная: «*сказал, приняв глубоко тронутый вид*»), заставляют многих исследователей сомневаться в искренности Печорина и, соответственно, в применимости монолога к характеру героя и его биографии. На такой позиции стоит, например, В. Левин в статье «Об истинном смысле монолога Печорина» [3]. Там же он

приводит цитату Белинского: «*От души ли говорил это Печорин или притворялся? – Трудно решить определительно: кажется, что тут было и то и другое*», – с которой мы можем согласиться больше, чем с выводами Левина. Действительно, вряд ли Печорин раскрывал свою душу без прагматической цели – он делал это исключительно ради княжны Мери. Но выходит ли из этого, что Григорий – обманщик и фантазёр? Именно благодаря корням монолога, его глубокому осмыслиению Лермонтовым в течение всего своего творческого пути, вряд ли можно сказать, что эти мысли он вложил в уста персонажа, которому они не свойственны. Монолог от лица Печорина становится таким же двузначным, как и сам персонаж: с одной стороны, он имеет практическую цель «соблазна» княжны Мери, с другой же, отражает искренние внутренние противоречия Печорина. Именно в таком смысле мы понимаем слова Белинского.

Итак, можно сказать, что и Юрий, и Александр – предвестники Печорина. Два персонажа стали одним – достаточно интересный ход со стороны Лермонтова. В Печорине соединились язвительность и глубина переживания, верность одной женщине и увлечение многими, скуча жизни и демоническая разрушительность характера. Именно поэтому он оказывается таким неоднозначным и амбивалентным персонажем.

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Бальзак О. де. Шагреневая кожа. [Электронный ресурс] URL: <http://www.lib.ru/INOOLD/BALZAK/shagren.txt> (Дата обращения: 13 апреля 2021 года).
2. Констан Б. Адольф. [Электронный ресурс] URL: [http://www.lib.ru/INOOLD/KONSTAN/Konstan\\_Adolf.txt](http://www.lib.ru/INOOLD/KONSTAN/Konstan_Adolf.txt) (Дата обращения: 13 апреля 2021 года).
3. Левин В. Об истинном смысле монолога Печорина // Творчество М. Ю. Лермонтова: 150 лет со дня рождения, 1814–1964. – М.: Наука, 1964. – С. 276–282.

4. *Лермонтов М.Ю.* Сочинения: В 6 т. / [ред.: Н.Ф. Бельчиков и др.]; АН СССР. Ин-т рус. литературы (Пушкин. дом). М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1954–1957. [Электронный ресурс] URL: <http://russian-literature.org/tom/417013> (Дата обращения: 13 апреля 2021 года).

5. *Удо́дов Б.Т.* Творческий процесс // Лермонтовская энциклопедия / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом); Науч.-ред. совет изд-ва «Сов. энциклопедия» – М.: Сов. энцикл., 1981. – С. 565–568.



## **Алиса ТУЛЬЧИНСКАЯ**

### **ФУНКЦИЯ СИГНАЛОВ-ПРЕДВЕСТНИКОВ И СИГНАЛОВ-СПУТНИКОВ В РАССКАЗАХ А.П. ЧЕХОВА**

«Шуточка» А.П. Чехова была впервые опубликована в журнале «Сверчок» в 1886 году, под подписью «Человек без селезёнки». Рассказ был серьёзно переработан перед его отправкой Чеховым издателю А.Ф. Марксу в 1899 году, когда тот готовил полное собрание сочинений писателя. Главный герой, который в первом издании был намного большим шутником, во втором издании превратился в интеллигентного молодого человека, и повествование стало более спокойным и сдержаненным. Поменялся финал рассказа: здесь герой не женится на Наде, как в первой редакции, а навсегда уезжает из города. В данной работе нас будет интересовать именно вторая редакция рассказа.

Рассказ «Тоска» также написан в 1886 году и опубликован в Петербургской газете. С небольшими изменениями «Тоска» была напечатана в сборнике «Пёстрые рассказы». В 1895 году она вошла в антологию «Проблески». В немного пересмотренном виде рассказ был включён в третий том сочинений А.П. Чехова, опубликованных в 1899–1901 годах.

Наш выбор произведений для исследования обусловлен их тематическим и «тональным» различиями (обманчивая легкость «Шуточки» и концентрированная тяжесть и горечь «Тоски») при одной объединяющей черте. «Шуточку» и «Тоску» объединяют между собой детали, включенные в повествование таким образом, чтобы сопровождать и выстраивать настроение, задаваемое текстом, или предсказывать дальнейшее развитие этого настроения и самих событий. Такие детали в данной работе будут обозначены как «сигналы-предвестники» и «сигналы-спутники». Деление на эти группы весьма условно, потому что зачастую бывает довольно сложно провести границу между предвестием и уже случившимся

или происходящим – так называемая система сигналов у Чехова работает непрерывно.

Для удобства и для возможности рассмотреть такие сигналы более подробно мы можем поделить их на несколько подгрупп: «сигналы цвета и света», «сигналы статики и динамики», «сигналы тепла и холода» и «сигналы состояния героя» (под «состоянием» подразумевается состояние как физическое, так и психологическое).

### **Сигналы цвета и света**

Рассказ «Тоска» строится на желании и невозможности коммуникации Ионы с людьми, которым он стремится поведать о своем горе. Именно развитие ощущения тоски и безучастности концентрируется в этом рассказе. Предлагаем обратить внимание на конкретные цитаты.

Начинается рассказ с того, что наступает вечер: *«На город спускается вечерняя мгла»*. Мгла – это непрозрачный от пыли или тумана воздух, вечерняя мгла – нечто темное и неясное, и уже здесь мы можем видеть настроение, которое будет сохраняться на протяжении всего рассказа. Сам извозчик Иона от падающего снега *«весь бел, как привидение»*. Белый цвет – один из цветов, символизирующих смерть, и уже здесь можно догадаться о смерти, которая будет названа прямо несколько позже.

Рассказ «Шуточка» тоже начинается со цвето-световой картины, однако там, на контрасте с непроглядной «Тоской», нас встречает *«ясный, зимний полдень»*. В отличие от вечерней мглы, здесь – ослепительное солнце, которое светит так ярко, что отражается в снегу: *«От наших ног до самой земли тянется покатая плоскость, в которую солнце глядится, как в зеркало»*. Если в «Тоске» преобладают мрачные оттенки, то здесь, напротив, Чехов изобилует яркими красками: *«Возле нас маленькие санки, обитые ярко-красным сукном»*.

Уже здесь создается впечатление обманчивых ясности и лёгкости, на удачу которых легко попасться читателю –

как попадается Наденька на «шуточку» главного героя. Однако и здесь тоже неумолимо наступают сумерки – именно тогда, когда главный герой собирается уезжать навсегда, чтобы потом вспоминать о своей «шуточке» и думать, для чего же он так шутил: *«Как-то перед отъездом, дня за два, в сумерки сижу я в садике...»*. Несмотря на мнимую легкость, загадочность и радость, транслируемую рассказом даже поверх того страха, который испытывает Наденька, раз за разом спускаясь с горы, здесь появляются эти сумерки, которые обязательно укажут на то, что будет испытывать главный герой через многие годы: *«А мне теперь, когда я стал старше, уже непонятно, зачем я говорил те слова, для чего шутил...»*. Значит, и в рассказе «Шуточка» тоскливо чувство, пусть и гораздо менее очевидное и насыщенное, нежели в «Тоске», создается за счет сумерек в том числе.

### **Сигналы статики и динамики**

Не менее важными для создания нужной атмосферы в рассказах Чехова являются такие сигналы, как статика и динамика. За счёт скорости саней в «Шуточке» создается ощущение одновременно страха и в то же время кажущегося веселья – главный герой словно немногого иронизирует над страхом девушки. Но куда более важны статика и динамика в «Тоске», поэтому предлагаем рассмотреть эту группу на примерах этого рассказа.

В этом ракурсе интересен образ лошади Ионы – стоя неподвижно, находясь в статике, как и её хозяин, онемевший от тоски, она думает, и её неподвижные и онемевшие (как и у Ионы) мысли оттеняются динамичными и даже шумными сигналами: *«Кого оторвали от плуга, от привычных серых картин и бросили сюда в этот омут, полный чудовищных огней, неугомонного треска и бегущих людей, тому нельзя не думать...»*. Бегущие люди, неугомонный треск и чудовищные огни появляются здесь не случайно – это сигналы-спутники, указывающие на то, сколько в городе

шума и суеты, сколько в нём людей – и совершенно никому нет дела до беды, которая произошла у старого извозчика.

Сигналы, связанные с городом и его обитателями, создают атмосферу сумасшедшую и чуждую горю и тоске человека, который никак не может наладить с этой атмосферой связь. В городе попросту слишком шумно, поэтому тоска Ионы никак не может обрести голос. Иона в своем горе статичен, неподвижен и, в свою очередь, тоже безразличен – но безразличен к тому, что происходит с ним: *«Он согнулся, насколько только возможно согнуться живому телу, сидит на козлах и не шевельнется. Упади на него целый сугроб, то и тогда бы, кажется, он не нашел нужным стряхивать с себя снег...»*. Столкнувшись с первой (во всяком случае, первой для читателя) неудачей в построении коммуникации, Иона *«сгибается на козлах и опять не шевельнется...»*. Однако и его спасает в том числе движение – лошадка, на протяжении всего рассказа не особенно спешащая, *«точно поняв его мысль, начинает бежать рысцой»*, и уже здесь, еще до финала, выглядит как единственное утешение и даже спасение для Ионы.

### **Сигналы состояния героя**

Самые очевидные и явные сигналы из всех, нами выделенных, – это, пожалуй, сигналы состояния героев. Несмотря на их очевидность, они ничуть не менее важны в «сигнальной системе». В какой-то момент сигналов извне становится мало, недостаточно для сгущения красок, и приходит необходимость сфокусироваться на том, что происходит внутри героя. Рассмотрим несколько примеров.

В случае с Наденькой из «Шуточки» это, например, зависимость от признаний в любви – уже не важно, от ветра или от главного героя: *«Скоро Наденька привыкнет к этой фразе, как к вину или морфию. Она жить без неё не может. <...> уже всё равно; из какого сосуда ни пить – всё равно, лишь бы быть пьяным»*. То, насколько ей важны

эти признания, выражено в том, как она снова и снова отправляется на гору, чтобы спуститься с неё на сумасшедшей и пугающей, «адской» скорости – в какой-то момент она даже поднимается туда одна: «*Страх, пока она катила вниз, отнял у нее способность слышать, различать звуки, понимать...*».

Ионе из «Тоски» настолько невыразимо больно и одиноко, что он радуется уже абсолютно любому вниманию со стороны – даже если это брань: «*Он слышит обращенную к нему ругань <...> и чувство одиночества начинает мало-помалу отлегать от груди*». Он готов к насмешкам и даже подзатыльникам – лишь бы только не оставаться одному, в тишине: «*Опять он одинок, и опять наступает для него тишина... Утихшая ненадолго тоска появляется вновь и распирает грудь ещё с большей силой*». Тоска, называемая уже прямо, не заглушается частыми упоминаниями, а лишь увеличивается, в конце концов даже словно принимая образ физической боли («*Обращаться к людям он считает уже бесполезным. Но не проходит и пяти минут, как он выпрямляется, встряхивает головой, словно почувствовал острую боль, и дёргает вожжи... Ему невмоготу*»), духоты («*В воздухе «спираль» и духота...*») и жажды («*Как молодому хотелось пить, так ему хочется говорить*»).

### **Сигналы тепла и холода**

Последняя из выделенных нами групп – группа сигналов, связанных с теплом или холодом, которые тоже способны создать необходимое настроение или развить его.

В рассказе «Шуточка» тепло обманчиво: с появлением тепла, которое должно создать радостную атмосферу, из жизни главного героя и Наденьки исчезают катания со снежной горы. Однако сигнал-спутник, солнце, «становится ласковее», что даёт читателю ложную надежду на вербальное и открытое признание. Этого не случается. И более искренне на это указывают следующие сигналы: «*Ещё достаточно холодно, под навозом ещё снег, деревья*

*мертвы, но уже пахнет весной и, укладываясь на ночлег, шумно кричат грачи*. Наступает весна, но «*ещё достаточно холодно*» и «*деревья мертвы*» – признания не будет.

Во всяком случае, открытого и честного, потому что оно будет снова доверено ветру: «*Весенний ветер дует ей прямо в бледное, унылое лицо...*». Но и это принимается – тёплый весенний ветер, донёсший признание, воспринимается Наденькой как чудо, которое останется с ней на всю жизнь «Тоска» до самого конца сопровождается холодом и сыростью – облепляющим мокрым снегом, засыпающим Иону и его лошадку, когда они застывают и не двигаются. И весь рассказ построен, можно сказать, на поиске тепла. И у людей Иона его не находит, как ни старается.

Однако находит у своей лошади, которая единственная может его выслушать и во время этого словно греет дыханием его ладони: «*Лошаденка жсёт, слушает и дышит на руки своего хозяина... Иона увлекается и рассказывает ей всё...*».

Подводя итоги, можно сказать, что впечатление, создаваемое в рассказах Чехова, производится и развивается с помощью так называемой сигнальной системы, которая состоит из множества сигналов-предвестников и сигналов-спутников. В данной работе были выделены и проиллюстрированы «сигналы цвета и света», «сигналы состояния героя», «сигналы динамики и статики» «сигналы тепла и холода», как самые основные сигналы-предвестники и сигналы-спутники, использованные автором для создания нужного настроения и его поддержания.

## ЛИТЕРАТУРА:

1. Чехов А.П. Тоска [Электронный ресурс] URL: <https://ilibrary.ru/text/981/p.1/index.html> (Дата обращения: 10 апреля 2021 года).

2. Чехов А.П. Шуточка [Электронный ресурс] URL: <http://ilibrary.ru/text/1051/p.1/index.html> Дата обращения: 10 апреля 2021 года).

3. Ягодинцева Н.А. Литературно-творческий практикум.  
– Челябинск: Челяб. гос. институт культуры, 2016. – 100 с.



## **Александра ХРИСАНОВА**

### **ЦИКЛИЗАЦИЯ НЕВЫДЕЛЕННОГО ЦИКЛА «ТАИНСТВЕННЫХ» ПОВЕСТЕЙ И.С. ТУРГЕНЕВА: СОВРЕМЕННЫЕ ТЕОРИИ**

«Таинственные» повести Тургенева (по определению Л.В. Пумпянского), несмотря на явную соотнесенность тематики, жанра и стилевых и композиционных элементов, никогда самим автором в отдельный цикл собраны не были. Однако отметим стойкий интерес писателя к человеческому подсознанию и особым психическим состояниям личности, к скрытым возможностям человеческого мозга, в частности, к спиритизму и гипнозу, а также опыт изображения Тургеневым иррациональных явлений, реализованный в основном в поздних повестях. Всё перечисленное поставило перед исследователями в XX веке проблему объединения этих произведений в цикл. В 1870 году Тургенев пытался объяснить свою позицию писателю М.В. Авдееву, обвинившего его в возврате к романтизму: «Вы находите, что я увлекаюсь мистицизмом и приводите в пример «Странную историю», «Призраков», «Историю лейтенанта Ергунова». Но могу Вас уверить, что меня исключительно интересует одно: физиономия жизни и правдивая ее передача, а к мистицизму во всех его формах я совершенно равнодушен и в фабуле “Призраков” видел только возможность провести ряд картин» [9, с. 132]. Несмотря на то, что сам Тургенев определил место фантастического однозначно, вопрос о наличии в произведениях таинственного, собственно мистического поднимался в тургеневедении неоднократно.

Большинство исследователей полагает, что начало «мистической» прозе Тургенева положила повесть «Призраки», опубликованная автором в 1864 году. Спустя год был издан рассказ «Довольно», затем следует серия произведений: «Собака» (1866), «История Лейтенанта Ергунова» (1868), «Стук... Стук... Стук..!» (1871), «Часы»

(1876). В 1877 году были опубликованы два рассказа — «Сон» и «Рассказ отца Алексея», в 1881 году увидела свет повесть «Песнь торжествующей любви», в 1883 году — «Клара Милич». Объединяя позднее творчество Тургенева в «тайный» цикл, исследователи придерживаются хронологического принципа и обычно не относят к циклу такие произведения, как «Три встречи» (1852) и «Фауст» (1856), неоднозначно отношение и к незавершенному рассказу «Силаев», время написания которого неизвестно [10, с. 1].

В творчестве Тургенева есть его собственный опыт объединения произведений в циклы: это «Записки охотника» и «Стихотворения в прозе». Причем отметим, что писатель размышлял о включении «Поездки в Полесье» (1857) в цикл «Записок охотника». При всех общих для цикла композиционных элементах повествование отличается иррациональным началом и ярким субъективным отношением к нему повествователя. Это и не позволило чуткому к стилю писателю пополнить сложившийся цикл. Он слишком «нализничал» в рассказе, по его собственному выражению.

Вопрос о циклизации таинственных повестей является дискуссионным. Повести, помещаемые исследователями в «тайный цикл», не равнозначны по степени присутствия таинственного или иррационального элемента. Также стоит подчеркнуть, что авторское определение жанра произведений, относимых к «тайным», только усложняет вопрос циклизации: «Призраки» Тургенев назвал «фантазией», «Фауст» обозначил «рассказом в девяти письмах», а «Стук... Стук.. Стук..!» наименовал студией. Что, по нашему мнению, не позволило Топорову, объединить в цикл поздние произведения Тургенева по жанровому и по идейно-тематическому признаку [8, с. 165, 177].

Исследователей, выступающих за циклизацию «мистических повестей», больше. Рассмотрим мнения конца XX века, ставшие базовыми для исследователей XXI века.

А.Б. Муратов выделяет в качестве «тайинственных» такие произведения, как «Сон», «Песнь торжествующей любви», «Клара Милич», «Призраки», отличая их от таких поздних повестей, как «Несчастная», «История лейтенанта Ергунова» [5, с. 165, 177]. Критерием для выделения произведений в цикл является степень разработанности и самостоятельности темы таинственного (в частности, мотива сновидения). Заметим, что В.Н. Топоров в работе «Странный Тургенев» указывает на то, «что сны играли в жизни Тургенева очень значительную роль, как и — шире — видения, девиации, галлюцинации и — еще шире — предчувствия, которые в отмеченные моменты позволяли ему «видеть» (хотя и в несколько ином смысле этого слова) будущее» [8, с. 103].

Неудивительно, что мотив сна присутствует в каждом из произведений «тайинственного» цикла и подвергается детальному анализу исследователями. К примеру, Н.Н. Мостовская подразделила мотив на: сон, сон-явь, сон-реализация энергии мысли и душевных устремлений, сон-смерть. По мнению Н.Н. Мостовской, Тургенев изображает не только «полноценный» сон, который полностью уводит героя от реальности, но и сон-явь. Состояние сна-яви — это пограничное состояние между мечтой и реальностью, жизнью и смертью, с одной стороны, человек соприкасается с реальностью, а с другой уходит от нее. Находясь в состоянии сна-яви, человек соприкасается с «тайным», «неведомым» [2, с. 137–148; 3, с. 101–112]. Когда герой находится в состоянии сна, в нем пробуждаются подлинные чувства и тайные желания, власть над человеком оказывается в руках «неведомых» сил. Персонаж произведения «Клара Милич» после смерти девушки сталкивается с первым сном-предчувствием, которые отличен тем, что герой еще способен разграничивать состояние сна и яви. Но уже после поездки в Казань герой переживает несколько странных ночей «то ли наяву, то ли во сне». Появление мотива сна напрямую связано с реализацией в произведении мистических

элементов, кроме того, погружая героя в состояние сна, автор обращается к бессознательному, раскрывает подлинное мироощущение Аратова. По мнению А.Б. Муратова, Тургенев ставит перед собой задачу «объяснить образы сна своеобразным отражением в них психологии человека» [5, с. 77–98]. Отсюда стремление автора ввести своих героев в состояние «полноценного» сна или сна-яви. Именно поэтому произведение «История лейтенанта Ергунова», главный герой которого погружается в сон не по своей воле и по вполне объяснимым причинам («опоили», чтобы ограбить), едва ли можно причислить к «тайномистическому» циклу. Кроме того, в данном произведении отсутствуют литературные аллюзии и реминисценции, в то время как они играют важную роль в сюжетообразовании основного корпуса произведений «тайномистического цикла».

О.Б. Улыбина в работе «Проблемы поэтики тайномистических повестей» отмечала, «что если и можно говорить о цикле тайномистических повестей, то только в условном значении этого слова, в том смысле, что в каждом из них присутствует тайномистический элемент» [10, с. 5]. Заметим, что О.Б. Улыбина рассматривает в качестве «тайномистических» следующие произведения автора: «Фауст», «Собака», «Бригадир», «Истории лейтенанта Ергунова», «Стук … Стук … Стук!..», «Часы», «Степной король Лир», «После смерти», «Три встречи», «Сон», «Песнь торжествующей любви». Разбирая стиль указанных произведений, исследователь выделяет сходный сюжет, композицию, своеобразие конфликтов, тип личности главного героя, функции героя-рассказчика, специфику портретов. Например, основу конфликта произведения «Фауст» составляет идея нереализованной любви, которая в то же время является ключом в мир неведомого и тайного. Разбуженная в Ельцовской любовь к герою-рассказчику становится для нее роковой. Сходный сюжет мы наблюдаем в произведении «После смерти» - именно нереализованная любовь к Кларе Милич губит Аратова. Кроме того, нельзя не

проводить параллель между главными героями упомянутых произведений. Так, Павел Александрович и Яков Аратов — мужчины впечатлительные, наделенные богатым воображением. Вспомним, что оба героя постоянно проводят параллели между своей жизнью и жизнью героев художественных произведений. Аратов постоянно цитирует стихотворение Красова («слова беспрестанно приходили ему на память»), а Павел Александрович находится под сильным впечатлением от «Фауста», постоянно сравнивая окружающих его людей с персонажами Гете («..как подействовала на меня вся великолепная первая сцена!») Обращаясь к образам главных героев, Тургенев реализует два редких психологических сюжета: Павел Александрович хочет осмысливать жизнь рационально, но его одолевают чувства, поэтому вся его деятельность интуитивна, неосознанна и, следовательно, полна противоречий. А Яков не может реализовать своих желаний, он не может преодолеть врожденные черты своего характера, поэтому его мысли и действия разнятся, вызывая серьезный конфликт внутри Аратова. Таким образом, следует согласиться с точкой зрения О.Б. Улыбиной, которая расширяет хронологические рамки «тайного» цикла, относя к нему произведение «Фауст».

В работах ХХI века тенденции и подходы к циклизации конца ХХ века утверждаются и развиваются.

В работе «Мифопоэтика “тайных повестей” И.С. Тургенева», защищенной в 2005 году, К.В. Лазарева указывает на то, что критерии объединения мистических повестей в цикл остаются непроясненными [1]. Исследователь, ссылаясь на точку зрения А.Б. Муратова, обращается к таким произведениям, как «Сон» (1877), «Песнь торжествующей любви» (1881), «Клара Милич» (1883), «Призраки» (1864).

В диссертации «Система мотивов “тайных повестей” И.С. Тургенева, написанной в 2006 году Науменко Е.В., проблема объединения произведений в цикл не рассматривается отдельно. Исследователь относит к

мистической прозе И.С. Тургенева следующие произведения: «Призраки» (1864), «История лейтенанта Ергунова» (1870), «Стук... Стук... Стук!..» (1871), «Сон» (1877), «Песнь торжествующей любви» (1881), «Клара Милич» (1883), а «также близкие им произведения»: «Фауст» (1856), «Довольно» (1865), «Собака» (1866), «Странная история» (1870), «Рассказ отца Алексея» (1877). Исследователь подробно рассматривает в представленных произведениях систему мотивов, выделяя главные, второстепенные и факультативные. Произведения, имеющие сходную мотивную систему, исследователь относит к «тайинственной прозе», а произведения, где те или иные мотивы отсутствуют – к произведениям, близким «тайинственной» прозе.

Одной из последних работ, в которой объектом исследования становится «тайинственная» проза Тургенева, является диссертация кандидата филологических наук Е.В. Скудняковой «Фантастическое в поэтике «тайинственных повестей» И.С. Тургенева» (2009). Исследователь проводит широкий анализ фантастических образов и мотивов, которые не выделялись ранее, определяет особый тип личности главного героя, чей характер оказывается «важнейшим приемом экспликации фантастического» [7]. Кроме того, Е.В. Скуднякова указывает, что фантастическое в «мистической» прозе становится важнейшим элементом художественной организации текста, имеет прямую связь с сюжетом и композицией. Исследование отмечает стремление выделить фантастическое на каждом уровне художественной структуры и выявить взаимосвязь представленных элементов. По мнению Е.В. Скудняковой, к «тайинственной» прозе И.С. Тургенева следует отнести следующие девять произведений: «Фауст» (1856), «Призраки» (1864), «Довольно» (1865), «Собака» (1866), «Сон» (1875), «Странная история» (1870), «Рассказ отца Алексея» (1877), «Песнь торжествующей любви» (1879), «Клара Милич (После смерти)» (1883).

Подводя итог проделанному разбору работ, предложим следующую циклизацию «тайных произведений» Тургенева: «Три встречи» (1852), «Фауст» (1856), «Призраки» (1864), «Довольно» (1865), «Собака» (1866), «Стук... Стук... Стук!..» (1871), «Часы» (1876), «Сон» (1877), «Рассказ отца Алексея» (1877), «Песнь торжествующей любви» (1881), «Клара Милич» (1883), «Бригадир» (1868), незак. «Силаев» (?). Основными критериями для выделения представленных произведений в цикл являются: наличие двух пластов повествования – реального и тайного, которые синтезированы в единое целое, общая система мотивов, тонкое исследование психики героев (фантастическое, как углубление психологического анализа), мозаика литературных аллюзий и реминисценций самого широкого диапазона.

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. *Лазарева К.В.* Мифопоэтика «тайных повестей» И.С. Тургенева: автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.01.01 / Лазарева Ксения Владимировна. – Ульяновск, 2005. – 24 с. [Электронный ресурс] URL: <https://www.dissertcat.com/content/mifopoetika-tainstvennykh-povestei-turgeneva> (Дата обращения: 15 апреля 2021 года).
2. *Мостовская Н.Н.* Повесть Тургенева «После смерти» («Клара Милич») в литературной традиции, Русская литература. – 1993. – №2. С. 137–148.
3. *Мостовская Н.Н.* Восточные мотивы в творчестве Тургенева, Русская литература. – 1994. – № 4. С. 101–112.
4. *Муратов А.Б.* Повести и рассказы И.С. Тургенева 1867 -1871 годов. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1980. – 182 с.
5. *Муратов А.Б.* Поздние повести и рассказы И. С. Тургенева в русском литературном процессе второй половины XIX – н. XX в. // Проблемы поэтики русского реализма XIX века. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1984. С. 77 – 98.
6. *Науменко Е.В.* Система мотивов "тайных повестей" И.С. Тургенева: автореф. дис. ...канд. филол.

наук: 10.01.01 / Науменко Екатерина Владимировна. – Псков, 2006. – 20 с. [Электронный ресурс] URL: <https://www.dissercat.com/content/sistema-motivov-tainstvennykh-povestei-turgeneva> (Дата обращения: 15 апреля 2021 года).

7. Скуднякова Е.В. Фантастическое в поэтике «тайных повестей» И.С. Тургенева: автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.01.01 / Скуднякова Елена Владимировна. – Саранск, 2009. – 23 с. [Электронный ресурс] URL: <https://www.dissercat.com/content/fantasticheskoe-v-poetike-tainstvennykh-povestei-turgeneva> (Дата обращения: 15 апреля 2021 года).

8. Топоров В.Н. Странный Тургенев: Четыре главы. – М.: РГГУ, 1998. – 192 с.

9. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Письма в восемнадцати томах. Том десятый. Издание второе, исправленное и дополненное М., "Наука", 1994.

10. Улыбина О.Б. Проблемы поэтики «тайных повестей» И. С. Тургенева: автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.01.01. – Коломна, 1996.



**Анна ШЕБЕКО**

**ТЕМА СЧАСТЬЯ В ПОЗДНЕМ ТВОРЧЕСТВЕ  
А.П. ЧЕХОВА**

Тема моей исследовательской работы звучит несколько парадоксально, ведь у Антона Павловича в произведениях практически не встречается абсолютно счастливых персонажей (вероятно, за исключением, счастливого новобрачного из «Степи») и типичных хэппи-эндов. Однако благодаря этому еще острее стоит вопрос: так что же такое счастье, если все вокруг суeta и мука? Попытаемся ответить на него методом исключения.

Изучая эту тему, я выделила две ипостаси счастья в творчестве А.П. Чехова. Первую я условно назвала «лжесчастье», у которого есть несколько подвидов, вторая же – подлинное счастье. Начнем с «лжесчастья».

Во-первых, рассмотрим те произведения, где формально все заканчивается счастливой развязкой, вроде бы наступает тот самый хэппи-энд, хотя в этом нужно разобраться. Для примера возьмем рассказ «Крыжовник» (1898), где Николай Иванович в finale достигает мечты всей своей жизни – купить дом в деревне и вырастить собственный крыжовник, и рассказ «Ионыч» (1897–1898), где Дмитрий Ионыч, превратившись в конце жизни в Ионыча, зажил богатой и роскошной жизнью. Главные герои этих рассказов в finale оказываются сыты и в целом довольны жизнью, но мы, как читатели, чувствуем какой-то подвох, ведь персонажи оказываются душевно уродливыми. Такое примитивное обывательское счастье не признается А.П. Чеховым. Так в «Ионыче», при всем очевидном материальном благополучии жизни Старцева, Чехов замечает: *«Он одинок. Живется ему скучно, ничто его не интересует»* [1]. Мы понимаем это благодаря отношению к этим персонажам, высказанному в авторской речи: *«Вероятно оттого, что горло заплыло жиром, голос у него (Ионыча) изменился, стал тонким и резким.*

*Характер у него тоже изменился: стал тяжелым, раздражительным* [1]. Для разрушения благостного впечатления служат описания финальных состояний персонажей (обрюзгость и раздражительность Ионыча), а также по репликам героя-повествователя, выступающего резонером. Так в конце «Крыжовника» брат Николая Ивановича, от лица которого шел рассказ, говорит: *«Очевидно, счастливый чувствует себя хорошо только потому, что несчастные несут свое бремя молча, и без этого молчания счастье было бы невозможно»* [2]. Наконец, говоря об обывательском лжесчастье отметим, что хотя герои и могут чувствовать, что их счастье с гнильцой, как Ионыч, или не осознавать ложность своего положения, как Николай Чимша-Гималайский, но это не меняет того, что животное счастье, благополучную в материальном плане жизнь без каких-либо нравственных стремлений, А.П. Чехов, вовсе не считает за счастье. Мы можем сделать важный вывод для нашего исследования: подлинное счастье без душевой работы, по А.П. Чехову, невозможно.

Во-вторых, рассмотрим второй вид лжесчастья, выраженный в ситуациях, где вроде бы интеллигентный положительный герой счастлив благодаря своим устремлениям в будущее. В качестве примеров рассмотрим Петю Трофимова из «Вишневого сада» (1903), мечтающего изменить мир и вместе с возлюбленной построить «новый сад», и сестер Прозоровых из «Трех сестер» (1900). Обратимся к характеристикам и автохарактеристикам этих героев: портрет «вечного студента» Пети (заметим, что такой статус определен им самим); *«Меня в вагоне одна баба назвала так: облезлый барин»* [3], – все эти характеристики оказываются нескрываемо ироничным. Также внутренняя ирония содержится в пафосных речах рассматриваемых героев, особенно когда они говорят о будущем. Лучшим примером здесь будет служить финальный монолог трех сестер «Надо жить»: *«Придет время, все узнают, зачем все это, для чего эти страдания,*

*никаких не будет тайн, а пока надо жить... надо работать, только работать! Завтра я поеду одна, буду учить в школе и всю свою жизнь отдам тем, кому она, быть может, нужна. Теперь осень, скоро придет зима, засыплет снегом, а я буду работать, буду работать...»* [4]. Однако это завтра у А.П. Чехова не наступит никогда, так же, как и новый сад Петя и Аня не построят. Таким образом, мечты, которыми счастливы герои, оказываются просто проектами. Попытки найти себя в счастливом будущем оборачиваются самообманом, хотя, возможно, и дает персонажам надежду на лучшее.

Если в первом случае основой лжесчастья становится материальное благополучие, но без душевной энергии, то во втором случае мы фиксируем обилие нравственных порывов при отсутствии реальной силы. В обоих случаях выходит явный дисбаланс, а, как нам представляется, гармония – это неотъемлемая часть счастья.

Таким образом, мы выявили, что по Чехову счастьем не является, но есть ли счастливчики в произведениях Антона Павловича? Конечно.

Во-первых, это влюбленные, вспомним о таком женатом счастливчике из «Степи». Однако чаще всего счастьедается человеку в рассказах А.П. Чехова лишь на короткое время. Моменты искренней любви – вот, когда человек по-настоящему счастлив. Это замечательно отражено в таких рассказах, как «О любви» (1898) и «Дама с собачкой» (1899). Как в первом, так и во втором произведении пара понимает, что любовь – самое светлое и счастливое, что было в их жизни, однако она утеряна (или приходит слишком поздно, как в «Даме с собачкой»). Здесь, мы считаем, что автор находит гармонию душевных устремлений и объекта, на который их можно направить. К сожалению, герои теряют свою любовь («О любви») или обретают ее слишком поздно («Дама с собачкой»), однако благодаря этому читатель еще острее чувствует ценность этого момента, как и герои чувствуют, что тогда были по-настоящему счастливы: «*Когда тут, в купе, взгляды наши*

*встретились, душевные силы оставили нас обоих, я обнял ее, она прижалась лицом к моей груди, и слезы потекли из глаз; целуя ее лицо, плечи, руки, мокрые от слез, – о, как мы были с ней несчастны! – я признался ей в своей любви, и со жгучей болью в сердце я понял, как не нужно, мелко и как обманчиво было все то, что нам мешало любить» [5].*

Отметим, что это может быть не только любовь мужчины и женщины, но и любовь к ребенку, как в рассказе «Душечка» (1898) – благодаря любви к воспитаннику Саше Олењка вновь «расцвела» и обрела счастье. На наш взгляд, в «Душечке» автор заканчивает историю настоящим хэппи-эндом.

Во-вторых, мы выделяем моменты искреннего душевного общения в творчестве Чехова как еще один тип счастья, не такой очевидный, как первый, но тоже очень яркий. Например, диалоги доктора Рагина и Громова в больничной палате («Палата №6», 1892) и вечер у костра на Вдовьих огородах Ивана Великопольского и Василисы и Лукерьи из рассказа «Студент» (1894). Такое общение не просто приподнимает персонажей над обыденностью и скукой, окружающей их. Хотя сами они не всегда осознают, что это проявление подлинного счастья, но готовы многим пожертвовать ради него, как, например, доктор Рагин, который подсознательно понимал опасность общения с сумасшедшим для его положения в обществе.

Обратим внимание на то, с какой теплотой в «Студенте» автор прописывает рассказ евангельской истории студентом у костра и возникающую духовную близость героев: *«Студент вздохнул и задумался. Продолжая улыбаться, Василиса вдруг всхлипнула, слезы, крупные, изобильные, потекли у нее по щекам, и она заслонила рукавом лицо от огня, как бы стыдясь своих слез»* [6]. Также как и в случае любви – это живое проявление душевных устремлений, направленных на искреннее понимание другого человека.

Итак, подводя итоги, отметим, что счастье в творчестве А.П. Чехова – это практически всегда временная

категория, цитируя героя «О любви»: «*К счастью или к несчастью, в нашей жизни не бывает ничего, что не кончалось бы рано или поздно*» [5]. Проанализировав раскрытие темы счастья в поздних произведениях А.П. Чехова, мы можем заключить, что подлинное счастье – это гармония духовного и материального, когда нравственный порыв имеет реальную точку приложения, выражаясь естественнонаучным языком. К сожалению, почти все герои А.П. Чехова несчастны, но это уже совсем другое исследование.

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Чехов А.П. Ионыч [Электронный ресурс] URL: <https://ilibrary.ru/text/437/index.html> (Дата обращения: 22 апреля 2021 г.)
2. Чехов А.П. Крыжовник [Электронный ресурс] URL: <https://ilibrary.ru/text/460/index.html> (Дата обращения: 22 апреля 2021 г.)
3. Чехов А.П. Вишневый сад [Электронный ресурс] URL: <https://ilibrary.ru/text/472/p.1/index.html> (Дата обращения: 22 апреля 2021 г.)
4. Чехов А.П. Три сестры [Электронный ресурс] URL: <https://ilibrary.ru/text/973/p.4/index.html> (Дата обращения: 22 апреля 2021 г.)
5. Чехов А.П. О любви [Электронный ресурс] URL: <https://ilibrary.ru/text/461/p.1/index.html> (Дата обращения: 22 апреля 2021 г.)
6. Чехов А.П. Студент [Электронный ресурс] URL: <https://ilibrary.ru/text/979/index.html> (Дата обращения: 22 апреля 2021 г.)



## **Мария ЩАВЕЛЕВА**

### **ЭВОЛЮЦИЯ ТЕМЫ ТРУДА В ДРАМАТУРГИИ А.П. ЧЕХОВА: ОТ «ЛЕШЕГО» К «ДЯДЕ ВАНЕ»**

«Дядя Ваня» – одна из самых известных пьес А.П. Чехова, написанная в 1898 г., она причисляется литературоведами к пяти лучшим его драмам. Однако у «Дяди Вани» есть «предок» – комедия «Леший» 1889 года. Сюжеты этих двух произведений схожи между собой, но в «Дяде Ване» гораздо сильнее «идеологическая» составляющая. В своем позднем творчестве Чехов уделяет огромное внимание антиномии труда и праздности, эта тема поднимается в пьесах «Три сестры» и «Вишнёвый сад», в рассказе «Дом с мезонином» и повести «Моя жизнь», в этот же ряд встраивается и «Дядя Ваня».

Прежде чем мы перейдём к анализу непосредственно текстов произведений, мы хотим остановиться на названиях пьес. Нам кажется важным обратить внимание, чьи имена выведены А.П. Чеховым в заголовки. «Леший» получил своё название по прозвищу Хрущова, причём это прозвище напрямую связано с его деятельностью. В «Дяде Ване» происходит совершенно иная расстановка акцентов, в заголовок «выходит» Войницкий, который, наоборот, перестал трудиться и пребывает в состоянии праздности вплоть до IV действия. Это переносит фокус с человека, который остаётся преданным своим идеалам труда до конца, на человека, который должен вновь вернуться к “чистой” жизни, несмотря на всё с ним произошедшее. Это и, разумеется, не только это, придаёт трагический оттенок произведению, что, кстати, отражается и на жанровом определении, с «комедии» оно меняется на «сцены из деревенской жизни».

Теперь мы хотели поговорить о системе персонажей. В «Дяде Ване» меньше действующих лиц, чем в «Лешем», всех мы перечислять не будем, остановимся на нескольких. В первую очередь, хочется отметить, что исчезла Юля, она выполняла функцию «работницы-хозяюшки», исчезновение этой героини отчасти повлияет на изменение характера Сони, о чём мы подробно скажем позднее. Исчезли Федор Иванович и Иван Иванович – первый из которых участвовал в создании «любовного треугольника» с Войницким и Еленой, а второй выступал собеседником Войницкого, то есть они оба выполняли функции, которые впоследствии перешли Астрову. Телегин (или Дядин) один из немногих уцелевших второстепенных персонажей, который, однако, почти полностью утратил своё сюжетное значение.

Но мы не собираемся ограничиваться сравнением систем персонажей, мы хотели бы высказать своё предположение, почему именно Чехов так её перестроил. Основную причину, как уже было сказано во вступлении, мы видим в желании автора вывести идеальные противоречия на первый план. Об этом же свидетельствует и то, что Антон Павлович в традициях своего позднего драматургического творчества сосредотачивает внимание не на действиях, но на персонажах и их словах. Он как бы отсеивает всё мешающее, оставляя идеальный концентрат.

Помимо изменения системы персонажей, изменились и сами герои. Начнём мы со сравнительного анализа Хрущова и Астрова. Хрущов в «Лешем» исполняет роль главного идеолога в вопросах труда, в «Дяде Ване» это функция за Астровым остаётся. Но не только идеология роднит этих двух героев, многие черты характера, намеченные Чеховым в Хрущове, в Астрове пришли к своему полному воплощению, приведем несколько цитат: *«Я чувствую, что с каждым днём становлюсь все глупее, мелочнее и бездарнее»* и *«Я стал*

*чудаком, нянька... Поглупеть-то я еще не поглупел... но чувства как-то притупились. Ничего я не хочу, ничего мне не нужно, никого я не люблю...»; «Опостылела мне моя медицина, как постылая жена, как длинная зима...» и «Заработался, нянька. От утра до ночи все на ногах, покою не знаю, а ночью лежишь под одеялом и боишься, как бы к больному не потащили. За все время, пока мы с тобою знакомы, у меня ни одного дня не было свободного». Однако некоторые важные аспекты существенно изменились, как уже было сказано, Леший действует в соответствии со своими идеями на протяжении всей комедии, а в «Дяде Ване» герой живёт жизнью, которую осуждает, он празден: «*Вот я уже целый месяц ничего не делаю, бросил все, жадно ищу вас...*». Продолжая осуждать Елену Андреевну, как и его прототип из «Лешего», он, однако, добивается её внимания. Хрушов в своем мировоззрении более оптимистичен: «*Пусть я не герой, но я сделаюсь им! Я отрачу себе крылья орла, и не испугают меня ни зарево, ни сам черт! Пусть горят леса – я посею новые!*». Астров же скорее продолжает жить эту жизнь по накатанной, не стремясь уже ни к чему.*

Не менее важные изменения произошли в характере Войницкого. Во многом он остался прежним, но темам бессмысленности его труда и жизни в целом в «Дяде Ване» уделено гораздо больше внимания, на этом сделан акцент. Да, в обеих драмах он работал в имении, но в «Лешем» эта прошлая жизнь не противопоставлена жизни при профессоре в отличие от более поздней пьесы – сравним две цитаты: «*Что было в прошлом году, то и теперь. Я, по обыкновению, много говорю и мало делаю*» и «*Прежде минуты свободной не было, я и Соня работали – мое почтение, а теперь работает одна Соня, а я сплю, ем, пью... Нехорошо!*». Очевидно, во втором случае собственная праздность воспринимается Войницким как нечто явно негативное. Усиливаются мотивы разочарованности в профессоре и в труде «для

него». Войницкий в обеих пьесах глубоко трагичен: в «Лешем» он совершает самоубийство, в «Дяде Ване» – задумывает его. Однако в комедии Войницкий не лишен комических ужимок, которые особенно ярко проявляются в I действии, но в переписанную пьесу Чехов вносить их не стал. И, разумеется, нельзя не сказать, что в финале «Дяди Вани» появляется мотив спасения Войницкого от праздной жизни, мотив духовного возрождения через страдания.

Громадные изменения произошли в характере Сони. Как мы уже говорили при анализе системы персонажей, на данного персонажа оказало влияние исчезновение Юли, потому что в «Дяде Ване» Соня взяла на себя обязанности «хозяйки». В «Лешем» Соня – это девушка-институтка, которая далека от труда, для нее идеи Хрущова не более чем *«рисовка, кривлянье, ложь и больше ничего»*, Соня же из «Дяди Вани» защищает эти взгляды: *«Нет, это чрезвычайно интересно. Михаил Львович каждый год сажает новые леса ... Он хлопочет, чтобы не истребляли старых. Если вы выслушаете его, то согласитесь с ним вполне»*. Стоит отметить, что в идейном плане между героями есть определенное сходство, почти в финале «Лешего» Соня произносит: *«Надо, Михаил Львович, забыть о своём счастье и думать о счастье других. Нужно, чтобы вся жизнь состояла из жертв»* – и в этом нельзя не найти сходство с финальным монологом героини из «Дяди Вани»: *«...будем трудиться для других и теперь, и в старости, не зная покоя, а когда наступит наш час, мы покорно умрем и там за гробом мы скажем, что мы страдали, что мы плакали, что нам было горько, и бог сжалится над нами...»*. Так что про Соню можно сказать, что так же, как и Астров, она не была полностью переделана Чеховым, скорее, определенные черты вышли на первый план в то время, как другие полностью исчезли.

На первый взгляд, наименьшие изменения произошли в характерах профессора Серебрякова и

Елены Андреевны, однако подобный вывод будет поспешным. У профессора в «Лешем» существенно больше реплик, чем в «Дяде Ване», и оба герои внутренне (да и внешне) не статичны: Елена сбегает из душащего её дома, профессор оказывается способен на прощение беглой жены, все эти изменения отражены в финале пьесы. И очень важно, что Елена в комедии не изменяет своему мужу, то есть сохраняет нравственную чистоту. В «Дяде Ване» Серебряков превращается в человека, полностью зацикленного на себе и не особо замечающего происходящее вокруг, а Елена окончательно опускается в своей лени, она не способна больше противиться своему минутному увлечению Астрову, потому что это хоть чуть-чуть развлекает её.

Завершающим пунктом нашего анализа – сравнение финалов. «Леший» заканчивается буквально «хэппи-эндом»: Елена Андреевна возвращается домой, Соня и Хрущов объясняются в любви, и даже ветреный Федор Андреевич готов остепениться и создать семью с Юлей. Кардинально отличается финал «Дяди Вани», с реально-счастливого, где устраиваются браки, он сменяется новым разъединением: Войницкий и Астров возвращаются к труду, Соня, несмотря на разбитое сердце, ищет утешения и спасения в служении другим, «заразившие всех праздностью» профессор и Елена покидают имение – жизнь вновь может стать «чистой».

В заключение можно сказать, что все изменения, которые мы анализировали в данной работе, выводят тему труда и праздности, наряду с другими проблемами, на первый план. Появляются новые конфликты, связанные с этой темой, например, конфликт прошлой и настоящей жизни Войницкого, конфликт Астрова со своими идеями, «заразная» леность Елены и профессора, – все они работают на усиление проблематики.

## ЛИТЕРАТУРА:

1. Чехов А.П. Собр. соч.: Пьесы (1884–1900): В 12 т. – Т. 10. – М.: Мир книги, Литература, 2008.
2. Чехов А.П. Собр. соч.: Дядя Ваня; Вишневый сад; Пьесы; Фельтоны, рецензии, заметки, записные книжки, дневниковые записи: В 12-ти тт. – Т. 11. – М.: Мир книги, Литература, 2008.



Раздел III.

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ КЛАССИКА:  
РЕЦЕПЦИЯ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ



## **ЕКАТЕРИНА КВИТКО**

### **ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФУНКЦИИ ДЕТАЛИЗАЦИИ ИНТЕРЬЕРА И КОСТЮМА В ПОВЕСТИ Л.Н. ТОЛСТОГО «СМЕРТЬ ИВАНА ИЛЬЧА»**

Понятие детализации в литературе многогранно. Прежде чем приступить к разбору роли интерьера и костюма в повести Льва Николаевича Толстого «Смерть Ивана Ильича», необходимо выяснить понятие детализации в литературе. Деталь – это подробность, которую автор наделил значимой смысловой нагрузкой, то есть малая единица предметного мира. Художественная деталь может подробно раскрыть портрет героев, пейзаж и интерьер. Литература невозможна без детализации определенного участка художественной действительности. И именно детализация охватывает предметный мир произведения. Детализация необходима в художественном тексте, поскольку автор с помощью такого литературного приема обращает внимание читателей на вещи, которые широко раскрывают характер героев и могут показать их внутренний мир. Интерьер в художественном произведении не только формирует микросреду происходящих и описываемых автором событий, но и подчеркивает тонкий психологизм повествования и акцентирует внимание на деталях.

Костюм в художественном произведении представляет собой конкретный знак личностных черт, который информирует человека. В оформлении внешнего вида заключена целая иерархия знаковых систем. Когда человек одевается определенным образом, он дает другим людям возможность составить о нем суждение, понять, кто он такой. Семиотическая функция одежды всегда играла важную роль: костюм выполняет функцию коммуникации.

С.Т. Махлина в лекциях по семиотике культуры размышляет о свойствах знака, принадлежащих элементам художественной формы, в том числе костюму и интерьеру,

и одно из этих свойств – наделение символизмом, который информирует об отличиях, использованных для передачи информации [4, с. 269].

Уже на самых ранних стадиях развития социума одежда была не только «укрытием», но и являлась символом определенных жизненных процессов, была ритуальным объектом. П.Г. Богатырев в своих исследованиях убедительно показал, что каждая вещь, каждый элемент национальной одежды обладают целым набором знаковых функций, символических и практических [1, с. 308].

Костюм можно рассматривать не только как вещь, но и, главным образом, как знак, символизирующий и характеризующий ее владельца. Справедливо отмечает Н.М. Калашникова, что, несмотря на то, что костюм и одежда в большей степени выполняют банальную задачу покрытия тела человека, их функции во многом различаются [3, с. 91].

Одежда как таковая является защитой тела, костюм подразумевает определенную образно-художественную систему, которая может охарактеризовать человека. Костюм включает в себя одежду, обувь, прическу, головной убор, перчатки, украшения, макияж и др. Он хранит в себе образно-психологическую характеристику своего носителя. Одновременно костюм является знаком, который отличает, выделяет человека и, с другой стороны, обладает чертами, позволяющими узнать в нем представителя определенной социальной или этнической группы [5, с. 87].

Костюм, как отмечает Н. М. Калашникова, передает определенную информацию от его владельца в окружающую среду, то есть устанавливает каналы связи между источником информации и кодом, по которому можно получить знание [3, с. 325 – 327].

Особое значение при трактовке символики костюма и интерьера в художественном произведении имеет цвет. С его помощью, к примеру, обозначается торжественность

или, наоборот, повседневность. Возраст носителя определяется через цветовую гамму (детство – пастельные тона; подростки – контрастные, насыщенные цвета; взрослые – сложные цветовые комбинации; пожилые – преимущественно темные тона). Также при помощи цвета осуществляется и эмоционально-психологическое воздействие (успокоение, возбуждение, угнетение) [3: с. 98].

Таким образом, цвет одежды несет определенную информацию о носителе: о национальности и религиозной принадлежности, раскрывает возраст, пол, эмоционально-психологическое состояние.

Орнамент также символичен, он выступает защитником от воздействия злых сил, талисманом и оберегом. Рисунок орнамента располагается в основном в местах, где край одежды соприкасается с открытой, незащищенной поверхностью кожи: подол, воротник и манжеты. В орнамент включаются тайные знаки, которые способны защитить человека от внешнего врага, от непредвиденной беды [5, с. 85].

Большой психологизм заключается в описании костюма и интерьера Л.Н. Толстым в повести «Смерть Ивана Ильича».

Гостиная вдовы выполнена в розовых тонах, что вообще не соответствует ситуации и только подчеркивает всю противоречивость происходящего. С розовой подетски наивной обстановкой контрастирует костюм Прасковьи Федоровны: «черным кружевом черной мантилии». И в этом риторическом повторе при описании цветовой гаммы Прасковьи Федоровны Толстой подчеркивает неотвратимость произошедшего – трагичность ситуации не вписывается в легкомысленный не только интерьер, но и сам образ вдовы, мысли которой разнятся со словами, а образ жизни – с моральными принципами.

В интерьере гостиной вдовы большое внимание Толстой отводит описанию бунтующего пуфа, как будто

хочет подсказать читателю: даже мебель «против» женского лицемерия.

Обилие контрастов «черные кружева» – «чистый платок» как будто бы выстраивают bipolarную модель смысловых концептов, но это только на первый взгляд: Толстой подчеркивает, что существует еще очень много цветов и оттенков, поиск и понимание которых чрезвычайно важны для осознания концепции всего произведения.

Противоречие сквозит и в векторе движений с предметами интерьера: альбомы вдова отодвигает, а пепельницу – придвигает. В предназначении этих атрибутов также кроется антитеза: альбомы предназначены для творческого и духовного развития, они призваны сохранить память о светлых моментах жизни. Они здесь лежат, но они вовсе не нужны вдове. Она тянется за пепельницей – символом вредных привычек, которые сами по себе являются деструктивным явлением и способны привести к смерти. На этом противоречии высокого и низкого, светлого и темного, ненужного и необходимого и строит свое повествование Л.Н. Толстой, используя мастерские описания интерьера и костюмов для передачи психологических акцентуаций.

Владимир Набоков писал, что вершина обывательского счастья Ивана Ильича была достигнута. Как только он ее достиг, на него обрушилась смерть. Бешая гардину и упав с лестницы, он смертельно повредил левую почку (этот диагноз исследователь поставил самостоятельно: в результате у него, вероятно, начался рак почки), но Толстой, не жаловавший врачей и вообще медицину, намеренно темнит, выдвигая другие предположения: блуждающая почка, желудочная болезнь, даже слепая кишечка, которая уж никак не может быть слева, хотя она упоминается несколько раз. Позже Иван Ильич мрачно шутит, говоря, что на этой гардине он, как на штурме, потерял жизнь.

В миг все то, что было нужным и радовало когда-то, стало безмолвным свидетелем происходящих событий: например, часы, которые были расположены в столовой. Иван Ильич в свое время был рад, что купил их. Конечно, в столовой были еще предметы интерьера, но Толстой акцентирует внимание именно на часах: они так нужны были покойному, так радовали его, а сейчас пережили своего хозяина и наблюдают за тем, что происходит. Образ часов в данном случае также больше, чем просто предмет интерьера. Это настоящий хронотопический символ – время, которое уносит в своем течении человеческие жизни, рано или поздно побежит над всеми, ведь смерть неминуемо ожидает каждого.

На основании проведенного исследования можно сделать вывод об определении функционала детализации костюма и интерьера в художественном произведении: вещь выступает как «комильфотность», погребающая человека практически буквально. Первой причиной трагедии становится фокус гардины, на которой сломана жизнь. Для счастья не хватало одной комнаты и 500 рублей жалования. Все это глубоко символические детали, анализ которых помогает читателю понять концептуальную сущность творчества Л. Н. Толстого в целом и его произведения «Смерть Ивана Ильича» в частности.

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства. – М.: Искусство, 1971. – 544 с.

2. Калашникова Н.М. Имидж и семиотика народного костюма // Имиджелогия – 2005: Феноменология, теория, практика: Материалы Третьего Международного симпозиума по имиджелогии / Под ред. Е. А. Петровой. – М.: Некоммерческое партнерство «Академия имиджелогии», 2015. – 360 с.

3. Калашникова Н.М. Народный костюм: (Семиотич. функции): Учеб. пособие для студентов вузов,

обучающихся по специальностям в обл. культуры и искусства. – М.: Сварог и К, 2002. – 374 с.

4. *Махлина С.Т.* Лекции по семиотике культуры и лингвистике. – СПб. Издательство «СПбКО», 2010. – 468 с.

5. *Павлова О.С.* Информационно-знаковая система русского народного костюма в контексте истории и культуры // Сборник материалов VI-й международной научно-практической конференции/ Ответственный редактор Е.М. Мосолова. Липецк: Общество с ограниченной ответственностью «Радуши», 2014. – С. 24-33.



## **Мария ЛЯПУНОВА**

### **КИНОИНТЕРПРЕТАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА НА ПРИМЕРЕ ЭКРАНИЗАЦИИ РОМАНА Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «БЕСЫ» (РЕЖ. Р. ШАЛЯПИН)**

В статье рассматриваются художественные особенности фильма «Бесы» (2014 г., режиссёр Р. Шаляпин, сценаристы Р. Шаляпин и Е. Ткачук), как экранизации по мотивам одноименного романа Ф.М. Достоевского.

Одной из важнейших особенностей данной экранизации является извлечение из текста романа только одной сюжетной линии. Действие сосредотачивается на «пятёрке» Петра Верховенского и убийстве Ивана Шатова.

В связи с этим меняется иерархия персонажей. В первоисточнике сложно выделить протагониста, но в экранизации им представлен Пётр Верховенский. Все персонажи в той или иной степени переосмыслены, что необходимо для концентрации режиссёрского замысла и раскрытия главной мысли романа Достоевского. Происходит деконструктивизация текста, а затем реорганизация, которая необходима для создания новой органичной сюжетной линии.

Композиция фильма включает в себя шесть частей («Пятёрка», «Жертва», «Исполнение», «Своеволие», «Идея съела» и «Эпилог»). Первая часть — экспозиция персонажей, собственно «пятёрки». В экранизации в неё входят Виргинский, Липутин, Лямшин (в соответствии с первоисточником, отсутствуют Шигалев и Толкаченко), а также Шатов и Эркель (в романе они только члены тайного общества).

«Пятёрка» в экранизации предстаёт разобщённой. В тексте сходный эпизод представлен в главе «Последнее решение» следующим образом: «Наши были возбуждены. Происшествия прошлой ночи их поразили и, кажется, они перетрусили» [1, с. 522]. Собрание созвано Виргинским с

целью «оглашения программы о социальном устройстве общества», но не может начаться – и не состоится в связи с появлением Петра Верховенского.

Тот предстаёт как связующее звено между всеми участниками «пятёрки». Ему не нужно делать то, что в романе предлагает Ставрогин: «<...> подговорите четырех членов кружка уконошить пятого, под видом того, что тот донесет, и тотчас же вы их всех пролитою кровью, как одним узлом, свяжете» [1, с. 376]. Верховенского боятся и без этого.

В этом же эпизоде звучит важный для внутренних взаимоотношений тайного общества вопрос (несколько видоизменённая цитата из романа): «Зная о *совершённом политическом убийстве*, кто из вас побежит доносить, предвидя все последствия, и кто останется здесь, ожидая дальнейших указаний? Ответ нам всё и покажет» [1, с. 398].

Далее в сцене становится известно о «пожаре», произошедшем ранее, за кадром. Событие связывается с эпизодом пожара в Заречье, фигурирующем в тексте романа, и соотносится с концепциями из монолога Верховенского – «Мы провозгласим разрушение... <...> Мы пустим пожары» [1, с. 408]. Становится известно, что в пожаре сгорела школа – это усиливает образ, перекликаясь с идеей «*Не надо образования, довольно науки!*» [1, с. 405]. Композиция закольцовывается – монолог Верховенского, включающий в себя и эту мысль, прозвучит в самом финале фильма.

Иначе выстраивается конфликт с Шатовым. Как и в первоисточнике, тот отказывается отвечать на провокационный вопрос Верховенского; ввиду отсутствия предыстории конфликт как будто порождается тем, что Шатов не проходит «проверку». Лишь позднее, когда Кириллов говорит: «К Шатову жена вернулась» (в романе – «*К нему жена пришла*» [1, с. 584]), отсылка к событиям романа позволяет трактовать мотивацию Шатова в соответствии с текстом.

Поскольку в этих эпизодах отсутствует Ставрогин, мысль убить Шатова исходит от Липутина совершенно спонтанно – «*Прибить его, пока не сдал всех*». Различная реакция на это предложение ещё сильнее разобщает персонажей.

Убийство Шатова становится завязкой, а не кульминацией, как в первоисточнике. Более того, оно совершено не из расчёта, а поскольку Верховенский входит в раж, когда Шатов разоблачает его перед остальными, говоря «*Это ваше общество он один и есть*», что колеблет власть Верховенского. Жертвой (в одноимённой части фильма) Шатов оказывается невольной.

Четвёртая часть сосредоточена на противостоянии Верховенского и Кириллова. Стоит отметить, что Кириллов изображён практически в полном соответствии со своим романским прообразом, переосмысление происходит лишь в отдельных моментах. Композиционно диалог с Кирилловым так же происходит после эпизода убийства Шатова, по прошествии времени, на утро.

Частично изменена сцена написания предсмертной записи: Верховенский даёт подписать заранее подготовленный текст. В этой сцене Верховенский безэмоционален и холоден, что контрастирует с сомнениями колеблющегося Кириллова, которые в первоисточнике как раз выражены в меньшей степени.

Изменена сцена самоубийства. Кириллов вместо своего имени пишет в записке слово «клоп», а после выбрасывается в окно, а не стреляет в себя, как ожидает Верховенский. Тем самым побеждает заявленное Кирилловым «своеволие» — идейное противостояние завершается в пользу Кириллова, в отличие от романа, в котором самоубийство свершилось в соответствии с планами Верховенского.

Ввиду хронометража эффективным становится приём контаминации – один персонаж зачастую вбирает в себя нескольких или воплощает в себе какой-то идейный аспект.

Липутин постоянно появляется пьяным, что позволяет внушить отвращение к персонажу и непосредственно воплотить концепцию из монолога Верховенского — «народ пьян» [1, с. 407]. Также это коррелирует с дальнейшей судьбой Липутина в романе: «*Его арестовали в Петербурге где-то в доме терпимости и нетрезвого*» [1, с. 641].

Лямшин вбирает в себя черты одноимённого персонажа и некоего безымянного хромого учителя из главы «У наших» — «*<...> хромой, лет уже сорока пяти, преподаватель в гимназии, очень ядовитый и замечательно тицеславный человек*» [1, с. 381].

Гораздо большая вольность допускается в репрезентации других персонажей. Так, происходит контаминация образов Шигалева и Виргинского. Именно Виргинский является в экranизации автором «программы об устройстве общества». В связи с тем, что Шатов не является идейным антагонистом Верховенского, им, наравне с Кирилловым, становится Виргинский. Заявляется, что Верховенский «*не применим к системе [устройства общества]*», а также в связи с образом Виргинского (как и ранее — с Кирилловым) возникает мотив «своеволия».

Потенциал переосмысления Виргинского как носителя идеи и антитезы Верховенскому заложен в тексте романа, где его образ изначально параллелен образу Шатова: «*некто Виргинский, здешний чиновник, имевший некоторое сходство с Шатовым*» [1, с. 42]; «— Все вы из "недосиженных", — щутливо замечал он [Степан Трофимович] Виргинскому, — *<...> Шатову очень хотелось бы высидеться, но и он недосиженный*» [1, с. 43]. Это позволяет сделать Виргинского антагонистом; кроме того, в экранизации он единственный, кто выступает против убийства Шатова и рискует своей жизнью в попытке его предотвратить. Учитывая всё это, тем более значительным оказывается финал, в котором именно Виргинский оказывается рядом с окончательно обезумевшим

Верховенским. Сцена, в которой Виргинский демонстрирует сострадание к своему идейному противнику, решена в духе мировоззрения Достоевского.

Значительно переосмыслиается образ Эркеля. Это – единственный женский персонаж в экранизации, но именно она характеризуется Верховенским как «единственный человек, который предан общему делу» (в романе – «Фанатически, младенчески преданный "общему делу"» [1, с. 551]); она первая спрашивает, каким образом следует убить Шатова. Если у Достоевского женские образы нигилисток скорее карикатурны, то Эркель в экранизации – воплощение холодности и расчёта.

С помощью этого персонажа так же становится возможным включение интертекстуальности. Обращаясь к Верховенскому, Эркель неточно цитирует «Катехизис революционера» С. Нечаева: «Природа настоящего революционера исключает всякую чувствительность, восторженность и увлечения. Она исключает личную ненависть и мщение» [2, §7]. Тем самым Эркель намекает на то, что Верховенский поставил личные цели выше общих, сделав убийство Шатова не политическим преступлением, а актом мести из личного отношения (о чём несколько раньше напоминал и Кириллов: «Это ты его [Шатова] за то [убил], что он тебе тогда в Женеве в лицо плюнул, да?»). «Личное» продолжает убивать первоначальную, «революционную» идею Верховенского, перерастая в далее в сцену убийства Эркель.

Чрезвычайно радикально переосмыслен образ Ставрогина. Он не активно действующий персонаж, лишён реплик. Большую часть фильма он появляется как галлюцинация Верховенского. Из персонажа он превращён в символ, того самого идола, которому в первоисточнике говорится: «Я вас с заграницы выдумал; выдумал, на вас же глядя» [1, с. 410].

Верховенский, по мнению Достоевского не претендовавший на роль «настоящего героя романа» [3, с. 470], в экранизации становится центральным образом и

воплощением главной концепции. Его образ радикализуется до предела и становится воплощением доведённого до крайности «бесовского начала». Верховенский не расчетлив; его едва ли можно назвать «мошенником» [1, с. 407]. Он куда ближе к прообразу, Нечаеву, и это воплощается в жёсткой линии поведения и актах запугивания своих последователей. На контрасте неожиданно лиричной оказывается интонация в связи с мотивом «целования руки» у Ставрогина и признанием — «*Без вас я нуль. Идея в склянке. Колумб без Америки*» (в романе — «*Без вас я муха*» [1, с. 406]).

В связи с такой перцепцией образа Верховенского изменение последовательности событий, взятых из романа, мотивировано. Перестановка акцентов усиливает драматический аспект содержания. Ключевым моментом для понимания становится то, что режиссёр ставит психологический план выше, чем сюжетный.

Идея Верховенского, которая должна была воплотиться в преобразовании мира, в итоге преображает его самого. В романе Верховенский говорит Кириллову «*Знаю тоже, что не вы съели идею, а вас съела идея*» [1, с. 536], а в экranизации это его собственная сюжетная линия.

На протяжении всего фильма важную роль играет минималистичность пространства — в большей части сцен действие происходит на заброшенном заводе. Вне его показана лишь ещё одна локация — мост над рекой, где происходит убийство Шатова. Но особенно важным оказывается «пространство идей». Визуальное противопоставление «внешнему» миру начинается с цветового решения — это белое пространство, контрастирующее с полумраком заброшенного завода. Пространство появляется в самом начале — находясь в нём, Виргинский пытается расшифровать свою рукопись «программы по обустройству мира». В пространство идей Верховенский «перемещается» после совершенных убийств, там впервые показан повесившийся Ставрогин. Верховенский пытается сорвать того вместе с петлёй, но

падает и превращается в клопа, который начинает пить кровь Ставрогина. Образ насекомого отсылает к записке Кириллова, где тот вместо подписи оставил оскорблениe, и к характеристике Верховенского, данной ему Шатовым в романе – «Это клоп, невежда, дуралей, не понимающий ничего в России!» [1, с. 244], а также эта сцена метафорически изображает взаимосвязь Верховенского с идеей, которая доводит его до безумия.

Именно «пространство идей» подготавливает монолог Верховенского, сцена с которым является самой драматически насыщенной в экранизации, несмотря на то что монолог звучит в эпилоге.

Интонация монолога отличается от представленной в романе. Сцена снята крупным планом с приёмом «разрушения четвёртой стены», так что монолог обращён непосредственно к зрителю и лишь формально — к уже повесившемуся Ставрогину. Тем самым окончательно закрепляется образ Ставрогина как видения, что коррелирует с фразами про «скрывающегося» Ивана-Царевича, который «есть, но никто не видал его» [1, с. 408] и высказыванием Верховенского «Я вас никому не покажу». [1, с. 408] Предшествующая метафорическая сцена ясно демонстрирует, как именно идея «съела» Верховенского: он выдумал как путь преобразования России, так и олицетворение этого пути – Ставрогина, но оказался не в состоянии справиться с масштабностью своего замысла.

Понятие «идей» становится ключевым и раскрывается как деструктивное начало для практически всех действующих лиц. «Ставрогина тоже съела идея», [1, с. 588] говорит Кириллов. Виргинский – потенциальная жертва, но, поскольку его «выводы находятся в прямом противоречии с идеей <...>» (в романе – «заключение находится в прямом противоречии с первоначальной идеей» [1, с. 391]), он получает шанс на спасение, хотя Верховенский говорит про него «Виргинский гений почище Фурье <...> его гений его самого и съест» (в романе:

*«Шигалев гениальный человек! Знаете ли, что это гений вроде Фурье <...>»* [1, с. 404]).

В заключение следует сказать, что, несмотря на допущенные вольности, создатели экранизации преимущественно опираются на смысловое наполнение текста первоисточника, интерпретируя его идейную составляющую и эмоциональное воздействие. Перед режиссёром стоит задача передать два этих аспекта без привнесения излишних внешних элементов – извлекаются и перестраиваются явные и потенциальные смыслы романа. Всё это позволяет говорить о том, что экранизация, не воспроизводя в точности сюжетную составляющую, отражает насыщенный психологический план произведения, что для романа Достоевского имеет важнейшее значение.

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Достоевский Ф. Бесы: роман. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2020. – 704 с. – (Азбука-классика).
2. Нечаев С.Г. <Катехизис революционера.> [Электронный ресурс] URL: <http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/nechaev.htm>
3. Достоевский Ф. М. Соб. соч. в 15-ти тт. – СПб.: Наука, 1996. Т. 15. Письма 1834-1881.



## **Юлия МАЛУНЕНЕВА**

### **ФУНКЦИЯ «ЧУЖИХ ТЕКСТОВ» В ОПЕРНОМ ПЕРЕЛОЖЕНИИ РОМАНА Л.Н. ТОЛСТОГО «ВОЙНА И МИР» (ПО ОДНОИМЁННОЙ ОПЕРЕ С.С. ПРОКОФЬЕВА)**

#### **Краткая характеристика оперы**

«Война и мир» – грандиозная опера-эпопея, созданная Сергеем Сергеевичем Прокофьевым на основе одноимённого романа-эпопеи Льва Николаевича Толстого. В опере рекордное количество действующих лиц: несколько десятков. И это не считая «массовки»: солдат, партизан, гостей на балах и т.д. Для воплощения сложного замысла композитор отказался от традиционной формы с делением на действия: в этой опере 13 картин, первые 7 из них посвящены миру, остальные 6 – войне.

Либретто было составлено Прокофьевым вместе с Мирой Александровной Мендельсон-Прокофьевой, не только второй женой композитора и его верной творческой соратницей, но и выпускницей Литературного института. Примечательно, что Прокофьев неставил перед собой задачу всеобъемлюще раскрыть художественное и философское содержание романа Л.Н. Толстого, а стремился воплотить основное, с его личной точки зрения – мощный патриотический подъём, которым был охвачен русский народ в дни Отечественной войны 1812 года, а также показать ряд центральных образов романа, историю их личных взаимоотношений.

#### **Краткая история создания оперы**

Работа над оперой велась 12 лет. Значительная часть оперы была сочинена во время Великой Отечественной войны. Но требовательный композитор вносил правки до последних дней своей жизни. Так, например, среднюю

часть арии Кутузова для сцены в Филях Прокофьев написал всего за две недели до собственной смерти.

Впервые на сцене «Война и мир» была показана в концертном исполнении ансамблем оперы Всероссийского театрального общества в Москве в 1944 году. 12 июня 1946 года первая часть оперы была показана на сцене Ленинградского Малого оперного театра.

Прокофьеву пришлось поступиться множеством ярких персонажей и важных перипетий романа. И всё равно уместить всю масштабность «Войны и мира» в классическую оперу не получилось, пришлось разделить её на две части. Изначально планировалось показывать её два вечера. Однако в таком варианте она ни разу не была поставлена. В какой-то момент была высказана мысль об объединении двух частей оперы в одну. Последний из вариантов оперы состоит из 10-ти картин, 6 из которых посвящены миру, 4 – войне. При создании этого варианта оперы были опущены: картина в кабинете Пьера Безухова (из первой части), картины в лагере Наполеона и на улице захваченной врагом Москвы (из второй части); кроме того, были произведены значительные купюры внутри оставшихся сцен.

Смысл этих сокращений заключался в том, чтобы, сохранив всё основное, добиться большей цельности и единства. Изъяты были многие жанровые эпизоды, служившие «фоном» оперы, а также те моменты, в которых диалог действующих лиц тормозил развитие действия.

### **Необходимость литературных аллюзий**

Прокофьев очень трепетно и внимательно отнёсся к тексту оригинала. Особенно это проявляется в том, что текст оперы преимущественно не стихотворный, а прозаический. Подобное значительно усложнило и без того непростую задачу композитора – ему было необходимо не просто превратить роман в оперу, но и оставить за героями оригинальный прозаический текст, не подвергнув при этом умалению музыкальную часть и не лишив её ритма.

Но полностью избежать поэтических частей Прокофьев не смог, да и не стремился. Однако в качестве вкраплений стихотворного текста композитор использовал не материал романа, а произведения других авторов.

В первую очередь задача этих фрагментов была не ритмизировать сцены, а конкретизировать эпоху. Не стоит забывать, что «Война и мир» Толстого – произведение, написанное сильно после событий, о которых повествуется в романе. Сам писатель родился более чем через 15 лет после окончания войны 1812 года. Поэтому для создания достоверного облика эпохи Прокофьеву было необходимо обратиться к источникам современным событиям, описанным Толстым.

В своих воспоминаниях Мира Прокофьева-Мендельсон пишет, что они с мужем провели кропотливую работу над материалами, посвящёнными эпохе войны 1812 года, стремясь подобрать подходящие для включения в оперу фрагменты. Они изучали не только архивные документы и мемуары участников тех событий, но и литературные произведения и даже обратились к фольклору.

В конце концов либреттисты остановили свой выбор на: «Записках поэта-партизана Дениса Давыдова», текст из которых использовался для арий Денисова и частично для эпиграфа; сборнике «Изгнание Наполеона из Москвы», тексты из которого были использованы для написания средней части хора в начале картины «Перед Бородинским сражением», хора солдат «По-старинному, по-суворовски» из этой же картины и хора жителей Москвы «В ночку тёмную и немесячну» в finale картины «Москва»; элегии «Вечер» Жуковского, фрагменты из которой были использованы в первой картине оперы; «Оде на день восшествия на престол её величества государыни императрицы Елизаветы Петровны» 1748 года Ломоносова, фрагменты из которой использованы во второй картины оперы, и стихотворении «Весёлый час» Батюшкова, фрагменты из которого также использованы во второй картине оперы.

Подробнее хотелось бы остановиться на стихотворных произведениях, тексты которых мы имеем возможность точно определить: элегии «Вечер» В.А. Жуковского, стихотворении «Весёлый час» К.Н. Батюшкова и «Оде на день восшествия на престол её величества государыни императрицы Елизаветы Петровны» М.В. Ломоносова.

### ВЕЧЕР

В.А. Жуковский

*Ручей, виоющийся по светлому песку,  
Как тихая твоя гармония приятна!  
С каким сверканием катишься ты в реку!  
Приди, о муга благодатна,  
В венке из юных роз, с цветницею златой;  
Склонись задумчиво на пенистые воды  
И, звуки оживив, туманный вечер пой  
На лоне дремлющей природы.  
Как солнца за горой плечителен закат, –  
Когда поля в тени, а рощи отдаленны  
И в зеркале воды колеблющийся град  
Багряным блеском озаренны;  
Когда с холмов златых стада бегут к реке  
И рева гул гремит звучнее над водами;  
И, сети склав, рыбак на легком челноке  
Плывет у берега меж кустами.*

В оперу включены четыре первых кратена элегии «Вечер» Жуковского. Они использованы для написания дуэта Наташи и Сони в первой картине. Ценителям оперы это стихотворение должно быть знакомо. Другой его фрагмент был использован П.И. Чайковским для создания дуэта Лизы и Полины в опере «Пиковая дама». Оба дуэта похожи не только литературным материалом: у них одинаково простая гармоническая фактура сопровождения и «безмятежный» склад. Таким образом, элегия Жуковского использована как аллюзия не только литературная, но и музыкальная.

Важно, что этот момент облечён в слова, а не просто воплощён музыкальным мотивом. Так как в романе Толстого нет текста непосредственно этого дуэта, хотя он и имеет место. В опере же его функция одновременно и проста, и крайне важна. Помимо, собственно, атрибута эпохи, он ещё является и атрибутом быта, более того – душевной атмосферой, и воплощением пейзажа (этую функцию исполняет не столько музыка, как на протяжении всей первой картины, сколько именно текст Жуковского).

### ВЕСЁЛЫЙ ЧАС

К.Н. Батюшков

*Вы ль, други милые, со мною  
Под тенью тополей густою,  
С златыми чашами в руках,  
С любовью, с дружбой на устах?  
Друзья, уж месяц над рекою,  
Но нам ли здесь искать покоя,  
Когда сплетают тень прохлад  
Ручьи кристальные и сад.  
Вы, други, вы опять со мною  
Под тенью тополей густою,  
С златыми чашами в руках,  
С любовью, с дружбой на устах.*

В опере фрагмент стихотворения «Весёлый час» Батюшкова использован для написания одного из крепостных хоров. Этот хор открывает словестное действие второй картины и звучит сразу после призыва хозяина бала «Хор! Пусть начинает хор!». В либретто отдельно отмечено, что эта кантата (торжественная хоровая песня с музыкальным сопровождением) написана на «слова молодого Батюшкова». Действительно, «Весёлый час» создан в 1810 году – как раз перед самой Отечественной войной. Что погружает слушателя в романтическую атмосферу эпохи.

Примечательно, что кантата звучит не одним целым произведением, а прерывается на реплику Наташи. На несколько секунд меняется настроение, музыка, инструменты и исполнитель. Тематика дружбы и единения «Весёлого часа» позволяет дополнительно сыграть на контрасте шумного, суетного бала и одинокой на этом празднике жизни Наташи. Изолировать героиню не только музыкально, но и словесно, текстово.

## ОДА НА ДЕНЬ ВОСШЕСТВИЯ НА ПРЕСТОЛ ЕЁ ВЕЛИЧЕСТВА ГОСУДАРЫНИ ИМПЕРАТРИЦЫ ЕЛИСАВЕТЫ ПЕТРОВНЫ

М.В. Ломоносов

*Да движутся светила стройно  
В предписанных себе кругах,  
И реки да текут спокойно  
В тебе послушных берегах.  
Вражда и злость да истребится,  
И огнь и меч да удалится  
От стран твоих и всякий вред.  
Весна да рассмеется нежно,  
И ратай в нивах безмятежно  
Сторичный плод да соберет.*

Во второй картине звучит не один, а два хора. Второй из них написан на стихотворные строки Ломоносова и, так же как и первый, звучит после слов хозяина «Хор! Хор!». Для создания этого хора либреттисты использовали вторую децию из «Оды на восшествие на престол её величества государыни императрицы Елизаветы Петровны».

Прокофьевы остановили свой выбор на этой оде не столько ради того, чтобы проиллюстрировать атмосферу эпохи (стихотворение написано задолго до 1812 года), сколько ради того, чтобы дать словесную характеристику императору Александру I – именно его приезд на бал знаменуют эти строки. Поскольку у композитора не было возможности вывести эту важную личность главным

героем оперы (на ёщё одну линию просто не хватало ни сценического времени, ни сюжетного пространства), выйти из положения можно было только литературной аллюзией. Ведь совсем не показать в опере российского императора было невозможно.

\*\*\*

Создавая такую масштабную оперу, как «Война и мир», С.С. Прокофьев ставил перед собой задачу практически невыполнимую. Ему было необходимо уместить огромное четырёхтомное произведение в один театральный вечер (максимум – в два). Прокофьевы использовали все возможные способы расширения внутреннего пространства и времени оперы. Ни один фрагмент текста или музыки не включён в произведение «просто так» и зачастую выполняет больше, чем одну функцию, и несёт в себе больше, чем один смысл.

«Чужие тексты», рассмотренные выше, также использованы авторами оперы для достижения нескольких целей. Во-первых, с помощью литературных аллюзий слушатель погружается в атмосферу 1812 года, то есть они используются как атрибут эпохи. Во-вторых, это возможность дополнительной (или даже единственной) характеристики героев. Прокофьевы используют «чужие тексты», чтобы дополнить портреты персонажей (иногда аллюзией не только литературной, но и музыкальной – в случае, когда другой фрагмент произведения уже использовался ранее в какой-либо опере) или полностью создать те, на которые в сюжете и музыке не хватает времени и пространства.

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Батюшков К.Н. Стихотворения. – М.: Худож. лит., 1987. – 320 с.

2. Жуковский В.А. Собр. соч. в 4-х тт. М.-Л.: ГИХЛ, 1959. Т. 1. Стихотворения.
3. Келдыш Г.В. Энциклопедический музыкальный словарь. — М.: Государственное научное издательство Большая Советская Энциклопедия, 1959. — 326 с.
4. Ломоносов М.В Полн. собр. соч. / АН СССР. — М.-Л., 1950-1983. Т. 8: Поэзия, ораторская проза, надписи, 1732-1764. — М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1959. — С. 215-225.
5. Прокофьев М. Из воспоминаний // «Советская музыка», 1961, № 4. — С. 96–97.
6. Прокофьев С.С. Собр. соч.: В 20-ти тт. Война и мир. Партитура. Т. 6а, 6б, 6в. Клавир. Т. 7а и 7б. — М.: Музгир, 1958.
7. Прокофьев С.С. Война и мир. Клавир: В 2-х тт. — СПб.: Композитор, 2009.
8. Ручьевская Е.А. Война и мир: Роман Л.Н. Толстого и опера С.С. Прокофьева. — СПб.: Композитор, 2010. — 478 с.
9. Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 20-ти тт. Т. 4: Война и мир: Роман: Кн. 1, Т. 5: Война и мир: Роман: Кн. 2, Т. 6: Война и мир: Роман: Кн. 3, Т. 7: Война и мир: Роман: Кн. 4. — М.: ТЕРРА, 1997.
10. [Чайковский М. И., Чайковский П. И., Шиловский К. С.] «Пиковая дама» П. И. Чайковского: [либретто оперы] / М.: Музгиз, 1956. — 94 с. — (Оперные либретто).



## Марина МАСАЛИТИНА

### Х.-К. АНДЕРСЕН И В.М. ГАРШИН: ДИАЛОГ В ПРОСТРАНСТВЕ СКАЗКИ

О чём мы думаем, когда слышим слово «сказка»? На ум неизбежно приходя в первую очередь фольклорные образы.

Народное творчество, безусловно, представляет собой огромный пласт в культуре. Традиция же авторской сказки, хоть и тоже развита, на мой взгляд, не так часто подвергается анализу, незаслуженно оставаясь в тени более старшей.

«Неправда! – может возразить мне, возмутившись, читатель. – Если мы ведём речь не о русских сказках, то на ум приходят европейские – а уж у многих из них-то автор известен!»

Так ли вы в этом уверены? Братья Гримм собирали и обрабатывали фольклор. «Сказки матушки Гусыни» Шарля Перро – тоже, как известно, пересказ.

Кого ещё можете назвать?

Не желая проиграть спор, читатель – или же, если хотите, вообразите себе отвлечённый образ моего собеседника – начнёт перебирать в голове знакомые с детства имена<sup>6</sup>. И вскоре, не пройдёт и пары минут, весьма вероятно гордо выпалит: «Андерсен!».

После этого дело пойдёт проще: вспомнится Льюис Кэролл, Джеймс Барри, Астрид Линдгрен, Ричард Киплинг и много прочих достойных имён. Но первым на ум сказочником-автором многим придёт именно Ханс Кристиан Андерсен.

«Хорошо, – скажу я, чуть повинившись. – Оставим зарубежье. Как насчёт отечественных писателей?».

Собеседник моргнёт. Задумается. Вспомнит Пушкина (беспрогрызный ответ на любой вопрос о литературе!), Салтыкова-Щедрина. Далее возможны те или иные варианты, но ещё три-четыре автора, скорее всего,

---

<sup>6</sup> Здесь и далее – обобщённые результаты настоящего проведённого опроса.

прозвучат. И всё же – большинство из них наверняка не будут известны сказками в первую очередь.

Об этом я и говорю, обозначая ситуацию с популяризацией и изучением русской авторской сказки в не самом позитивном ключе. И скромно предлагаю обратить внимание на Всеволода Гаршина – небольшую, казалось бы, но гордую фигуру нашего литературного процесса.

А заодно – раз уж мы заговорили о сказочниках в контексте традиции – сравнить его и всем известного Андерсена, выделив общие черты в их творчестве.

«Почему именно Гаршин? – вполне возможно, справедливо поинтересуется мой воображаемый собеседник. – После перевода Андерсена на русский язык, спасибо Петру и Анне Ганзен, ведь многие стали проявлять интерес к жанру сказок. Вагнер, Чарская, Шварц...» – начнёт припоминать он.

Что ж, поясню – мне глубоко импонирует двойственность адресата (и взрослый, и ребёнок), которая присутствует у обоих писателей. Это и некоторая экзистенциальность, сквозящая в их произведениях, но трактуемая абсолютно различно. На такие моменты и хотелось бы обратить внимание, сделав *предметом исследования* – думаю, мы недооцениваем то, насколько эти авторы были похожи по, если позволите, определённому внутреннему звучанию.

*Объектами* же, для наглядности, я выбрала следующие сказки: «Гречиха», «Ромашка» и «Доля репейника» у Андерсена, «Attalea princeps», «Жаба и роза» – у Гаршина.

Маленькая вольность в ограничении темы ни в коем разе не преуменьшает значимости остальных историй /не о природе/, но позволит ярче подчеркнуть общие тенденции.

## О гордости и свободе

В основе сказок «Гречиха» и «Attalea princeps» лежит мотив, скажем так, несгибаемости и последствий оной.

Гречиха растёт исключительно прямо из гордости – по её мнению, она имеет полное на то право:

*«Я не беднее хлебных колосьев! – говорила она. – Да к тому же еще красивее. Мои цветы не уступят цветам яблони. Любо-дорого посмотреть!»*

И, несколько позже, во время грозы, не желая признавать себя ниже ни человека, ни самих высших сил, гречиха бросает: *«Я возьму и загляну в небо господне»*, после чего умирает от удара молнии – что немудрено в открытом поле, как мы знаем из законов физики.

Что же мы видим у Гаршина? Изначально противоположные условия задачи. Закрытая местность – оранжерея – и пальма, тянувшаяся вверх из тоски по свободе, а не из желания самоутвердиться.

Схоже здесь взаимодействие – а точнее, отсутствие взаимопонимания – главных героинь с окружающими, то есть с другими растениями. Что гречихе, что пальме хором твердили – не стоит расти вверх!

«Не надо, погибнешь» – говорили растения подле гречихи, скорее сочувственно, чем как-то ещё.

«Не надо, у тебя всё равно ничего не получится» – утверждали растения, злобно посматривая на пальму.

«Как хотите, я буду одна», – словно бы отвечали им те в свою очередь.

Гречиха – с презрением, а Аталея… что ж, Аталея, скорее, с безразличием.

Впрочем, у пальмы всё же был своего рода союзник – ничем не примечательная трава, нашедшая приют у самого её основания.

И вот здесь я бы хотела провести аналогию с ещё одним произведением Андерсена. Сам факт, что у него сказок значительно больше, располагает к подобному соотношению.

Вспомним «Ромашку», где цветок, ради поддержки того, кем был восхищён – жаворонка – попал в клетку, и погиб вместе с ним без воды. Характерно сходство описания концовки: ставший ненужным дёрн с ромашкой

после гибели птицы выкидывают с такой же небрежностью, с какой выбросили ошмётки стебельков травы, льнущую к пальме так близко, что люди попросту срубили их вместе.

Это не самый очевидный, как мне кажется, но крайне занимательный подтекст – то, о чём я упоминала вначале, обозначив двойственность адресата. С одной стороны – разумеется, эти сказки объясняют детям понятия гордыни и свободы. Нам не требуется дополнительных разъяснений или пристальное внимание: такой посыл очевиден.

Но что насчёт страданий за преданность кому-то? Не самая подходящая тема для разговора с ребёнком, вместе с тем – излюбленная ошибка многих взрослых.

Если вы идёте за кем-то, вы должны понимать, что всё может закончиться плохо. Для обоих: желание помочь или спасти редко окупается. Вы можете остаться поломанным и одиноким, можете быть даже не отблагодарены тем, ради кого всё делаете. Так стоит ли оно того?

В сущности, мир – не очень-то гостеприимное место.

Но это такое специальное знание, от которого взрослые детей берегут.

Я упомянула местности, в которых произрастали наши герои. Важной чертой любого местообитания является удобность.

Пальма росла, как мы помним, в оранжерее. В Очень Комфортных Условиях. Но ей не нравилась её клетка – и поэтому она сломала её.

Ромашка росла – опять же, как мы все помним – в отнюдь не таком злачном месте: всего-навсего у канавы возле дороги. Даже не в саду, заметьте. И ей этого было достаточно, но она попала, вслед за птицей, в клетку.

Так где же нужно быть? «Очевидно, – скажут умудрённые опытом, – на своём месте». Вопрос его расположения заложен и в данных произведениях, и в умах многих людей.

Все мы ищем своё место – не то что под солнцем, но просто под этим небом.

Надо ли тянуться выше, надо ли выходить из пресловутой зоны комфорта – решать, мой читатель, вам, в индивидуальном порядке.

## Как водится – о любви и смерти, о прекрасном и безобразном

Предлагаю теперь нам присмотреться к «Сказке о жабе и розе». Жестокая вещь, не правда ли?

«Сказки про смерть ребенка пишут не для детей. Их пишут, чтобы взрослые содрогнулись», – сказали мне как-то. А если вспомнить, сколь суровы были самые ранние сказки, задача которых была в назидании? Увольте. Сказки пишут для людей. Остальное – детали.

Во всех своих произведениях, не только в сказках, Гаршин является собой достаточно меланхоличного рассказчика. Истории ему соответствуют, приобретают определённый грустный тон. Андерсен же действует иначе, в большей степени исподволь, а сами сказки его звучат светло. Я не буду рассуждать о том, какой подход более действенное – на каждый метод найдётся свой читатель. Но не могу не упомянуть этого вовсе – это поможет развернуть дальнейшее моё рассуждение.

Изначально для сравнения со «Сказкой о жабе и розе» мне на ум пришли «Улитка и розовый куст», но позже я пришла к выводу, что разговоры с розой – не достаточная для того мотивировка.

А произошло это тогда, когда я зацепилась взглядом за одну-единственную фразу в «Доле репейника».

«*Как ты хороши! Так бы и съел тебя!*» – говорит осёл, заприметивший репейник.

«*Постой... я тебя слопаю!*» – хрюпит жаба, увидавшая розу. Помните?

Причём жаба таким образом выражает свою тягу к прекрасному – Гаршин подчёркивает, что ей «очень понравилась роза, она чувствовала желание быть поближе к такому душевному и прекрасному созданию».

Точно так же осёл не просто хочет утолить свои гастрономические потребности, он любуется репейником!

О, сколь по-разному мы все выражаем свои симпатии...

Примечательно, что и роза, и репейник так или иначе взаимодействуют и влияют на людей, появляющихся в их историях (или же наоборот; кто здесь в чьей истории – вопрос отдельной дискуссии) и не попадаются в итоге своим оголодавшим воздыхателям.

В «Сказке о жабе и розе» перед нами разворачивается скротекущая драма о последних днях угасающего от болезни мальчика и заботящейся о нём сестре. Роза, которую она срезает за момент до гибели цветка от нападения жабы, становится последней радостью для ребёнка. Позже роза присутствует как важный предмет на похоронах и бережно засушивается.

В «Доле репейника» цветок становится символом счастья: его, неприметного, растущего за оградой, выбирает милая пара, впоследствии ставшая супружеской четой. Срывая тогда уже последний репейник с куста, они изображают его на семейном портрете и даже вырезают на раме.

Как мы знаем, в сказках всё редко бывает единожды.

Поэтому роза «живёт» трижды – на стебле, в вазе и в книге. Репейник тоже, в определённом смысле – первым цветком, оказавшимся в петличке; последним, удостоившимся быть частью картины; и, наконец, став персонажем сказки:

*«– Но и вы займёте почётное место!»*

*– Где? В горшке или в раме? – спросил репейник.*

*– В сказке! – ответил луч»*

## **Об образе автора. «Гречиха» – «Сказка о жабе и розе»**

Забавно, насколько сказочники любят делать невинный вид и говорить: «Ах, это вовсе не моя история!».

Возвращаясь снова к «Гречихе», обратим внимание на концовку: ива, непосредственный свидетель поведанной нам истории, рассказывает её воробьям.

*«От воробьев же услышал эту историю и я: они прощебетали мне ее как-то раз вечером, когда я просил их рассказать мне сказку»*, — сообщает нам Андерсен.

В «Сказке о жабе и розе» же мы обнаружим: после того, как розу высушили, её подарили рассказчику.

*«Потому-то я и знаю всю эту историю».*

Из контекста следует, что он слышал её едва ли не из первых уст, от той самой сестры. Это звучит куда правдоподобнее, чем источник в лице воробья. Сплин, свойственный повествованию Гаршина, добавляет достоверности тексту, Андерсен же ведёт повествование как бы понарошку.

\*\*\*

Сказка — то, что изначально выросло из совместного творчества — вряд ли сможет перестать быть своеобразным *всеобщим*. Традиция авторской сказки, а точнее — приёмы, которыми пользуются писатели жанра, любопытны для изучения в межтекстовом сравнении. Одни и те же находки повествования неизбежно индивидуализируются, но остаются узнаваемыми, приобретая таким образом необычайную многослойность.

Творчество позволяет происходить диалогу между теми людьми, которые не имели возможности поговорить при иных обстоятельствах.

Гаршин писал, что ему хотелось бы издать когда-нибудь все свои сказки отдельной книжечкой с общим посвящением *«великому учителю своему Хансу Кристиану Андерсену»*. Пусть этого и не произошло, он обозначил своё уважение гораздо более выразительным образом — подхватив эстафету сказочника, использовав полученные по наследству некоторые обороты и темы.

Я намеренно не представляла Андерсена в данной статье как более значимую фигуру – мне кажется важным подчеркнуть равноправие всех сказочников. Они заняты общим делом, внося и в литературу, и в нашу жизнь элемент той детской непосредственности, которой всем зачастую не хватает.

И – кто знает? – возможно, именно сказочники являются хранителями внутреннего человеческого света.

Эдакие фонарщики.

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Сказки. Истории / *Ханс Кристиан Андерсен*; [пер. с дат. Л. Брауде, А. Ганзен, Ю. Яхниной; вступ. ст. К. Паустовского; примеч. Л. Брауде]. – М.: Эксмо, 2007. – 800 с.
2. Гаршин В.М. Рассказы. – Л.: Худож. лит., 1978. – 380 с.



## Ксения ПРОЙДИСВЕТ

### СЕКСТУАЛЬНОСТЬ В ПОЭТИКЕ А.А. ФЕТА

Основная проблема эротического в литературоведении заключается в первую очередь в табуированности темы, о которой говорить неловко. А во-вторых, в ограниченности инструментов для текстуального анализа произведений любовной и эротической тематики. Решив вторую проблему, мы получаем решение и первой.

В настоящей работе мы представим новый литературоведческий термин, разъясняя, обосновывая и вводя в употребление понятие «секстуальность» а также используем его при анализе поэтики А.А. Фета.

В первую очередь нужно уточнить, что секстуальность – не допельгангер фрейдистского психоанализа, проверяющего текст на подсознательные стремления, расшифровывая символы как фаллические и иные. Секстуальность – осознанный поэтический приём, выбранная тема. Не случайная, не вырвавшаяся, а существующая имплицитно, но уверенно и ясно как самостоятельный элемент, и не исчезающая из текста при любой его деконструкции.

Когда дело касается определения секстуальности, нет термина интуитивно понятнее и шире, но и сложнее для определения. Секстуальность – поэтика эротического/ представление эротического в произведении.

В чём же отличие секстуальности от эротики? Эротика не сопутствует ей, но и не противоречит, просто по отношению к тексту её позиция – иная. Эротика как таковая не подразумевает вопроса о том, как она функционирует в тексте, она наивно функционирует сама по себе как психоэмоциональный медиатор, поэтому находится внутри текста и присуща ему.

Секстуальность же находится над текстом, над железом его значений – как нависающий молот, этот инструмент способен держать лишь кузнец, лицо, внешнее

по отношению к тексту и умеющее с ним (инструментом и текстом) обращаться – исследователь, литературовед, читатель, автор. Если этого инструмента нет, нет и функции, которую он позволяет выполнить; нет функции, нет и профессионала, её исполняющего.

Можно было бы обратиться и к такой формулировке, что с точки зрения эротического было исследовано немалое количество произведений, что эротизм сам по себе работает как инструмент. Это утверждение ошибочно. Эротизм не имеет никакой литературоведческой ценности, не осмыслен как литературоведческий термин. Чтобы он мог заменить секстуальность, сначала он должен стать таковым.

Таким образом, проблематика секстуальности шире, чем проблематика эротического, и заранее задана в литературоведческом контексте, сформирована как инструмент и как термин.

Вокруг термина секстуальность могут существовать такие уже утверждённые термины как «фиктивное эротическое тело авторства» И. Кукулина [1, с. 76], само эротическое. Секстуальность, как флористическая губка для цветов, есть поле для значений, прошлых и будущих.

Теперь поговорим о секстуальности в поэтике А.А. Фета, выраженной в эротизме его стихотворений и прозы, о чём говорят нечасто. Так редко, что единственная связка этих явлений, доступная пользователю рунета, – один небольшой абзац Олега Дозморова в статье «Поэты и критики об Афанасии Фете» на ресурсе Литература: «Верлибры Фета и его новаторство – отдельная тема, но особо хочу сказать об эротизме. Он ведь у нас ещё и самый страстный, самый интимный. Вот, казалось бы, совершенно невинные строки: «*До зари осторожной рукою / Вновь платок твой узлом завяжу, / И вдоль стен, озаренных луною, / Я тебя до ворот провожжу*» (1856). Но узел на платке – это эротический знак связи, как тремя годами ранее в «Песне цыганки» Полонского: «*Кто-то мне судьбу предскажет? / Кто-то завтра, сокол мой, / На груди моей развязжет /*

*Узел, стянутый тобой?*» (1853). В то время такая интимность была на грани допустимого» [2].

Действительно, эротизм Фета – самый страстный, самый интимный, самый, казалось бы, незаметный, но систематически эксплуатируемый. Начнём с одного из самых знаменитых стихотворений А.А. Фета «Шёпот, робкое дыханье». Относящийся к импрессионистской поэтической живописи, этот стих имеет очень простой микросюжет, который можно выявить, если присмотреться к изменению положений в нём.

Сперва это – «*шёпот, робкое дыхание*» – что-то, что можно услышать, воспринять, находясь только очень-очень близко, в интимной обстановке. Далее – «*свет ночной,очные тени*» – активное действие, «*тени без конца*» – активные действия во времени, мы ещё не знаем, какие именно действия и сколь долго они делятся, далее «*ряд волшебных изменений милого лица*», мы ещё не знаем, какие это изменения, потому что объяснение всему стихотворению, и каждому действию, заложенному в нём, придёт в последних двух строках: «*И лобзания, и слезы, // И заря, заря!..*» [3, с. 211].

Итого, мы получаем лобзания в тенях ночи и до самого утра, робко начавшееся скромным шёпотом. Мы получаем сцену начавшейся страсти и уже кончившейся.

Способы маскировки страсти таковы: сама страсть является пропущенной сценой, её здесь нет, а к сценам перед ней и после приложены сцены иного качества, которые и называются импрессионистическими: «сонный ручей», «пурпур розы». Без них стихотворение бы стало чисто эротическим. Проведём эксперимент и удалим их:

*Шепот, робкое дыханье.  
Свет ночной,очные тени,  
Тени без конца,  
Ряд волшебных изменений  
Милого лица,  
И лобзания, и слезы,  
И заря, заря!..*

Получается, среди импрессионистских образов сюжет скрыт, точнее, они скрывают его, прикрывают, заворачивают. Можно сказать, что это и есть главный приём, который Фет эксплуатирует при работе с эротическим: он его искусно скрывает.

Иное стихотворение, «Сияла ночь. Луной был полон сад...», близко вторит «Шёпоту...» и повторяет его микросюжет. Время: «сияющая ночь», место «гостиная без огней», действие «пела до зари, в слезах изнемогая» со «звукучными вздохами», переживание лирического героя «тебя любить, обнять и плакать над тобой», тема стихотворения – любовная. Пение на рояле в данном случае – уместный эвфемизм, а реальность спрятана в кокетливый анжамбеман: «Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали» [3, с. 185].

Хочется спросить: кто лежали и где лежали. Может быть, лежали вместе со смертью? Ведь и с ней у лирического героя Фета случается «сладок томный хмель», «ночь безрассветная и вечная постель» в стихотворении «Смерти», где он побеждает смерть, склоняя её на колени перед собой:

*Мы силы равные, и торжествую я.  
Еще ты каждый миг моей покорна воле,  
Ты тень у ног моих, безличный призрак ты;  
Покуда я дышу – ты мысль моя, не боле,  
Игрушка шаткая тоскующей мечты* [3, с. 104].

Смерть имеет тело, тело женское, покорное, и потому сексуализированное в мягкой и скрытой Фетовской манере, очень, однако, напоминающей откровенную манеру Чарльза Буковского, сексуализирующую смерть как Леди Смерть в романе «Макулатура»:

*«Она вошла. То есть я хочу сказать – это просто нечестно. Платье обтягивало ее так, что чуть не лопалось по швам. Перебирает с шоколадками. А каблуки такие высокие, что смахиваю на ходульки. Она шла как*

*пьяный калека, ковыляла по комнате. Головокружительная роскошь тела»* [5, с. 6].

И если взять на заметку догадку о том, что каждая тихая, наполненная рыданиями и любовью ночь – это страстная ночь, что каждое ночное и томное сбрасывание «мрачных покрывал», каждая недосказанность ведёт к уместно применённой истине о том, что она есть инсинация на эротическое переживание, тогда поэзия Фета становится как минимум очень понятна.

«Память былого», что «крадется в сердце тревожно...» в стихотворении «Как мошки зарёю...» – это память о тех самых страстных ночных, тогда ночь «Фантазии», где «Мы одни; из сада в стекла окон/ Светит месяц... тусклы наши свечи;/ Твой душистый, твой послушный локон,/ Развиваясь, падает на плечи» – такая же или, возможно, та же страстная ночь в какой-то из частей её развития до или после рояля, перед зарёй. Тогда «Во сне» в строчках «Перед тобой с коленопреклоненьем/ Стою, пленен волшебною игрой» решается вопрос о том, что за это за игра, неожиданно возникающая посреди сна и ладьи.

Однако Фет может быть и совершенно открытым с читателем. Особенно часто для этой цели он эксплуатирует портретные описания и экфрасис статуй богинь, где канон обнажённых тел извинителен сам по себе.

«Диана» описывается как «девственная богиня» «во всём величии блестящей наготы», «высоко поднятым открытым челом», которое «вниманье облегло» [3, с. 227], «Вакханка» «влаги вакховой томительно полна», чья «одежда жаркая всё ниже опускалась/ и молодая грудь всё большие обнажалась», «а страшные глаза, слезой упоены/вращались медленно, желания полны» [3, с. 227]. «Венера Милосская» – «до чресл сияя наготой,/цветёт божественное тело» – «дышишт пафосской страстью», «горделивой негой», «веет властью», «млеет пеной» [3, с. 238].

Фет скрывает свой эротизм и в символе. Но это самое условное сокрытие никак не может увести современного

читателя от однозначного и совершенно не наивного его понимания. Речь идёт о «Кактусе» Фета [4]. Давайте взглянем на то, как описан цветок, уже зная, какой «кодовый язык» Фет использует для описания женщин, которых вожделеет.

«...Бутон белого кактуса (*cactus grandiflora*), цветущего раз в год, готовится к расцвету...»

«Его золотистые лепестки, вздрагивая то там, то сям, начинали принимать вид лучей, в центре которых белая туника все шире раздвигала свои складки. В комнате послышался запах ванили».

«Посмотрите, какая роскошь тканей! Какая девственная чистота и свежесть! А эти тычинки? Это папское кропило, концы которого напоены золотым раствором. Теперь загляните туда, в глубину таинственного фиала. Глаз не различает конца этого не то светло-голубого, не то светло-зеленого грота. Ведь это волшебный водяной грот острова Капри. Поневоле веришь средневековым феям. Эта волшебная пещера создана для них!»

Ещё интереснее то, что расцветающему кактусу в тексте противопоставлена молодая девушка:

«— Очень похоже на подсолнух, — сказала девушка и отошла к нашему столу.

— Что вы говорите, Софья Петровна! — с ужасом воскликнул Иванов; — в чем же вы находите сходство? Разве в том только, что и то и другое — растение, да что и то и другое окаймлено желтыми лепестками. Но и между последними кричащее несходство. У подсолнуха они короткие, эллиптические и мягкие, а здесь, видите ли, какая лучистая звезда, словно кованная из золота. Да самто цветок? Ведь это храм любви!»

Не менее удивительно и то, что Фет написал «Кактус» уже будучи 61-летним писателем, а это произведение по пылкости и напору не отличается от ранних стихов 20-летнего Фета, которые мы уже упоминали здесь. Напротив, эти ранние произведения, возможно, даже более скромны,

что, конечно же, только подтверждает наш тезис.

Фет, хотя и считается нежным лириком, и писал про слёзы любви, был практическим потомственным дворянином-немцем Шеншиным, который мог давать советы и крепкому хозяйственнику Льву Николаевичу: «*Когда уже вам надоест заниматься этой адвокатурой за народ? В неприукрашенной иллюзиями человеческой жизни, как и в природе, нет и никогда не будет никакой справедливости, а царят лишь голод, страх, насилие и похоть. Соловьи пытаются бабочками, что совершенно непоэтично с их стороны, и поют они не ради наших аплодисментов, а для того, чтобы применить самку для спаривания...»*

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Скидан А. Сумма поэтики. – М.: Новое литературное обозрение, 2013. –296 с.
2. Поэты и критики об Афанасии Фете [Электронный ресурс] URL <https://literatura.org/non-fiction/2524-poety-i-kritiki-ob-afanasi-fete.html> (Дата обращения: 14 апреля 2021 г.)
3. Фет А.А. Полное собрание стихотворений. – Л.: Советский писатель, 1959. – 899 с.
4. Фет А.А. Кактус [Электронный ресурс] URL [http://az.lib.ru/f/fet\\_a\\_a/text\\_0040.shtml](http://az.lib.ru/f/fet_a_a/text_0040.shtml) (Дата обращения: 3 апреля 2021 г.)
5. Буковски Ч. Макулатура. – «ФТМ», «Эксмо», 2018. – 208 с.
6. Победин К. 53 кратких жизнеописания самых известных русских писателей. – М.: Барбарис, 2016. – 68 с.



## **Елизавета СТРАТОНОВА**

### **ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПОЭМЫ «ДЕМОН» М.Ю. ЛЕРМОНТОВА В ТВОРЧЕСТВЕ М.А. ВРУБЕЛЯ И А.А. БЛОКА**

Наибольший интерес для интерпретации вызывают произведения, в которых заложено потенциальное множество смыслов, способных развиваться, открывать простор для «досоздания» произведения. В процессе работы над многочисленными редакциями поэмы «Демон» М.Ю. Лермонтов уделяет особое внимание таким темам и мотивам, как: конфликт героя и действительности, изгнанничество, исключительность и вселенское одиночество, диалектика добра и зла. Однако сюжет и демонический образ не сводятся лишь к реализации романтических черт, темы и образы поэмы поразительно многогранны.

Иллюстрации М.А. Врубеля к изданию «Сочинений Лермонтова» И.Н. Кушнерева 1891 года не являются ни графическим комментарием к поэме, преследующим цель дословно отразить содержание текста, ни дополнением, «досочинением» авторского текста. Художник обращает внимание на сцены, которые, казалось бы, имеют второстепенное значение в сюжете поэмы – «На трупы всадников порой верблюды с ужасом глядели...», «Несётся конь быстрее лани...», «Тамара в гробу», «Монастырь на Казбеке». В рисунках к этим эпизодам Врубелью удается совместить восточный колорит «Демона» с одним из главных мотивов – вечным одиночеством героя в сравнении с краткой человеческой жизнью. На этих рисунках человек присутствует лишь неживым объектом – тела всадников сливаются со скалами в ногах у верблюдов, убитый жених Тамары «мёртвым» грузом лежит на спине быстрого коня, красота Тамары стала безжизненна и холодна, монастырь является частью пейзажа, теряется в горах, как жизнь человека – в веках, предстающих перед

Демоном. Конечная жизнь людей, их мир противопоставляется летящему в вечности герою. Даже те иллюстрации, на которых нет изображения героя, невольно возвращают к мысли о его сущности.

На момент начала работы над иллюстрациями Врубель уже завершил «Демона сидящего» (1890) и теперь дорабатывал этот образ в рисунках. Художник сочетает нечеловеческую силу героя – на многих работах пропорции Демона значительно крупнее человеческих, и неземную красоту – длинные чёрные волосы, одежда, открывающая могучие плечи, прорисованные мышцы, прямые, восточные черты лица. Таким мы видим героя, безразлично парящего над снежными хребтами Кавказа, на иллюстрации к первым строкам поэмы.

Как и в поэме, на рисунках мы можем проследить сюжетное изменение образа героя, сравнив две композиции «Не плачь дитя, не плачь напрасно...» и «Демон и Тамара». На первом рисунке Демон изображен в момент, когда он охвачен возродившимися в его душе светлыми чувствами – его лицо и тело расслаблены, грубые линии сглажены, он сидит у кровати Тамары и завороженно смотрит на неё. Сидя, он кажется не больше человека, а крылья частично вынесены художником за границы рисунка – охваченный чувствами, он *очеловечивается*. На второй иллюстрации – контрастный образ: напряжение и накал страстей выражаются в позе и в линиях тела, очерченных жёсткими тенями, Демон возвышается над Тамарой, охватывает её. В интерпретации Врубеля страсть выдвигает всё демоническое в образе героя на первый план.

Конец поэмы сопровождают два изображения Демона – Ангел уносит душу Тамары и «Голова Демона». На первом рисунке Врубель интерпретировал тему взаимопроникновения добра и зла, наделив образы Демона и Ангела заметно похожими чертами. Их объединяет даже печаль, но у каждого она разной природы. Поза Демона выражает отчаяние и бесконечную тоску, его фигура замкнута сама в себе и занимает меньшую часть рисунка,

тогда как Ангел с душой Тамары проходит вертикалью через всю композицию. «Голова Демона» изображает итог – Демон вернулся в свою бесконечность, к своему одиночеству. Статичное изображение лица, напряжённого, но не выражавшего эмоций; во взгляде мы видим скорбь и гордость, не знающую покорности – так художник трактует финал поэмы.

В своих иллюстрациях к поэме Врубель концентрирует внимание на раскрытии образа Демона и выделяет наиболее заинтересовавшие его черты: чувство отрешённости от людского мира, одиночества, вечности, гордости и непокорности, внутренний конфликт добра и зла.

В 1890 году Врубель закончил работу над первым большим полотном, изображающим Демона – «Сидящий Демон». Название картины и поза героя перекликаются со стихотворением Лермонтова «Мой демон» 1829 года и с отрывками из редакций поэмы, которые тоже были знакомы Врубелю. «Один меж небом и землёй» – художник отражает эту строку в композиции картины, расположив фигуру героя в центре переднего плана так, что она закрывает часть неба и начинается не от земли, а чуть выше, от покрывающих её растений. Мы видим Демона в образе печального, безразлично смотрящего вдаль юноши. Демоническое начало в нём неочевидно, поскольку нет неизменного атрибута – крыльев, однако его красота и мощь тела явно превосходят человеческую.

В картине прекрасно воссозданы все краски горного пейзажа, описанного в поэме Лермонтова: «синеющий дымок», «светло-лиловою стеной», «крумяной пеленой». Пейзажный фон картины можно назвать визуальным воплощением неожиданного, поэтичного сравнения Демона с «ясным вечером»: «*Он был похож на вечер ясный: // Ни день, ни ночь, – ни мрак, ни свет!..*»

Таким образом, все элементы картины направлены на изображение промежуточного положения Демона между тьмой и светом, небом и землёй.

В 1899-1900 годах Врубель пишет второе монументальное полотно, посвящённое образу Демона – «Демон летящий». Герой этой картины – «печальный дух изгнанья», летящий над снежными вершинами Кавказа. Полёт Демона на этом полотне – уже не безразличный парящий полёт с иллюстрации. Здесь он показан тяжёлым, как будто тянувшимся бесконечно – как фигура Демона тянется слева направо через всю картину. Неестественная, напряжённая поза и мрачное выражение лица отражают всё то бремя «познанья и свободы», которое Демон несёт через века.

Можно смело утверждать, что на этой картине Врубель интерпретировал образ Демона из первых глав поэмы – «гордый дух», «изгнаник рая». Демоническое начало изображённого существа пронизывает весь его облик – размер фигуры, которая кажется больше самих гор, огромные синие крылья, похожие на крылья ворона, окутывающая тело тёмной пеленой ткань.

Полотно выполнено полностью в тёмных холодных оттенках. Цвета пейзажного фона приглушённые и однообразные, за счёт этого художник изображает безразличие Демона к земному миру и всем красотам природы. Фигура Демона на переднем плане значительно темнее, она образует контраст с фоном, что отражает мотив отчуждения героя от мира.

Оставив незавершённым «Демона летящего», Врубель приступает к работе над эскизами и набросками «Демона поверженного». На картине, которая была выставлена в 1902 году, появляется совершенно новая интерпретация Демона. Врубель добавляет в его образ мотив падения. Можно предположить, что на этом полотне художник истолковал финал поэмы Лермонтова – «И проклял Демон побеждённый мечты безумные свои». Однако в этой сцене поэмы Демон «взмахнув крылами, в сияньи неба потонул» – он побеждённый, но не поверженный, не «низвергнутый» в бездну, он возвращается к своему вечному полёту. Также можно предположить, что в этой картине отражено

отпадение Демона от божественного мира, от Бога. Он отвержен, изгнан, на нём оборванные одежды, почти не скрывающие нагое истощённое, измученное тело, как после долгой борьбы – здесь можно выделить и мотив мятежа, бунта и богоизбрания. Искажённые линии его тела, неестественная поза, заломленные руки и крылья, но «мятежный дух» при этом пробивается в недовольном, гордом выражении лица. В нём нет раскаяния или смирения, там вся его сила, которой уже нет в истощённом теле.

На фоне изображен неизменный пейзаж – заснеженные горные хребты, окутанные синевой, как и передний план картины и сама фигура Демона. Палитра картины состоит в основном из синих и золотых оттенков, которые мы можем найти в поэме в следующих стихах:

*В пространстве синего эфира  
Один из ангелов святых  
Летел на крыльях золотых...*

На картине мы видим «синий эфир» и золотые крылья, однако связаны они с образом Демона, а не Ангела, как у Лермонтова. Так в изображении Демона подчёркнута двойственность его природы – божественное и демоническое, а в его падении выражается отпадение от небес.

В интерпретации поэмы «Демон» на картинах Врубель сосредотачивает внимание на герое. Его не интересует сюжет. Разрабатывая образ Демона и перенося его из картины в картину, Врубель ставит перед собой задачу максимально полно раскрыть этот образ со всей его неоднозначностью и глубиной. Также художник как бы «закрепляет» за Демоном горное пространство.

М.А. Врубель умер весной 1910 года. Одним из тех, кого восхищали его картины, становясь предметом размышлений, был А. Блок. Поэт откликнулся на смерть художника первым стихотворением «Демон (Прижмись ко мне крепче и ближе...)». Исследователи отмечают

преемственность между картиной Брубеля «Демон поверженный» и этим текстом, однако кроме врубелевского Демона Блок интерпретирует в тексте и сюжет поэмы Лермонтова.

Стихотворение представляет собой монолог лирического героя, обращённый к возлюбленной – к «мечте о Тамаре», что связывает его по форме с диалогом Демона и Тамары в поэме. Однако Тамара у Блока – часть невесомого, нематериального мира мечтаний героя. Сюжет любви Демона и Тамары из поэмы, где на первом плане были чувства, страсть и запретность, невозможность этой любви, завершается новым отчуждением Демона. Блок преобразует этот сюжет, наделяя героя мечтой об образе возлюбленной, которому не соответствует настоящая Тамара. «Тоска небывалой весны» – гармония, которой не удается достигнуть. Этот частый мотив стихотворений Блока становится ведущим в интерпретации им сюжета поэмы.

Любовь в этом стихотворении имеет яркую романтическую окраску, она охватывает героя целиком, обостряя его восприятие мира: «*Я новое вижу в бреду поцелуев твоих!*». Герой будто соединяется с миром, с горным закатным пожаром и стоном зурны, что было абсолютно невозможно и недостижимо для Демона Лермонтова. «*Не жил я – блуждал средь чужих...*» – одиночество, неотъемлемая черта лермонтовского Демона, тоже преодолевается героем Блока. У него нет и внутренней борьбы, он не противится чувствам и всецело отдаётся любовным страданиям. Его образ чрезвычайно человечен. Он теряет свои привычные эпитеты из поэмы Лермонтова: грозный, гордый, злой дух. За его образом остаётся только «горний» и мимолётное упоминание «синеющих крыл». Демон теряет свою нечеловеческую мощь, не сказано также и о его вечной жизни. Герой предстаёт перед нами будто в момент страстного бреда перед самой гибелью – «*Я, горний, навеки без сил...*»

Горный пейзаж и элементы восточного быта остаются неизменным фоном для образа Демона. Однако визуальные

элементы восходят уже к полотнам Врубеля, а не напрямую к поэме: «дымно-лиловые горы», «в горном закатном пожаре», «плети изломанных рук».

Второе стихотворение «Демон (Иди, иди за мной – покорной)» 1916 года сходно по форме с первым. Оно также является монологом героя, обращённым к возлюбленной, и имеет заметные сходства с монологом Демона в поэме. В отличии от первого «Демона» Блока, это стихотворение более сопряжено с «Демоном» Лермонтова на лексическом, образном и сюжетном уровнях.

Демон вновь обретает яркие черты лермонтовского мятежного духа и порицает всё земное и человеческое, практически вторя герою поэмы:

*Ты знаешь ли, какая малость  
Та человеческая ложь,  
Та грустная земная жалость,  
Что дикой страстью ты зовёшь?*

Художественное пространство не ограничивается восточными горными землями, Блок вновь расширяет его до внеземных широт. Оно охватывает не только «пустыню неба огневую», но и космос, «новые миры», как это было в поэме Лермонтова.

В образе Демона мы видим черты искусителя, который соблазняет девушку не только страстями («Божественно-прекрасным телом тебя я страстно обожгу»), но и познанием – новыми мирами, невероятными видениями. В отличии от «Демона» Лермонтова здесь нельзя выявить диалектику добра и зла. Совмещение божественного и демонического в его образе характеризуют его как невероятно, божественно прекрасного искусителя. В этом образе не остаётся и следа печали и тягости его судьбы: Демон Блока находит в ней вдохновение. Образ героя заключает в себе власть, восходящую к лермонтовскому «царю познанья и свободы», но, в отличии от Демона в поэме, он проявляет жестокую властность и по отношению к возлюбленной. Девушка становится предметом скорее

страсти, нежели любви, герой хочет от неё беспомощной покорности: «*Иди, иди за мной – покорной и верною моей рабой*»; «*Твой будет ужас бесполезный лишь вдохновеньем для меня*»; «*Дрожа от страха и бессилья, тогда шепнёшь ты: отпусти...*». Демон обещает ей познание того, что недоступно людям и что они неспособны вынести, познание, которое приведёт к неизбежной смерти.

В интерпретации поэмы в стихотворениях Блока образ и сюжет распадаются на два противоположных пути развития. В первой интерпретации Блок насыщает сюжет любви Демона и Тамары мотивами, характерными для его любовной лирики, очеловечивает образ Демона. Во второй интерпретации Блок сохраняет и развивает демоническое и мятецкое в образе героя, возвращает сюжету метафизическую широту, тему вечности и познания, развивает мотив искушения, при этом лишает образ трагических черт.

Возобновляющиеся интерпретации позволяют произведению жить и развиваться в культурном контексте последующего времени. Множество истолкований, окружающих произведение, создаёт его облик, окрашивает новыми оттенками и обогащает новыми, актуальными смыслами. Некоторые интерпретации по истечении времени становятся неразрывно связанными с интерпретируемым произведением. Картины и иллюстрации М.А. Врубеля и стихотворения А.А. Блока, вдохновлённые образом Демона кисти Врубеля, образуют своего рода цепочку интерпретаций и предлагают различные варианты истолкования образа Демона и сюжета поэмы, которые позволяют современному читателю сформировать своё, более полное представление о темах и образах поэмы М. Ю. Лермонтова «Демон».

## ЛИТЕРАТУРА:

1. Альфонсов В.Н. Блок и Врубель// [Электронный ресурс] URL: <https://novruslit.ru/library/?p=56>

2. Блок А.А. Лирика / Вступ. ст. К. И. Чуковского; Сост. и коммент. В.Г. Фридлянд. – М.: Правда, 1985. – 416 с.
3. Гиреев Д.А. Поэма М.Ю. Лермонтова «Демон»: Творческая история и текстол. анализ. – Орджоникидзе: Сев.-Осет. кн. изд-во, 1958. – 208 с.
4. Графика // Врубель Михаил Александрович. Сайт художника [Электронный ресурс] URL: <http://wroubel.ru/graphic/>
5. Демон, в разных редакциях – Лермонтов М.Ю. // Лермонтов.info [Электронный ресурс] URL: [http://lermontov.info/text/demon\\_other.shtml](http://lermontov.info/text/demon_other.shtml)
6. Дмитриева Н.А. К проблеме интерпретации //Мир искусств. – М.: РИК «Культура», 1995. – С. 7–41.
7. Дурылин С.Н. Врубель и Лермонтов // Литературное наследство. Т. 45–46. – М.: Изд-во АН СССР, 1948. – Кн. II. – С. 541–622.
8. Живопись // Врубель Михаил Александрович. Сайт художника [Электронный ресурс] URL: <http://wroubel.ru/gallery/>
9. Лермонтов М. Ю. Избранные произведения/ Сост. Н.А. Чечулина. – СПб.: Лениздат, 1968. – 639 с.
10. Манн Ю.В. Русская литература XIX века: Эпоха романтизма: Учеб. пособие для вузов. – М.: Аспект-Пресс, 2001. – 447 с.
11. Теория литературы : учеб. для студентов вузов / В.Е. Хализев. – Изд. 4-е, испр. и доп. – М.: Высш. шк., 2004. – 404 с.



## Владислава СЫЧЁВА

### «ПУНКТУАЦИОННОСТЬ» “Ь” В ПОЭЗИИ А.А. БЛОКА

Авторская грамматика А. Блока считается отличительной особенностью его творческого метода: он обращает орфографию и пунктуацию в художественные приемы, которые не только придают своеобразие его поэзии, но и позволяют говорить о тщательной работе с языком на графическом и мелодическом уровнях. Так, тире у Блока не только акцентируют внимание читателя на интонационных и смысловых паузах, но и служат векторами развития мысли, а периодически встречающиеся ошибки в управлении слов оставлены намеренно, в угоду мелодичности звучания стиха. Еще одной неочевидной, но от этого не менее значимой особенностью блоковской поэтики является «пунктуационность» конечного мягкого знака, венчающего слова и строки.

Обоснование этого своеобразного явления стиля стоит начать с научного истолкования пунктуации и знаков препинания. Большая советская энциклопедия характеризует знаки препинания как элементы письменности, служащие для разграничения смысловых отрезков текста, для указания на синтаксические и логические отношения между словами, на коммуникативный тип предложения, его эмоциональную окраску, а также для внешней информации о тексте (указание на цитаты, незаконченность высказывания, графические сокращения и пр.). В это же время пунктуация определяется как система знаков препинания, их расстановка в тексте и, наряду с графикой и орфографией, считается основным элементом письменной речи.

Словарь литературных терминов подтверждает контаминацию ритмически-интонационного и художественного характера знаков препинания. Отмечается, что *«почти все [знаки препинания] сопровождаются паузой, и каждому присуща особая*

*интонация. Этим облегчается воспроизведение письменной речи, что способствует лучшему восприятию художественного произведения. Но знаки препинания имеют и непосредственную художественную ценность, могут быть использованы, как прием... В области пунктуации авторская изобретательность может проявлять себя в пределах возможностей, не предусмотренных существующими грамматическими правилами, может иногда и нарушать эти правила».*

Академическая справка может быть дополнена аналогией, которую проводил А.П. Чехов: он сравнивал художественный текст с музыкой и утверждал, что знаки препинания служат нотами при чтении. Так как музыкальность поэтики Блока очевидна, это позволяет разложить мелодику его текстов на составляющие и дать обоснование даже таким неочевидным и парадоксальным на первый взгляд наблюдениям, как «мягкий знак препинания».

Рассматривать букву алфавита с позиции пунктуации побуждает и само ее название – «мягкий знак». Отсюда возникает аналогия с вопросительным и восклицательным знаками, которые чаще всего служат индикаторами риторических предложений, придающим тексту характерную эмоциональную окраску. При этом оба знака традиционно подытоживают фразы, мысли и высказывания, интонационно отделяя их от последующих. Таким же потенциалом обладают в поэзии Блока мягкие знаки, стоящие на концах слов. Как правило, они завершают мысль, за счет чего приобретают характер еще более «препинательный».

В стихотворении «Река раскинулась...» из цикла «На поле Куликовом» (1908) особенно отчетливо прослеживается закономерность расположения «ъ» – на концах рифмующихся строк. При абсолютной однородности окончаний стихотворение утратило бы близкую к речевой непосредственность и приобрело оттенок искусства. Но у Блока баланс нарочитости

не нарушен: в первой строфе «ъ» появляется лишь в одном месте: после фразы «Река раскинулась», на стыке пейзажных описаний. Здесь поэт вводит интонационную паузу между статичной, постоянной экспозицией («Рѣка раскинулась») и подвижным изображением («Течет, грустить лѣниво // И моетъ берега»), в то же время подчеркивая натуралистический контраст между вечным и преходящим.

Мягкий знак становится пунктуационно закономерен во второй строфе, где венчает предложение «*До боли // Нам ясен долгий путь!*» Открытые слоги на концах строк служат для сохранения смыслового единства фразы, но пауза в анжамбране все равно сохраняется, и одна из причин этому – мягкий знак, имплицированный в форме слова «боль» мягким консонантом [л']. Это замедление расширяет потенциал трактовки предложения, выделяя болезненность состояния лирического героя и одновременно ощущение его неразрывной связи с русским народом. «ъ» в двух других строках подчеркивают закрытость рифмующихся слогов, за счет которых предложение обретает логическую завершенность. Они усиливают паузу после себя, давая читателю возможность осмыслить глубину строки прежде, чем перейти на следующую. При этом восклицательный знак сообщает «ъ» дополнительную функцию, наделяя его способностью многоточия усиливать многозначительность фразы.

*O, Русь моя! Жена моя! До боли //*  
*Намъ ясенъ долгій путь!*  
*Нашъ путь — стрѣлой татарской древней воли*  
*Пронзилъ намъ грудь.*

Рассматривая поэзию Блока через призму орфографии и пунктуации, нельзя упускать из виду и дореволюционную орфографию, в которую оформлен первоначальный облик стихотворений. Упомянутое сравнение Чехова применимо к художественному методу Блока: он мыслит образами на уровне графики, и конечные «ъ» и «ъ» становятся

«бемолями» на нотном стане его текстов. Помимо того, что визуальный облик этих символов позволяет говорить о закономерности графического рисунка, в них обоих прослеживается исследуемая амбивалентность функционала, сочетающего в себе как пунктуационные, так и буквенные черты. Наглядной иллюстрацией этой особенности становится фонетически-интонационное звучание стихотворения.

Так, за счет конечного «ъ» консонанты [н], [м], [л] приобретают неимоверную артикуляционную силу и образуют гулкий фон общей мелодической картины стихотворения. Вторым пластом звукописи становится звон этих же сонорных звуков, форсированный конечным «ъ» в рифмующихся словах «ковыль», «пыль» и пр. На первом плане оказываются глухие взрывные, шипящие и свистящие звуки [т'], [ч'], [с'], резонанс которых опять же утритирован «ъ».

Ключевым образом текста и отправной точкой его звучания становится Руслан: именно это слово дает акустический толчок всему стихотворению, отражаясь в ударных словах последующих строф. Эти повторы не окказиональны, а систематически расставлены по строкам, в результате чего эффект отголоска сохраняется на всем протяжении чтения вслух. Он особенно отчетливо прослеживается в последней строфе, на стыке звукописных пластов, когда консонантный гул стихает на «крови» и возвращается, закольцовывая мелодику стихотворения, глухое эхо трех взрывных [ч], акцентированных интонационными средоточиями – мягкими знаками:

*Закать въ крови! Изъ сердца кровь струится!*

*Плачь, сердце, плачь:*

*Покоя нѣть! Степная кобылица*

*Несется вскачь!*

Благодаря же визуальной графичности мягкого знака этот отголосок оказывается заметен и на письме.

Несмотря на автономность Руси как слова и образа, конечный «ъ» работает не только на его обособление, но и

на смягчение, тем самым повышая смыслосочетаемость. Благодаря этой особенности «ъ» обращение «Русь моя!» воспринимается как единое целое, в котором притяжательное местоимение «моя» играет стратегически важную роль и мыслится лишь в тесной связке с Русью. Лирический герой чувствует со своей Родиной такое духовное сопряжение, что в отрыве от нее себя даже не воспринимает, и уже в следующее мгновение обращается к ней: «Жена моя!», образ которой в восприятии Блока имеет характер божественный и предопределенный.

В третьей строфе Русь меняет свою коннотацию и мыслится как явление колossalное и самостоятельное, уже не отождествляясь с лирическим героем. Поэтому и само слово, перенесенное из целого словосочетания в обособленное обращение, звучит звонче, будто с целью быть услышанным.

*Нашъ путь степной, нашъ путь – въ тоскѣ  
безбрежной,  
Въ твоей тоскѣ, о Русь!  
И даже мглы ночной и зарубежной  
Я не боюсь.*

«Ъ» снова оказывается в центре внимания – на конце ударного рифмующегося слога. Тем значительней звучит в рифму лаконичное «Я не боюсь». Создается ощущение, что ночная и зарубежная мгла исчезает, растворяясь между ним и Русью.

В следующих стихотворениях цикла тенденция к «пунктуализации» мягкого знака сохраняется, что еще раз подтверждает неслучайный характер приема. Так, третью строфию второго венчает звучная рифма «меч – лечь», в которой один из мягких знаков не выражен, но подразумевается.

*И, къ землѣ склонившись головою,  
Говорить мнѣ другъ: – Остри свой мечъ,  
– Чтобы не даромъ биться съ татарвою,  
– За святое дѣло мертвымъ лечь!*

Нетривиальность использования Блоком «ъ» заключается еще и в несоответствии «инструмента» и «материала». Поэт прибегает к *мягкому* знаку, как к средству графической и интонационной изобразительности, обращаясь к самой что ни на есть серьезной исторической теме и используя его для придания стихотворениям суровой сдержанности и бескомпромиссной твердости. На это работает и избирательная склонность Блока в подборе слов. Рифмуя возвратные глаголы в одной форме или однообразные равносложные существительные, он придает стихотворению чуть ли не военную упорядоченность и строгость, добиваясь тем самым соответствия формы и содержания.

*Съ полуночи тучей возносилась  
Княжеская рать,  
И вдали, вдали о стремя билась,  
Голосила мать.*

Смена темы сопровождается расширением инструментария рифмовки при однотипных окончаниях, так происходит и в одной из строф стихотворения «Мэри» (1908) из того же сборника «Ночные часы» (1908–1910):

*Послѣдней страсти ярость,  
Въ тебѣ величье есть:  
Стучащаяся старость  
И близкой смерти вѣсть...  
О, зрѣлой страсти ярость,  
Тебя не перенесть!*

Шесть строк подряд венчаются мягкими знаками. Каждый из них служит логическим окончанием фразы, придает ей цельность и законченность, и, предваряя логическую паузу в конце строки, привлекает внимание к ее смысловому центру, оканчивающемуся на свистящевзрывной [ст]. Такая регулярность повторов вызывает ассоциации с тиканьем часов – образом, как нельзя более уместным в стихотворении про бег времени и приближение

смерти. Звукопись Блока открывается читателю и слушателю с иллюстрации стучащей старости, а затем приобретает невероятное количество коннотаций. Благодаря заложенным в начальных формах слов «смерть» и « страсть» взрывным сочетаниям создается ощущение, что секундная стрелка спешит, так как частотность повторов увеличивается. «Ь», в свою очередь, вновь провоцирует то самое эхо, которое появляется в интонационной паузе после него и в этой строфе ассоциируется с гулом внутри часового механизма.

Несмотря на то, что «пунктуационность» мягкого знака в лирике Блока не соотносится с классическими стихотворными канонами, поэтическая речь позволяет рассматривать грамматические правила через призму художественного метода автора. При тщательном анализе текста становится очевидно, что, в использовании мягкого знака Блок не ограничивается его буквенной функцией, но применяет и в качестве знака препинания для создания индивидуально-неповторимого интонационного и мелодического облика произведения. Таким образом, индивидуальность Блока проявляется в использовании «ъ» как средства аграфической и интонационной изобразительности, что свидетельствует об особой природе развертывания мысли автора в лирическом произведении, основанной на приемах «расположения мыслей», фигурах речи, речевой образности и пунктуации.

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Блок А. Ночные часы. Четвертый сборник стихов (1908–1910). – М.: Мусагет, 1911.
2. Большая советская энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия. 1969–1978.
3. Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. — М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель. – 1925.

4. Саленко О.Ю. Особенности художественно-речевой  
образности лирики А. Блока: Дисс. канд. филол. наук. – М.,  
1997. – 176 с.

5. Чехов А.П. Письмо Хлопову Н. А., 13 февраля 1888  
г. Москва // Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 12  
тт. – М.: Наука, 1975. – Т. 2. Письма, 1887 – сентябрь 1888.  
– С. 199–201.



## **Анна ТАРАСОВА**

### **ЗАРУБЕЖНАЯ КРИТИКА О В.В. НАБОКОВЕ КАК КОММЕНТАТОРЕ И ПЕРЕВОДЧИКЕ РОМАНА А.С. ПУШКИНА «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»**

Владимир Набоков известен всему миру в первую очередь как прозаик. Однако не меньшую роль в его жизни занимала литературоведческая деятельность.

В 1948 году Набоков начал работать преподавателем в Корнеллском университете (США, штат Нью-Йорк). Он обнаружил, что ни один перевод «Евгения Онегина» не подходит для передачи картины романа англоязычному студенту. Так зародилась мысль о большом переводе, в дальнейшем раскрылась потребность в пояснениях, работа над которыми выросла в обширные комментарии.

Перед Набоковым стояла сложная задача перевода поэтического произведения. Стихотворный опыт автора сыграл не последнюю роль в работе: как минимум, Набоков был хорошо знаком с лирикой и структурой её построения. Ему принадлежат поэтические циклы «Ангелы», «Цветы красок». Очевидно и то, что В.В. Набокова интересовало творчество А.С. Пушкина: достаточно вспомнить его эссе «Пушкин, или Правда и правдоподобие», стихотворение «Бахчисарайский фонтан (Памяти Пушкина)».

Что же представляет собой труд В.В. Набокова под названием «Комментарии к «Евгению Онегину» Александра Пушкина»? Это перевод «Евгения Онегина» на английский язык, с пояснительными комментариями к тексту. Изначально было составлено четыре тома – перевод, два тома комментариев и русский текст издания (оригинал) 1837 года. Автор пришёл к выводу, что художественный перевод в обычном его понимании не подойдёт для слишком сложной ткани текста Пушкина.

Эрнест Симмонс в письме Корнею Чуковскому (2 апреля 1965) пишет: «Набоков более чем разделяет Ваши опасения относительно непереводимости «Евгения

Онегина» – он полагает, что перевести «Онегина», да и всякое рифмованное произведение на английский язык рифмованными стихами и притом сохранить его форму «тематически невозможно» [3, с. 142].

Набоков задумывал перевод дословный. По его собственным соображениям, буквальный перевод – это передача в первую очередь именно контекстуального значения, насколько это позволяют сделать ассоциативные и синтаксические возможности другого языка.

Комментатор выбрал сторону буквального перевода, до конца считая его наиболее целесообразным, комментарии же восполняли смысл, утерянный в процессе языкового перехода. В некоторых строфах повторяется четырёхстопный ямб, но по преимуществу это прозаический перевод для сохранения достоверности. Собственно, некоторым критикам не угодил прозаизм, а другие, напротив, посчитали четырёхстопный ямб Набокова неуклюжим (Э. Уилсон).

Перевод вызвал большой резонанс в литературном кругу. Bayley, John «Nabokov's Pushkin», «Pushkin, Nabokov and Eugene Onegin» Times Literary Supplement – статьи с положительной оценкой комментариев Набокова. Перед публикацией своей работы комментатор выпустил несколько пояснительных статей, в которых объяснил цель труда и его сложности – Problems of Translation: «Onegin» in English» (1955), «The Servile Path» (1959).

Неожиданной оказалась реакция Эдмунда Уилсона (1895 – 1972), давнего друга автора, американского литератора и критика, одного из самых влиятельных литературоведов США 20-х годов. Уилсон в статье 1965 года «The Strange Case of Pushkin and Nabokov» на страницах журнала New York Review of Books выдвигает ряд замечаний. Набокова упрекают в пренебрежительном отношении к тем, кто уже переводил «Евгения Онегина». Уилсон пишет о том, что переводчик Вальтер Арндт, по крайней мере, приложил героические усилия, стараясь переводить текст с сохранением ямба и замысловатой

формы строфы. Далее Уилсон говорит о том, что Набоков выбирает более сложные и неуместные синонимы для перевода. Однако он высоко оценил именно «комментарии», эту точку зрения разделял Корней Чуковский (письмо Сиднею Монасу 18 октября 1964): «Перевод «Евгения Онегина», сделанный Набоковым, разочаровал меня. Комментарии к переводу лучше самого перевода» [3, с. 140]. Также Чуковский отмечал, что работа Набокова разожгла активную полемику, благодаря чему о Пушкине ещё больше заговорила зарубежная публика.

Набоков, в свою очередь, выпускал ответные статьи. Полемика между Набоковым и Уилсоном происходила на литературных площадках известнейших журналов *Encounter* и *New York Review of Books*.

Исаяя Берлин – философ, переводчик русской литературы и один из основателей современной либеральной политической философии, в письме вышеупомянутому Эдмунду Уилсону раскритиковал как перевод, так и комментарии Набокова, а, в конечном счёте, подверг сомнению адекватность переводчика: «Я уверен, суть дела в том, что подобного рода перевод – не что иное, как литературный курьёз <...>, что он содержит все промахи самоупоенного виртуоза, с его огромным нарциссическим талантом и неспособностью к переводу других произведений искусства, предполагающего дар самоотречения, которого он абсолютно лишен. Комментарий – коллекция знаний, характерная для типичного русского девятнадцатого века. <...> Ты прав – он слегка не в своём уме» [3, с. 145].

Более сдержанной, но не менее разгромной оказалась критика Александра Гершенкrona (1904 – 1978), американского экономиста и историка российского происхождения. Он отмечал чрезмерность отступлений в комментариях, считал, что она происходит оттого, что Набоков отожествляет себя с Пушкиным и подобно ему, пускается в развёрнутые рассуждения. Он обращает внимание на то, что Набоков в попытках сохранить при

переводе ямб, употребляет большое количество архаизмов, а некоторые сложные сочетания эпитетов переводит в простые английские устоявшиеся выражения. Похожее мнение выразил Рэндалл Джаррелл – американский поэт и критик: «Как это ни странно, перевод [«Евгения Онегина»] представляет собой жалкое зрелище: вялый, монотонный, буквалистский – с некоторыми фразами, которые звучат не по-английски. В нём полностью возобладал глуповато-извращённый педантизм» [3, с. 139].

Но комментарии и перевод произвели и обратное впечатление. Нина Берберова, критик и мемуарист, в книге «Курсив мой» написала о своём впечатлении: «В 1964 г. вышли его комментарии к „Евгению Онегину“ (и его перевод), и оказалось, что не с чем их сравнить. Похожего в мировой литературе нет и не было, нет стандартов, которые помогли бы судить об этой работе. Набоков сам придумал свой метод и сам осуществил его, и сколько людей во всем мире найдется, которые были бы способны судить о результатах? Пушкин превознесен и... поколеблен» [2, с. 375 – 376].

Набоков двояко относился к переводу и комментариям. Говоря об этом, хочется обратиться к интервью Набокова Альфреду Аппелю, американскому профессору, исследователю современного искусства. В интервью 1966 года, после завершения работы над переводом и комментариями и их выходом в свет, Набоков довольно категорично заявил: «Замученный автор и обманутый читатель – таков неминуемый результат перевода, претендующего на художественность. Единственная цель и оправдание перевода – возможно более точная передача информации, достичь же этого можно только в подстрочнике, снабженном примечаниями» [Интервью].

На самом деле, название статьи Э. Уилсона «The Strange Case of Pushkin and Nabokov» / «Странная история Пушкина и Набокова» является описательным. Комментарии и перевод – прохождение Пушкина через

призму Набокова – это тот самый феномен, который мы можем наблюдать. Он является источником для исследования творчества самого Набокова. Например, Александр Долинин, советский и американский историк литературы, переводчик, говорил о большом значении комментариев, называя их единственными в своём роде, считая их новой редакцией текста. В дальнейшем Долинин, а после него и другие, будут искать пушкинский подтекст в творчестве В.В. Набокова. В связи с этими утверждениями, употребляются такие определения, как «онегинский код», просматриваемый в романах переводчика. Онегинский код – это пересекающиеся линии между другими работами Набокова и Пушкина, не только с «Евгением Онегиным», онегинский – общее название, ведь в своих комментариях Набоков обращается к Пушкину в целом, к его биографии и мотивам всего творчества. Роман «Пнин» 1957 года, о профессоре и его труде, отсылает к образу Набокова-комментатора. Именно в период работы над комментариями и переводом, были написаны автобиографические произведения: «Убедительные доказательства» (1951), «Другие берега» (1954).

Таким образом, Набоков, безусловно, расширил понимание пушкинского текста зарубежными читателями, а полемика ведущих литераторов спровоцировала новую волну интереса к русской литературе. Перевод и комментарии вызвали как резко отрицательные, так и положительные оценки, но, как и художественная проза Набокова, они не оставили публику равнодушной.

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Аверин Б.В. Дар Мнемозины. Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб.: Амфора, 2003. – 399 с.
2. Берберова Н.Н. Курсив мой. М.: Согласие, 1996. С. 375 – 376.

3. Мельников Н.Г. Портрет без сходства: Владимир Набоков в письмах и дневниках современников (1910 – 1980-е годы). М.: Новое литературное обозрение, 2015. – 369 с.

4. Набоков В.В. Лекции по русской литературе. СПб.: Азбука, 2016. – 384 с.

5. Интервью Набокова Альфреду Аппелю [Электронный ресурс] URL: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/intervyu/intervyu-appelyu-1966.htm>



## Нарине ЭЙРАМДЖЯНЦ

### ТЁМНОЕ ПРОШЛОЕ ХАРИТЫ ОГУДАЛОВОЙ

Начнем с главного: Харита Игнатьевна Огудалова из пьесы А.Н. Островского «Бесприданница» – дама с неоднозначным прошлым. В настоящей работе мы рассмотрим косвенные и прямые указания на возможную добрачную профессию героини из самой пьесы.

В наши дни «Бесприданница» понимается как пьеса о несчастной девушке Ларисе, у которой нет приданого. Именно по этой причине красавица обречена выйти замуж или за очень бедного человека или стать содержанкой человека состоятельного. Характерный для той эпохи уход в монастырь ни одним из современных критиков почему-то не рассматривается. Девушка выбирает замужество, но накануне свадьбы встречается с бывшим возлюбленным, который в конце встречи заявляет, что обручен. К сломленной этим известием Ларисе подходит ее покинутый жених и говорит, что готов принять ее обратно, но она презрительно отказывает ему. Разъяренный, он стреляет в девушку, и она умирает под веселые песни цыган, гуляющих где-то по соседству. При этом образ матери Ларисы, Хариты Огудаловой, трактуется как образ несчастной вдовы, которая пытается хоть что-нибудь сделать, чтобы уйти от бедности, желает лучшего для своих детей и даже выдала замуж двух старших. В самой известной ныне экранизации, «Жестоком романсе», Огудалова похожа скорее на советскую интеллигентку, которая все пытается «построить» дочек, и при этом страдает, жертвуя собой, вымогает деньги и каётся в этом перед иконами, но ведет себя так исключительно потому, что переживает за своих детей. Вообще, у Рязанова в этом смысле все персонажи напоминают людей из советских реалий больше, чем купцов и мещан XIX века.

Основное непонимание описанной Островским ситуации связано с тем, что наш современник живет совсем

в других реалиях и получает гуманитарное образование иное, чем те, кому было адресовано произведение. В наши дни мало кто знает Ветхий Завет, свод законов Моисея, на которых была выстроена жизнь купеческого общества.

В Советском Союзе различия в сословиях объяснялись, как правило, разницей в благосостоянии. На самом деле это не совсем так, а порою и совсем не так. Мелкий лавочник-мещанин мог быть богаче разорившегося аристократа, а хозяйственный крестьянин – промотавшегося купеческого сына. Кастовое общество подразумевало больше образ мышления, нежели род занятий, который мог меняться. Особое место занимали те, кто выпадал из общества по разным причинам и попадал в преступный мир. В русской литературе достаточно примеров, когда представитель высшего сословия уходит в преступное никуда. Один из них – Дубровский Пушкина. После утраты имения молодой человек становится, предводителем разбойников из числа его бывших крестьян. Еще один персонаж, казалось бы, не бедный, казалось бы, не из низов, но обреченный быть не принятым ни в одном приличном доме – Наташа из стихотворения Некрасова «Папаша».

В старом обществе сословную принадлежность определял уровень власти, которой был наделен человек. Чем больше власти, тем выше положение. В обществе было регламентировано, кто кому кланяется, что очень трудно понять в наше время. Писатели прошлого хотели изменить мир. И судя по тому, как мы сегодня плохо понимаем их произведения, мир изменился.

Наша цель – разглядеть образ Хариты Игнатьевны, женщины яркой, веселой, но совершенно криминального ума. Автору этих строк в мадам Огудаловой видится не бедная вдова, а лихая социопатка, от которой приличные дамы всегда держались подальше. Просто автору настоящей работы бедность и нужда представляются бедностью и нуждой: без дорогих брошей, туалетов и фраз. «Свадьба – так свадьба; я Огудалова, я нищенства не

*допуши. Ты у меня заблестишь так, что здесь и не видывали*», — это ли речь бедной вдовы? И ведь тут речь не о том, что она мечтает о красивой свадьбе для дочери, тут речь о том, что она — Огудалова, и не позволит снизить планку.

Одета Харита Игнатьевна «изящно, но смело и не по летам». А как это «смело» — в клоунский колпак и рыцарские доспехи? «Смело» может означать только одно: Харита Игнатьевна слишком оголена. Глубина декольте регулируется модой, но фраза «слишком смело» может говорить нам о том, что Харита Игнатьевна переступает даже моду.

В начале пьесы купцы, взрослый Кнуров и молодой Выжеватов, обсуждают предстоящее замужество Ларисы, а также царящие в ее доме порядки. Из сказанного ими можно сделать вывод, что дом не совсем приличный. Множество гостей. «обращение свободное», публика разношерстная. Казалось бы — мать старается ради дочери. На самом деле, определение огудаловскому веселью дает жених Ларисы Карандышев: «цыганский табор-с, вот что было». И реплика Карандышева, и тон обсуждения купцов не оставляют сомнений — гостиная Огудаловой не самое приличное место в городе. Также в диалоге прямо говорится о том, что отсутствие приданого хоть и усложняет замужество, но не является приговором.

Купцы обсуждают малопривлекательного Карандышева:

*Вожеватов. Какая уж пара! Да что ж делать-то, где взять женихов-то? Ведь она бесприданница.*

*Кнуров. Бесприданницы-то и находят женихов хороших.*

Кстати, вспомним другую бесприданницу Островского из такой же купеческой среды, Веру Филипповну Каркунову из пьесы «Сердце не камень».

Мы видим, что «несчастная жертвенная мать» изо всех сил старается, и положение Ларисы действительно

обременено отсутствием приданого. Но вчитаемся внимательно:

*Кнуро<sup>в</sup>. Бойкая женщина.*

*Вожеватов. Она, должно быть, не русская.*

*Кнуро<sup>в</sup>. Отчего?*

*Вожеватов. Уж очень проворна.*

О чем этот фрагмент? О национальности Огудаловой?

А может стоит смотреть шире – поведение Огудаловой сильно отличается от поведения других женщин, с которыми общаются Вожеватов и Кнуро<sup>в</sup>? Почему ее поведение отличается? Есть еще причина, кроме упомянутой купцами – Огудалова могла пройти определенные жизненные трудности, которые сделали ее поведение более проворным, чем у женщин из высшего сословия. Как мы видим из диалога купцов, Куров знаком с семейством шапочно, в то время как молодой Вожеватов бывает в доме часто, и, как мы знаем со слов Ларисы, знает ее с детства. То есть, Вожеватову известна история семьи, на что, однако, дается лишь намек:

*Кнуро<sup>в</sup>. Как это она оплошала? Огудаловы все-таки фамилия порядочная; и вдруг за какого-то Карандышиева!.. Да с ее-то ловкостью... всегда полон дом холостых!..*

В глазах Кнуро<sup>в</sup> «фамилия порядочная». Ну, так это фамилия мужа Хариты Игнатьевны, а при каких обстоятельствах они поженились, нам неизвестно. Судя по тому, что Вожеватов знает Ларису с младенчества, у них дружили родители, а купцы чаще водят дружбу в своем кругу. Выражение «жениться надо подумавши» интересно. Мог ли Вожеватов иметь в виду не состоянию невесты, а ее поведение, то самое «свободное обращение»?

Вскоре является Паратов, и в его речи тоже звучит сомнение о браке с Ларисой:

*Паратов. ... я было чуть не женился на Ларисе, – вот бы людей-то насмелил! Да, разыграл было дурака.*

Жениться на бесприданнице – не значит насмешить людей. А вот жениться на дочери сомнительной дамы – да.

В традиционном обществе, чтобы выдать дочерей замуж действительно устраивали обеды. Но едва ли такие, как у Огудаловой. Судя по репликам, ее дом собирает разношерстную публику, порой разнозданную. В приличном доме принимают не всех. Более того, приличные девушки держаться на дистанции от молодых людей. У Ларисы нет приличной дистанции с Вожеватовым, она регулярно с ним шепчется, чем вызывает ревность Карапышева. В наши дни частое легкое общение с противоположным полом не предосудительно, но в те времена вызывало внимание окружающих.

Поговорим об особенностях «неприличной» профессии... Сегодня мы живем в мире, где информация о сексуальности и эмоциональных импульсах человека открыта и доступна. Островский писал во времена, когда люди умудрялись прожить жизнь, увидеть внуков и остаться в неведении относительно некоторых особенностей собственного организма. Зато об этом достаточно знали дамы полусвета. А еще они умели вымогать деньги. Получение крупной суммы и дорогих подарков было для них чем-то вроде знака профессиональной доблести. Ведь Вожеватов и об этом говорит достаточно открыто. И мы видим, как с этим ловко справляется Харита Игнатьевна. Заметим, она не попрошайничает, а ловко и артистично манипулирует. Пытается несколько раз подряд «продать» разным людям один и тот же предмет. Просто бедная вдова просила бы денег из нужды, Огудалова – просит на предмет роскоши. Что же нам напоминают эти спекуляции с брошью? «Хоть по крайности закажите музыкантам сыграть полечку. Пусть барышни потанцуют», – это фраза из «Ямы» Куприна. Там кстати подробно описано, как «барышни» просят оплатить им не только танцы, но и напитки. И нам

становится очевидно, что технологиям вымогательства девушки специально обучены.

Огудалова учит дочь кокетству. Она учит ее не просто сказать «спасибо» Васе за подарок, а нашептать ему на ухо. И видимо не в первый раз. Не потому ли Вожеватов «развращает» Ларису?

*Вожеватов. Лииний стаканчик шампанского потихоньку от матери иногда налью, песенку выучу, романы вожжу, которых девушкам читать не дают.*

*Кнуров. Развращаете, значит, понемножку.*

*Вожеватов. Да мне что! Я ведь насилию не навязываю. Что ж мне об ее нравственности заботиться: я ей не опекун.*

Кстати еще раз «продать» брошь не удается. Паратов в ответ на вздохи Хариты Игнатьевны отвечает, что ему известны уловки «тетеньки» и подарок наверняка уже многократно оплачен. У него такой же, как у Огудаловой, особый образ мышления: он авантюрист, и живет по другим правилам, нежели Вожеватов и Кнуров. Паратов берет от жизни все самое яркое, вкусное и красивое, так же, как Харита Игнатьевна.

Кнуров отправляется поговорить с Огудаловой о предстоящем замужестве Ларисы. Их диалог может показаться благим желанием влиятельного человека помочь несчастной девушке, вынужденной выходить замуж за чудаковатого и бедного Карандышева, который не умеет вести себя в обществе. А что если это не участие, а сговор? Что, если его слова о том, что «хорошо бы Ларисе одуматься и вернуться к матери» – не обеспокоенность, а прямое предложение? Предложение, сделанное в благовидной и вежливой форме, максимально не оскорбительной? Иначе как понимать вот эти его слова:

*Кнуров. Хорошо, если она догадается поскорее бросить мужа и вернуться к вам.*

Он придает своим словам пристойный тон, но тут же и обозначает цену, которую готов заплатить: десятки тысяч. Да, он уверяет, что все это бескорыстно, что это всего лишь участие, но цена обозначена, а путь к цели им же и намечен: скоро Лариса станет тяготиться замужеством, и Харита Игнатьевна не должна пытаться спасти ее брак. И когда девушка вернется к матери, Мокий Парменыч станет ее покровителем.

Не потому ли Огудалова отказывается остановить Паратова, который спаивает Карандышева, когда ее просит Лариса? Не потому ли она не проявляет настойчивости, когда Лариса говорит, что уезжает с Паратовым?

Неудачное замужество двух старших дочерей ничему ее не научило, и она стремится повторить попытку и с Ларисой. Старшая дочь была выдана за ревнивого кавказского князя, средняя – за элегантного господина, который оказался шулером. Старших она отдала двум чужакам, за которых совершенно точно не отдала бы дочерей мать из приличного общества. Но эти живут далеко, для них и Огудалова чужая, все ее вольности в поведении можно списать на местные обычай.

Интересен также эпизод с арестом бывшего жениха Ларисы в прошлом. Жандармы пришли за ним в дом к Огудаловой. А разве в том, старом мире было возможно произвести арест в приличном доме, даже не на выходе из него? Такое считалось очень постыдным, и именно после этого скандала Лариса говорит, что выйдет замуж за Карандышева и уедет в деревню – подальше от жизни, которой тяготится. Любая девушка, которую принуждают к кокетству, когда она этого не желает, сама тяготилась бы, ведь принуждение к флирту тоже можно отнести к форме психологического насилия. В деревне с Карандышевым девушка ищет спасения от навязанного проявления того, чего она не чувствует.

Конечно, все вышеизложенное может рассматриваться всего лишь как версия, размышление над острой социальной драмой великого Островского. И все-таки, едва

ли можно себе представить почтенную матрону из приволжского городка, которая пригласила бы к себе на обед госпожу Огудалову. Упоминаний, что Харите Игнатьевне ходили в гости ее ровесницы, в пьесе также нет. И это также одна из причин того, почему автор данной статьи остается при своем мнении: Харита Игнатьевна – профессиональная соблазнительница.

Напоследок дадим слово современникам. В газете «Новое время» в 1878 году появилась рецензия на постановку «Бесприданницы», в которой сказано об удачном воплощении образа Хариты Игнатьевны актрисой Медведевой: «Именно в таком безбожно пестром, кричащем платье мы должны представить себе уездную барыню, промышляющую прелестями дочери, зазывающую женихов и жаждущую продать dochь за богатство, если бы даже для этого и потребовалось венчанье вокруг ракитового куста». («Новое время», 18 ноября 1878 г.).

Подписано в печать 22.06.2021 г.  
Формат 60x90/16, бумага офсетная  
Заказ № 83  
Усл. печ.л. 16,75 Тираж 150 экз.  
Издательство «Литера»  
[litera-yar@yandex.ru](mailto:litera-yar@yandex.ru)