



ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ 2017 № 1



*П*РОБЛЕМЫ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

2017

Том 15

№ 1

ISSN 1026-9479
e-ISSN 2411-4642

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
ПЕТРОЗАВОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

2017

Том 15

№ 1

Главный редактор:
д-р филол. наук, проф. В. Н. Захаров

Издается с 1990 года,
выходит 4 раза в год.

ISSN 1026-9479
e-ISSN 2411-4642

The Ministry of Education and Science of the Russian Federation
The Federal State-Financed Higher Educational Institution
PETROZAVODSK STATE UNIVERSITY

THE PROBLEMS OF HISTORICAL POETICS

2017

Vol. 15

no. 1

Chief Editor:

Vladimir N. Zakharov, Doctor of Philology, Professor

Established in 1990.

The journal is published quarterly.

185910, Russian Federation
Petrozavodsk, Petrozavodsk State University
Tel. +7 (8142) 719 603
E-mail: poetica@post.com
Website: <http://poetica.pro>

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

В. Н. ЗАХАРОВ (гл. ред.)
д-р филол. наук, проф.
(Петрозаводск).

В. И. ГАБДУЛЛИНА
д-р филол. наук, проф.
(Барнаул)

Бенами БАРРОС ГАРСИА
PhD
(Гранада, Испания)

Джузеппе ГИНИ
PhD
(Урбино, Италия)

В. В. ДУДКИН
д-р филол. наук, проф.
(Великий Новгород)

И. А. ЕСАУЛОВ
д-р филол. наук, проф.
(Москва)

А. Е. КУНИЛЬСКИЙ
д-р филол. наук
(Петрозаводск)

Т. Г. МАЛЬЧУКОВА
д-р филол. наук, проф.
(Петрозаводск)

А. В. ПИГИН
д-р филол. наук, проф.
(Петрозаводск)

Таня ПОПОВИЧ
PhD
(Белград, Сербия)

Н. А. ТАРАСОВА
д-р филол. наук
(Санкт-Петербург)

Йосип УЖАРЕВИЧ
д-р филол. наук, PhD
(Загреб, Хорватия)

ЧЖОУ Ци-чао
д-р филол. наук, проф.
(Пекин, Китай)

EDITORIAL BOARD:

Vladimir ZAKHAROV
PhD, Professor (Chief Editor)
(Petrozavodsk, Moscow)

Valentina GABDULLINA
PhD, Professor
(Barnaul)

Benamí BARROS GARCÍA
PhD
(Granada, Spain)

Giuseppe GHINI
PhD, Professor
(Urbino, Italy)

Viktor DUDKIN
PhD, Professor
(Novgorod the Great)

Ivan ESAULOV
PhD, Professor
(Moscow)

Andrey KUNILSKY
PhD
(Petrozavodsk)

Tatyana MALCHUKOVA
PhD, Professor
(Petrozavodsk)

Alexander PIGIN
PhD, Professor
(Petrozavodsk)

Tanja POPOVIĆ
PhD, Professor
(Belgrad, Serbia)

Natalia TARASOVA
PhD
(Saint Petersburg)

Josip UŽAREVIĆ
PhD, Professor
(Zagreb, Croatia)

ZHOU Qichao
Professor
(Beijing, China)

Журнал включен в российские и международные базы данных и системы цитирования:

The Journal is included in the russian and in the international databases of scientific citing:

РИНЦ (Российский индекс научного цитирования), **ERIH PLUS** (European Reference Index for the Humanities and Social Sciences, Берген, Норвегия); **DOAJ** (Directory of Open Access Journals, Швеция); **Ulrich's Periodical Directory** (США); **EBSCOhost** (США, Алабама, Бирмингем); **East View** (США, Российская Федерация, Украина); **Google Scholar**; **WorldCat** (США); **Research Bible** (Токио, Япония); **BASE** (Bielefeld Academic Search Engine, Германия); **JURN** (Великобритания); **SLAVUS** (Slavic Humanities Index, Торонто, Канада); **EZB** (Electronic Journals Library, Регенсбург, Мюнхен, Германия); **Open Academic Journals Index** (International Network Center for Fundamental and Applied Research, Российская Федерация); **Российский импакт-фактор** (Москва, Российская Федерация); научная информационная система **Соционет** (РАН, Российская Федерация); **C.E.E.O.L** (Central and Eastern European Online Library, Франкфурт, Германия).

Журнал и его архив размещаются на сайтах и в научных электронных библиотеках:

The full-text versions of the issues are freely available on the websites and in the Scientific Electronic Libraries:

<http://poetica.pro>

<http://elibrary.ru>

<http://cyberleninka.ru>

<http://www.intelros.ru>

<http://biblioclub.ru>

<http://www.iprbookshop.ru>

<https://e.lanbook.com>

<http://www.bogoslov.ru>

СОДЕРЖАНИЕ

В. Н. Аношкина-Касаткина (Москва). Третий великий вопрос в русской литературе: «Чем люди живы» Л. Н. Толстого	7
О. В. Захарова (Петрозаводск). Проблема сюжета и жанра в «Чуриле Пленковиче, богатырском песнотворении» Н. А. Радищева	20
В. Д. Денисов (Санкт-Петербург). Гоголевский именовослов: о форме и семантике личных имен в повестях «Миргорода»	38
Е. А. Масолова (Новосибирск). Семантика колоративов в повествовании Л. Толстого («Смерть Ивана Ильича», «Крейцерова соната», «Дьявол»)	55
Е. А. Михеичева (Орел). Мотив воскрешения в творчестве Леонида Андреева	68
Ю. К. Вуколина (Петрозаводск). О поэтике заглавия рассказа И. С. Шмелева «Лик скрытый»	80
Т. Н. Воронина (Вологда). Интерпретация евангельского сюжета в рассказе А. А. Кондратьева «Последнее искушение»	93
Е. К. Агапитова (Петрозаводск). О некоторых фольклорных особенностях поэтики романа А. А. Кондратьева «На берегах Ярыни»	107
В. И. Габдуллина, Е. В. Изранова (Барнаул). Библейская символика в повести В. Я. Шишкова «Странники»	121

CONTENTS

V. N. Anoshkina-Kasatkina (Moscow). The Third Great Question in Russian Literature: "What Men Live by" by L. N. Tolstoy	7
O. V. Zakharova (Petrozavodsk). The Problem of the Plot and the Genre in N. A. Radishchev's «Churila Plenkovich, Bogatyr Songwriting»	20
V. D. Denisov (Saint Petersburg). List of Names by Gogol: About the Form and Semantics of Personal Names in His Short Story Collection "Mirgorod"	38
E. A. Masolova (Novosibirsk). The Semantics of Coloratives in Tolstoy's Narratives ("The Death of Ivan Ilyich", "The Kreutzer Sonata", "The Devil")	55
E. A. Mikheicheva (Orel). Resurrection Motif in the Works of Leonid Andreev	68
Yu. K. Vukolina (Petrozavodsk). On the Poetics of the Title of I. S. Shmelev's Story "The Hidden Face"	80
T. N. Voronina (Vologda). The Interpretation of the Evangelic Plot in the Story "The Last Temptation" by A. Kondratiev	93
E. K. Agapitova (Petrozavodsk). Some Folclore Features of Poetics of A. Kondratiev's Novel "On the Banks of the Yaryn River"	107
V. I. Gabdullina, E. V. Izranova (Barnaul). Biblical Symbolism in the Novel "The Wanderers" by V. Y. Shishkov	121

DOI 10.15393/j9.art.2017.4121

УДК 821.161.1.09“18”

Вера Николаевна Аношкина-Касаткина*Московский государственный областной университет
(Москва, Российская Федерация)*

bvk888@mail.ru

ТРЕТИЙ ВЕЛИКИЙ ВОПРОС В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: «ЧЕМ ЛЮДИ ЖИВЫ» Л. Н. ТОЛСТОГО

Аннотация. Известны два великих вопроса, поставленные в русской литературе XIX века, — «Кто виноват?» А. И. Герцена и «Что делать?» Н. Г. Чернышевского. В данной статье впервые обращено внимание на третий великий духовно-нравственный вопрос русской литературы — «чем люди живы?». Этот вопрос поставил и дал на него ответ Л. Н. Толстой в рассказе «Чем люди живы» (1881). Религиозный кризис, который гениальный писатель переживал во время написания рассказа, не помешал ему раскрыть обретение истины падшим ангелом Михаилом: «есть в людях любовь», человеку не дано знать, что с ним будет, «жив всякий человек не заботой о себе, а любовью». Личное благо открывается в благе всеобщем. В анализе морально-этической проблематики рассказа-притчи утверждается реальность сверхъестественного и сакрального в жизни человеческого рода, возможность его молитвенного спасения, описывается своеобразие реализма, психологизма, «диалектики» человеческой души, жанровых особенностей рассказа-притчи позднего Толстого.

Ключевые слова: святоотеческие истины, поздний Толстой, реализм, психологизм, народолюбие, труд, ангел, человеческое незнание, сакральность, чудо

Первые два знаменитых вопроса в русской литературе — «Кто виноват?» А. И. Герцена и «Что делать?» Н. Г. Чернышевского — были обращены к сфере социальных отношений. У Герцена речь идет о дворянстве — «социальный срез» в сочетании с принципами «натуральной школы». В новаторском романе Чернышевского прямо заявлена проблема организации трудовой деятельности. Конечно, острая социальность и реализм как верность действительной жизни не исключали и этических аспектов ее осознания в названных произведениях, но они были подчинены главному — пафосу социальности.

Л. Н. Толстой в рассказе «Чем люди живы» (1881) не поставил в заглавии знак вопроса, однако он прозвучал в нем: «чем?». Вместе с тем писатель с самых первых слов рассказа дал и ответ на этот вопрос. Толстой принял не индуктивный, а дедуктивный способ повествования. Рассказу предпослал свято-отеческие афоризмы, утверждающие святые истины.

«Мы знаем, что мы перешли из смерти в жизнь, потому что любим братьев: не любящий брата пребывает в смерти (1 Посл. Иоан. III, 14) <...> Кто не любит, тот не познал Бога, потому что Бог есть любовь. (IV, 8)»¹

Восемь знаменитых христианских изречений приведены Толстым в тексте, служащем предисловием и готовящем читателя к восприятию и пониманию рассказа.

О том, что толстовское «Чем люди живы» произвело огромное впечатление на современников, свидетельствует И. С. Аксаков, который с самого конца 1880 года издавал газету «Русь». В ней он неоднократно восхищался произведением Толстого и так выразил свое очарование: «Какая прелесть — этот рассказ графа Л. Н. Толстого <...>!» [1, 5]. Публицист увидел в творчестве писателя-реалиста «тончайшія, самыя возвышенныя, именно христіанскія движенія души» [1, 5]. И. С. Аксаков указал на «Божий дар», явленный в творчестве позднего Толстого. Кроме того, в другом разделе газеты «Русь» — «Критика и библиография» — был помещен хвалебный отзыв о новом произведении Толстого, говорилось о своеобразии содержания, «смѣлой оригинальности» [2, 18].

В народном, сказочном стиле начал он свое сочинение: «Жил сапожник с женой и детьми у мужика на квартире» (252) (ср. характерный сказочный зачин: «Жили-были старик со старухой...»). Но сразу же реальность жизни в виде бытовых конкретностей бедности вторгается в повествование: «Ни дома своего, ни земли у него не было, и кормился он с семьею сапожной работой. Хлеб был дорогой, а работа дешевая, и что заработает, то и проест» (252). Даже изношенная шуба у него с женой Матреной была одна на двоих. Реалист Толстой именно в такой бедно-пребедной семье обнаружил Ангела.

«А кто имеет достаток в мире, но, видя брата своего в нужде, затворяет от него сердце свое: как пребывает в том любовь Божия? (III, 17 <Посл. Иоанна>)» (252).

Этическая проблема вторглась в повествование; рассказ начинает приобретать вместе с образом Ангела вид притчи с глубоким философским содержанием. Писатель, тем не менее, не разрушает реалистический стиль своего сочинения. Попытка Семена собрать деньги у должников-мужиков, которым он оказывал сапожные услуги, не увенчалась успехом. У мужиков не было денег, и они не смогли расплатиться с сапожником. Но, возвращаясь домой, он столкнулся у часовни со странным явлением: «С головы похоже на человека, да бело что-то. Да и человеку зачем тут быть?» <...> Что за чудо: точно, человек, живой ли, мертвый, голышом сидит, прислонен к часовне и не шевелится» (254). Писатель-психолог вводит в свой рассказ изображение борьбы разнообразных чувств и побуждений у сапожника: страха, беспомощности, незнания-непонимания происходящего: «Что с ним, голым, делать? Не с себя же снять, последнее отдать. Пронеси только Бог!» Он хотел уже уйти, «да зазрила его совесть» (254). Пристыдил себя сапожник Семен, снял кафтан, надел на голого, замерзающего в холодный осенний день человека, дал чужие валенки, которые ему поручили подшивать: «...и вдруг как будто очнулся человек, повернул голову, открыл глаза и взглянул на Семена. И с этого взгляда полюбился человек Семену» (255), — и повел он его в свой дом. Притчевый элемент усиливается в рассказе Толстого. Таинственный юноша все более становится загадочным: он «не здешний», ему «нельзя сказать», как он оказался под часовней. «Меня Бог наказал» (255), — только сообщил он. Дальнейшее повествование в толстовской притче связано с проблемой «знание-незнание».

«Дети мои! станем любить не словом или языком, но делом и истиной (III, 18 <Посл. Иоанна>)» (252).

С конца 1870-х гг. Толстым владели религиозные настроения², в которых он, видимо, спасался от «уныния», на которое жаловался в письмах к брату С. Н. Толстому³. Льва Николаевича тяготили «шум, гам, суета»⁴, пустое общение с людьми.

В ноябре — декабре 1881 года и ранее писатель сообщал брату о духовных тяготах при виде «зла» жизни, «громаде соблазнов», в которых живут люди, о том, что его подавляет «громада этого зла», «приводит в отчаяние, вселяет недоверие»⁵. Духовно-нравственные, религиозные искания писателя сочетались с общением его и близких ему людей с крестьянином-сектантом В. К. Сютеевым, а также с олонекским сказителем былин В. П. Щеголенком, от которого он слышал легенду «Архангел», положенную в основу рассказа «Чем люди живы». Толстого всё сильнее занимают душевно-нравственные состояния человека. Он сообщал брату, что его не интересует реальность быта, а трогает только то, что касается души: «Если я высказываю такие мысли, которые не касаются моей жизни и моей души и убеждения эти кому-нибудь противны и возбуждают злое чувство, то я и вперед, и назад от всех их отказываюсь. А убеждения, касающиеся моей души, никому не могут быть противны, потому что они состоят в том, чтобы всем уступать и всем делать приятное. И я точно отказываюсь от всего, что не имеет этой цели»⁶. Собственно, Толстой сообщает о тех настроениях, которые им владели, когда он создавал свой рассказ «Чем люди живы». Он объяснял брату: «Что барин в рассказе моем гладкий и гадкий и умирает — это напрасно. И от всего подобного я отказываюсь»⁷. Смысл образа барина, большого, толстого, будто полного жизненной энергии, не в его моральном осуждении. Он заказал сапожнику Семену сшить прочные сапоги, которые не износились бы в течение целого года, и даже угрожал мастеру, если он не выполнит его требование. Но беда барина не в каком-либо аморальном, «гадком» поступке, а просто в его «незнании». Ему было суждено умереть в тот же день, Ангел Смерти уже стоял за его спиной. Барин не знал об этом, человеку не дано это видеть и знать.

Толстого занимают духовно-душевные способности и возможности человека. Знаменитая толстовская «диалектика души» наполняет рассматриваемый нами рассказ. В него входят внутренние диалоги и монологи, разговоры персонажей с самим собой, противоречивые, двойственные. Так, сапожник Семен то боится, то останавливает свой страх, побуждая себя

к нравственному поступку. Толстой акцентирует внимание на «взглядах» человека, его «улыбках». Хмурое, сморщенное выражение лица сменяется душевным «просветлением», заметным присутствующим: «Руки сложены на коленях, голова на грудь опущена, глаз не раскрывает и все морщится, как будто душит его что. <...> И жалко стало Матрене странника, и полюбила она его. И вдруг повеселел странник, перестал морщиться, поднял глаза на Матрену и улыбнулся» (259).

Кроме того, главный герой рассказа-притчи рисуется как необыкновенный умелец, мастер своего дела, прекрасный работник-труженик. Он быстро овладел сапожным делом, приняв уроки Семена. Михаил (Толстой наделил его именем своего младшего сына, писатель берет образ из своего сердца, из глубин любящей своей души) так успешно занимается сапожным делом, что увеличивает материальное благополучие семьи сапожника. Он вызвал чувство благодарности, его полюбили в этой семье. «Бог есть любовь» (1 Ин. 4:16), он есть и Истина; любовь и истина предназначены, даны человеку, но нужны его нравственные усилия, его «дела», его добрая воля.

Михаил, падший ангел, раскрыл, в конце концов, свою тайну приютившим его людям, тайну его трех улыбок: «А улыбнулся я три раза оттого, что мне надо было узнать три слова Божии» (268).

Таинственный с самого начала повествования смысл притчи раскрывается лишь в ее конце. За что Бог наказал своего ангела? — За ослушание: «Я был ангел на небе и ослушался Бога» (269). Он послал Своего ангела на землю — вынуть душу из женщины, а тот не сделал этого, размышляя по-своему, поддавшись уверению матери, родившей двойню и боявшейся сиротства девочек.

Три заветных слова Бога, согласно притче, — это: «...что есть в людях, и чего не дано людям, и чем люди живы» (269).

Первая тайна, раскрывшаяся ангелу, ставшему человеком, — «что есть в людях». На первый взгляд, люди кажутся «страшными» в своей душевной черствости, кажутся безжалостными: ведь первоначально Семен-сапожник хотел пройти мимо замерзающего человека, и жена Семена стала ругаться и чуть ли не прогонять пришедшего в их дом странника. Лица

безддушных, безжалостных людей были страшны, от них веяло мертвечиной. Но они преобразились, увидев, осознав бедственное положение одинокого, замерзшего, голодного юноши. Семен и Матрена пожалели его, одели, согрели, накормили, приняли в свой дом — полюбили. «И я узнал, что есть в людях любовь» (270), — человек-ангел «узнал Бога» в добрых побуждениях и делах людей, потому что «Бог есть любовь (IV, 8 <Посл. Иоанна>)» (252). Вот тогда-то Михаил улыбнулся в первый раз.

Второе слово Бога касается человеческого незнания.

«Бога никто никогда не видел. <...> Кто говорит: я люблю Бога, а брата своего ненавидит, тот лжец, ибо не любящий брата своего, которого видит, как может любить Бога, которого не видит? (IV 12, 20 <Посл. Иоанна>)» (252).

Михаил напомнил добрым людям, которые его приютили и научили работать, о толстом барине: он заказал сшить ему прочные сапоги, которые не износились бы в течение года, а сам не знал при этом, что ему суждено умереть в тот же день: «...не зайдет еще солнце, как возьмется душа богача. И подумал я: “Припасает себе человек на год, а не знает, что не будет жив до вечера”. И вспомнил я другое слово Бога: “Узнаешь, чего не дано людям”. <...> Не дано людям знать, чего им для своего тела нужно» (271). Незнание — это огромная сфера человеческого бытия, и не следует покушаться на вторжение в эту сферу, надо уметь смиряться, не претендовать на то, что не дано человеку и по природе, и свыше... Мы не знаем свой будущий день и, тем более, свою далекую перспективу. Но молитва спасительна.

Третье слово Бога раскрывает, «чем люди живы». Ангел провинился, послушавшись Бога, а в результате мать девочек-двойняшек, умирая, завалилась телом на одну из родившихся малюток и повредила ей ножку — девочка осталась на всю жизнь хроменькой. Михаил узнал ее, увидев через шесть лет, понял свою вину послушания и раскаялся. Спасла осиротевших малюток-девочек добрая женщина, ставшая их кормилицей. Своим женским молоком — своей жалостью-любовью — вскормила их, полюбила всем сердцем. Оказалось, что «без

отца, матери» — не сироты дети, «чужая женщина вскормила, взрастила их». «И когда умилилась женщина на чужих детей и заплакала, я в ней увидел живого Бога и понял, чем люди живы. <...> Узнал я, что жив всякий человек не заботой о себе, а любовью» (271), — так поведал Михаил, падший ангел, свою тайну — третье слово Бога.

Главный смысл толстовского рассказа — в отрицании эгоистического самосознания и самочувствия. Сосредоточение на себе, забота о себе, «обдумывание» лишь своих нужд, своих желаний и потребностей не соответствует Божественной воле, Божественному предназначению человека. Личное благо открывается в благе всеобщем. Толстой выразил любимую для той поры своей жизни мысль, сформулированную его главным героем ангелом Михаилом: «Я понял, что Бог не хотел, чтобы люди врозь жили, и затем не открыл им того, что каждому для себя нужно, а хотел, чтоб они жили заодно, и затем открыл им то, что им всем для себя и для всех нужно» (272). Люди обманываются, когда думают, что лишь заботой о себе живы. И в святых изречениях, и в толстовском тексте доминирует образ человека-брата. Евангельские истины-заповеди гласят: «Возлюби Господа Бога твоего всем сердцем твоим, и всею душою твоею, и всем разумением твоим. Сие есть первая и наибольшая заповедь. Вторая же, подобная ей: возлюби ближнего твоего, как самого себя (Мф. 22:37–39)⁸».

Толстой принял великую истину: «...не любящий брата пребывает в смерти (1 Посл. Иоан. III, 14)» (252), нужно видеть брата в нужде и помогать ему; единая связь существует между любовью к человеку-брату и любовью к Богу. Своим рассказом Толстой снова напомнил: «Бог есть любовь»:

«Если мы любим друг друга, то Бог в нас пребывает (IV, 12 <Посл. Иоанна>) (252)».

Исследовательница творческого наследия Л. Н. Толстого, посвятившая ему всю свою научную деятельность [15], Л. Д. Громова пришла к выводу: «До конца жизни он считал, что без веры, религии жить нельзя, а веру понимал как христианскую любовь» [8, 11]. Выявляя в философских размышлениях Толстого единство этики и эстетики, она писала: «Любви к себе,

эгоизму личному, социальному, религиозному, национальному русский писатель противопоставил братство людей, любовь и жалость друг к другу <...>. По Толстому, человек может и обязан быть добр, даже вопреки своей природе. Ибо таким путем осуществляется в жизни идея братства, самая важная для человеческого общежития» [9, 46, 39].

Весьма показательна переписка Л. Н. Толстого 1880-х годов с любимой сестрой, «милым другом Машенькой» — Марией Николаевной, которая сообщала своему брату, «Левочке», о жизни в монастыре (письмо от 16 декабря 1889 г.)⁹. Она писала ему о своих поисках душевно-нравственного удовлетворения именно в монастырской жизни. Она думала о жертвенном подвиге во имя Бога: «А без жертвы, без труда спастись нельзя...»¹⁰. Монастырь — самое достойное место для жизни религиозного человека: «Это целый мир с своими особенностями и деятельной жизнью, тут не только молятся, а тоже трудятся, и, глядя на их труд и молитвенные подвиги, именно подвиги, невольно проникаешься к ним уважением»¹¹. И она рассказывала брату о жизни церкви, о распорядке дня и ночи, о ночном молитвенном бдении, о скромной, аскетической пище и о глубоком нравственном удовлетворении, которое испытывают те, кто здесь обитает: «...они самые веселые и приветливые <...> и говорят, что они в миру никогда не были так счастливы и покойны, как здесь»¹². Она пишет о первенствующем значении «молитвы в церкви». Сестра укоряет брата в непонимании, в неверии в «благодать» церковной жизни, которая «нас животворит и помогает духу брать перевес над телом»¹³. Рассказ «Чем люди живы» уже был опубликован ко времени написания этого письма. М. Н. Толстая, можно сказать, словами брата сформулировала заветную его и свою мысль. Она заявила о «переломе» своей жизни и надежде на обретение покоя.

Все это не могло не влиять на Л. Н. Толстого, также находящегося на «переломе» своей духовно-нравственной, интеллектуальной жизни. Толстой духовно двигался по направлению к Церкви. 5 марта 1891 года он записал в дневнике: «Тяжела дурная барская жизнь, в которой я участвую»¹⁴. Он работал над статьей «Царство Божие внутри нас». Л. Н. Толстой —

великий гуманист, верящий в нравственную основу человеческой личности, в успех самосовершенствования человека, возможность преодоления своей греховности в покаянии¹⁵. Вопреки своим еретическим заблуждениям, за что критиковал писателя его современник Святой Иоанн Кронштадтский (см. об этом: [5]), Толстой приходил к выводам, которые свидетельствовали о его принадлежности к великой русской классической литературе, существующей издавна и развивающейся на основе православной религии. Он признавался: «Я начал с того, что полюбил свою православную веру...»¹⁶.

Рассказ-притча Л. Н. Толстого завершается в стиле этого жанра сценой, взятой как бы из священной мистерии: «И запел ангел хвалу Богу, и от голоса его затряслась изба. И раздвинулся потолок, и встал огненный столб от земли до неба. И попадали Семен с женой и с детьми на землю. И распустились у ангела за спиной крылья, и поднялся он на небо» (272).

Реалистический стиль рассказа о сапожнике и его жене вместил в себя — сверхъестественное. Оно, по Толстому, существует реально, но не дано человеку, погруженному в обыденность, «увидеть», узнать сокровенный смысл существования человека. Слепота бездуховности омертвляет душу, притупляет совесть. Писатель говорит о сакральном элементе, сакральных началах реального существования человека. Их носительницей является христианская религия, ведущая личность к братской любви, единению в добрых, спасительных побуждениях и действиях.

Вместилищем сакральности является Церковь, монастырская жизнь, которую приняла, судя по их письмам, любимая сестра Л. Н. Толстого Мария. И ее знаменитый брат, чуть ли не на смертном одре, «примеривал» на себя монастырскую жизнь. Он принял решение и стал осуществлять его, посетив Оптину пустынь с целью встретиться и побеседовать со святыми старцами, ведь он мысленно уже разговаривал со Святым Иоанном, автором Посланий, в своем философском сочинении «Чем люди живы». Не отвергая справедливость суждения строгого богослова-литературоведа М. М. Дунаева [10, 314–347], следует помнить, что поздний Толстой исторически стоял в преддверии русского официального атеизма. Он в то время

как мыслитель двигался к Церкви; задавая главный вопрос о существовании человека, провозглашал свой ответ: люди живы братской христианской любовью, потому что Бог есть любовь, Бог есть истина. Такова священная реальность сущности бытия.

Итак, третий великий вопрос русской литературы, вопрос и ответ на него нашего гениального писателя — о сакральных основах жизни человеческого рода.

Примечания

- ¹ Толстой Л. Н. Чем люди живы // Толстой Л. Н. Собр. соч.: в 20 т. М.: ГИХЛ, 1963. Т. 10. С. 252. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием страницы в круглых скобках.
- ² О некоторых особенностях его религиозных переживаний этого времени, в том числе о его поездке в Оптину пустынь (см.: [11, 60–65]).
- ³ См.: Письма С. Н. Толстого — Л. Н. Толстому 1879 г. // Переписка Л. Н. Толстого с сестрой и братьями. М.: Худож. лит., 1990. С. 369–370, 375.
- ⁴ Там же. С. 375–376.
- ⁵ Там же. С. 376.
- ⁶ Там же. С. 379–380.
- ⁷ Там же.
- ⁸ Цит. по кн.: Православный молитвослов и псалтирь. По благословению святейшего патриарха Московского и всея Руси Алексия II. М.: Московский Патриархат, 1992. С. 111.
- ⁹ См.: Переписка Л. Н. Толстого с сестрой и братьями. М.: Худож. лит., 1990. 542 с.
- ¹⁰ Там же. С. 383.
- ¹¹ Там же.
- ¹² Там же. С. 384.
- ¹³ Там же. С. 387.
- ¹⁴ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. М.: Худож. лит., 1952. Т. 52. С. 16.
- ¹⁵ См. об этом: [7]; [13, 123–124, 524–526, 617]; [14, 29–53]; [16]; [12]; [17]; [18]; [3]; [4]; [6]
- ¹⁶ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. М.: Худож. лит., 1952. Т. 34. С. 253.

Список литературы

1. Аксаковъ И. С. <Москва, 19 декабря> // Русь. — 1881. — № 58. — 19 декабря. — С. 1–5 [Электронный ресурс]. — URL: http://txts.mgou.ru/13.02.2015/gazeta_Rus/1881/1881_58.pdf (05.09.2016).
2. Аксаковъ И. С. Критика и библиографія. «Дѣтскій отдыхъ». Ежемѣсячный иллюстрированный журналъ для дѣтей. Ноябрь и декабрь 1881 // Русь. — 1881. — № 58. — 19 декабря. — С. 18 [Электронный ресурс]. — URL: http://txts.mgou.ru/13.02.2015/gazeta_Rus/1881/1881_58.pdf (05.09.2016).

3. Асмус В. Ф. Мировоззрение Толстого // Литературное наследство. — М.: Изд-во АН СССР, 1961. — Т. 69: Лев Толстой. — Кн. 1. — С. 35–102.
4. Асмус В. Ф. Толстой Лев Николаевич // Философская энциклопедия: в 5 т. / гл. ред. Ф. В. Константинов. — М.: Советская энциклопедия, 1970. — Т. 5. — С. 243–245.
5. Батурова Т. К. Духовные подвижники о русской классической литературе. — М.: МГОУ, 2016. — 244 с.
6. Бурсов Б. И. Лев Толстой. Идеиные искания и творческий метод. — М.: ГИХЛ, 1960. — 408 с.
7. Гинзбург Л. Я. О литературном герое. — Л.: Советский писатель, 1979. — 224 с.
8. Громова Л. Д. Лев Николаевич Толстой (1828–1910) // История русской литературы последней трети XIX века: в 2 ч. / под ред. В. Н. Аношкиной, Л. Д. Громовой, В. Б. Катаева. 2-е изд., испр. и доп. — М.: Юрайт, 2016. — Ч. 2. — С. 6–77.
9. Громова-Опульская Л. Д. Философия и эстетика братства в художественных сочинениях Л. Н. Толстого // Толстовский сборник-2000. (Материалы XXVI Международных Толстовских чтений): в 2 ч. — Часть I: Л. Н. Толстой в движении эпох. — Тула, 2000. — С. 38–49.
10. Дунаев М. М. Православие и русская литература: в 6 ч. — М.: Христианская литература, 1998. — Часть IV. — 718 с.
11. Захаров В. Н. Из забытых мемуаров. П. Матвеев о Ф. Достоевском, Н. Страхове, Л. Толстом // Неизвестный Достоевский: электронный научный журнал. — 2016. — № 1. — С. 58–70 [Электронный ресурс]. — URL: http://unknown-dostoevsky.ru/files/redaktor_pdf/1461750377.pdf (05.09.2016).
12. Захаров В. Н. Полемика как диалог: Достоевский в споре с Толстым // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2013. Вып. 11: Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. — Вып. 8. — С. 242–255 [Электронный ресурс]. — URL: http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1431516700.pdf (05.09.2016).
13. Клейменова О. Н. Общество любителей российской словесности. 1811–1930. — М.; Л.: Academia, 2002. — 623 с.
14. Лев Толстой и мировая литература. Материалы IX международной научной конференции. Музей-усадьба «Ясная Поляна». — Тула, 2016. — 342 с.
15. Мир филологии. Посвящается Лидии Дмитриевне Громовой-Опульской. — М.: Наследие, 2000. — 384 с.
16. Мотылева Т. Л. О мировом значении Л. Н. Толстого. — М.: Советский писатель, 1957. — 726 с.
17. Толстой — это целый мир. Статьи и исследования. — М.: Пашков дом, 2004. — 239 с.
18. Эйхенбаум Б. М. Работы о Льве Толстом. — СПб.: СПбГУ, 2009. — 952 с.

Vera N. Anoshkina-Kasatkina

Moscow State Regional University

(Moscow, Russian Federation)

bvk888@mail.ru

THE THIRD GREAT QUESTION IN RUSSIAN LITERATURE: "WHAT MEN LIVE BY" BY L. N. TOLSTOY

Abstract. There are two great questions raised in Russian literature of the 19th century — "Who is to blame?" by A. I. Herzen and "What shall we do?" by N. G. Chernyshevsky. This article for the first time draws attention to the third great spiritual and ethic question of Russian literature — "what men live by?". It was raised and answered by Leo Tolstoy in his short story "What men live by" (1881). A religious crisis the writer was undergoing while writing the story did not impede his discovering the truth by the fallen angel Michael: "there is love in men", man is not able to know his future, "each person lives not by self-concern but by love". Individual welfare is manifested in global welfare. Analysis of moral and ethic problems of this parabolic story reveals the affirmation of supernatural and consecrated reality in life of the mankind, a chance for salvation by praying. Peculiarities of realism and psychologism, man's soul dialectics, genre specificity of Tolstoy's story of his late period are revealed in the article.

Keywords: patristic truth, Tolstoy's late works, realism, psychologism, love of people, labour, angel, human unknowing, sacral character, miracle

References

1. Aksakov I. <Moscow, December, 19th>. In: *Rus'*, 1881, no. 58, 19 December, pp. 1–5. Available at: http://txts.mgou.ru/13.02.2015/gazeta_Rus/1881/1881_58.pdf (accessed 5 September 2016). (In Russ.)
2. Aksakov I. S. Criticism and Bibliography. "Children's Rest". Monthly Illustrated Magazine for Children. November and December of 1881. In: *Rus'*, 1881, no. 58, 19 December, p. 18. Available at: http://txts.mgou.ru/13.02.2015/gazeta_Rus/1881/1881_58.pdf (accessed 5 September 2016). (In Russ.)
3. Asmus V. F. Tolstoy's World View. In: *Literaturnoe nasledstvo*. Moscow, Academy of Sciences of the USSR Publ., 1961, vol. 69: Lev Tolstoy. Book 1, pp. 35–102. (In Russ.)
4. Asmus V. F. Leo Tolstoy. In: *Filosofskaya entsiklopediya: v 5 tomakh [Philosophical Encyclopedia: in 5 Vols]*. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1970, vol. 5, pp. 243–245. (In Russ.)
5. Baturova T. K. *Dukhovnye podvizhniki o russkoy klassicheskoy literature [Spiritual Ascetics about Russian Classical Literature]*. Moscow, Moscow Region State University Publ., 2016. 244 p. (In Russ.)
6. Bursov B. I. *Lev Tolstoy. Ideynye iskaniya i tvorcheskii metod [Leo Tolstoy. Ideological Strivings and a Creative Method]*. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoy literatury Publ., 1960. 408 p. (In Russ.)

7. Ginzburg L. Ya. *O literaturnom geroe [On the Literary Hero]*. Leningrad, Sovetskiy pisatel' Publ., 1979. 224 p. (In Russ.)
8. Gromova L. D. Leo Tolstoy (1828–1910). In: *Istoriya russkoy literatury posledney treti XIX veka: v 2 chastyakh [The History of Russian Literature of the Last Third of the 19th Century: in 2 Parts]*. Moscow, Yurayt Publ., 2016, part 2, pp. 6–77. (In Russ.)
9. Gromova-Opul'skaya L. D. Philosophy and Aesthetics of Brotherhood in Works of Fiction of Leo Tolstoy. In: *Tolstovskiy sbornik-2000. (Materialy XXVI Mezhdunarodnykh Tolstovskikh chteniy): v 2 chastyakh [The Tolstoy Collection-2000. (Proceedings of the 26th International Tolstoy's Readings): in 2 Parts]*. Tula, 2000. Part 1: Leo Tolstoy in Motion of Ages, pp. 38–49. (In Russ.)
10. Dunaev M. M. *Pravoslavie i russkaya literatura: v 6 chastyakh [Orthodoxy and Russian Literature: in 6 Parts]*. Moscow, Khristianskaya literatura Publ., 1998, part 4. 718 p. (In Russ.)
11. Zakharov V. N. From the Forgotten Memoirs. P. Matveev About F. Dostoevsky, N. Strakhov, L. Tolstoy. In: *Neizvestnyy Dostoevskiy: elektronnyy nauchnyy zhurnal [The Unknown Dostoevsky: Electronic Research Journal]*, 2016, no. 1, pp. 58–70. Available at: http://unknown-dostoevsky.ru/files/redaktor_pdf/1461750377.pdf (accessed 5 September 2016). (In Russ.)
12. Zakharov V. N. The Polemics as a Dialogue: Dostoevsky in a Controversy with Tolstoy. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*. Petrozavodsk, PetrSU Publ., 2013. Vol. 11: The Gospel Text in Russian Literature of the 18th–20th Centuries: Quotation, Reminiscence, Motif, Plot, Genre. Issue 8, pp. 242–255. Available at: http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1431516700.pdf (accessed 5 September 2016). (In Russ.)
13. Kleymenova O. N. *Obshchestvo lyubiteley rossiyskoy slovesnosti. 1811–1930 [Society of Amateurs of Russian Literature. 1811–1930]*. Moscow, Leningrad, Academia Publ., 2002. 623 p. (In Russ.)
14. Lev Tolstoy i mirovaya literatura. *Materialy IX mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii. Muzey-usad'ba «Yasnaya Polyana» [Leo Tolstoy and World Literature. Proceedings of the 9th International Scientific Conference. Museum-Estate “Yasnaya Polyana”]*. Tula, 2016. 342 p. (In Russ.)
Mir filologii. Posvyashchaetsya Lidii Dmitrievne Gromovoy-Opul'skoy [The World of Philology. To the Memory of Lidiya Dmitrievna Gromova-Opul'skaya]. Moscow, Nasledie Publ., 2000. 384 p. (In Russ.)
15. Motyleva T. L. *O mirovom znachenii L. N. Tolstogo [On the Role of Leo Tolstoy in the World]*. Moscow, Sovetskiy pisatel' Publ., 1957. 726 p. (In Russ.)
16. Tolstoy — eto tselyy mir. *Stat'i i issledovaniya [Tolstoy is a Whole World. Articles and Researches]*. Moscow, Pashkov dom Publ., 2004. 239 p. (In Russ.)
17. Eykhenbaum B. M. *Raboty o L'Ve Tolstom [Writings About Leo Tolstoy]*. St. Petersburg, St. Petersburg State University Publ., 2009. 952 p. (In Russ.)

Дата поступления в редакцию: 26.12.2016

DOI 10.15393/j9.art.2017.4181

УДК 821.161.1.09“17”

Ольга Владимировна Захарова*Петрозаводский государственный университет
(Петрозаводск, Российская Федерация)*

ovzakh05@yandex.ru

**ПРОБЛЕМА СЮЖЕТА И ЖАНРА
В «ЧУРИЛЕ ПЛЕНКОВИЧЕ,
БОГАТЫРСКОМ ПЕСНОТВОРЕНИИ»
Н. А. РАДИЩЕВА***

Аннотация. В XVIII–XIX вв. были предприняты попытки освоения фольклорных героев и жанров в литературе. Одним из таких произведений явилась поэма Н. А. Радищева (1801), персонажем стал былинный герой Чурила Пленкович. Подражая фольклорной и литературной традиции (Гомеру, Вергилию, Ариосто, Вольтеру, Виланду, В. А. Левшину, И. П. Богдановичу), автор соединил в своем сочинении образы и мотивы таких жанров, как былина, волшебная и литературная сказки, героическая и комическая поэмы. Используя фабулу и сохраняя основные мотивы левшинской повести, поэт вводит в свое сочинение мифологические и сказочные образы (Змей Горыныч, Яга, Лель (Лелью), Лада), дополняет повествование новыми мотивами, дает мотивировки поступкам героев. Из сказочных типов Радищев создал литературных героев, наделил их характеристиками, представил их страдания, переживания и чувства. Чурила Радищева утратил почти все признаки богатыря, он — литературный герой: красивый и привлекательный, пылкий и чувствительный юноша, в него влюблены Прелепа и Яга. Его подвиги воспроизводят фабулу любовно-авантюрного романа, они вдохновлены богом любви Лелью, который одаривает богатыря волшебной силой. В результате этих трансформаций возник оригинальный сказочный сюжет и жанр произведения. Автор точен в жанровом определении: его Чурила — герой богатырской повести в стихах, созданной на основе фольклорной и литературной сказки.

Ключевые слова: Н. А. Радищев, Чурила Пленкович, былина, повесть, фольклорная сказка, трансформация жанров, сюжет, богатырь, пространство, литературный герой, характер

Чурила — один из дружинников князя Владимира. Ф. И. Буслаев характеризовал его как «лицо самостоятельное, как бы удельный князь, с собственной дружиною» [3, 535]. О Чуриле Пленковиче записаны три сюжета: «Молодость Чурилы

(«Чурила и князь»), «Дюк и Чурила» и «Чурила и Катерина» («Смерть Чурилы»).

Первый сюжет рассказывает о появлении Чурилы при дворе князя Владимира. Князь Владимир призвал Чурилу к себе на службу. В Киеве он покоряет всех женщин своей внешностью и обхождением. Заметив повышенное внимание к Чуриле княгини Апраксии, князь Владимир удаляет его со своего двора, и тот возвращается в свои владения.

Содержанием былины «Дюк и Чурила» является состязание богатырей в богатстве и хвастовстве, которое заканчивается полным посрамлением Чурилы. Он предстает хвастливым и заносчивым человеком, который не может смириться с тем, что в Киеве появился соперник успешнее его.

Более известна былина «Чурила и Катерина», в которой герой вступает в любовную связь с женой Бермяты. Этот сюжет заканчивается наказанием за измену обоих любовников («установлением заповедей») или смертью Чурилы, за которой следует самоубийство Катерины и женитьба Бермяты на «девке-чернявке»: «любовные похождения франта оканчиваются возмездием за нарушение строгих семейных правил» [2, 73].

В 1780-е гг. к образу былинного и сказочного героя обратился В. А. Левшин (1746–1826), который включил в состав сборника «Русские сказки» «Повесть о сильном богатыре Чуриле Пленковиче». Повесть стала первым опытом литературной разработки образа богатыря. Левшин изменил былинную концепцию героя, наделил его чертами настоящего богатыря: физической силой, добродетелью, благонравием, любовью и заботой об Отечестве. Отказавшись от сатирической трактовки былинного образа Чурилы, автор повести поставил его в один ряд с такими богатырями, как Добрыня Никитич, Алеша Попович. Герой повести совершает подвиги: побеждает Змия, злого волшебника Кривида и его племянников сказочных богатырей Дубыню, Горыню, Усыню, освобождает Прелепу и Ваидевута, избавляет Гертрурию и Марбода от Сумиги, громит скифское войско и его полководца Чинчигана и покоряет Царьград. Созданный Левшиным образ былинного героя был усвоен в литературной традиции первой трети XIX века и, в первую очередь, был развит Николаем

Александровичем Радищевым (1779–1829). Поэт и переводчик, сын автора «Путешествия из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева издал в 1801 году две поэмы «Алеша Попович, богатырское песнотворение» и «Чурила Пленкович, богатырское песнотворение», которые стали самыми известными его произведениями. В лицейские и зрелые годы А. С. Пушкин, несмотря на высказанные им критические замечания, был увлечен богатырскими сказками Н. А. Радищева, хотя и приписывал их отцу А. Н. Радищеву [4, 4–11].

В поэме «Алеша Попович, богатырское песнотворение», подражая фольклорным и литературным источникам, начинающий автор создал оригинальное сочинение, в котором есть признаки былины, волшебной фольклорной и литературной сказок, героической и сентиментальной поэм. В таком сложном синтетическом единстве разных жанров предстает сказочная стихотворная повесть. В результате жанровых трансформаций сложился оригинальный образ Алеши Поповича. Радищев называет Алешу рыцарем, он мало похож на богатыря, который побеждает соперников силой оружия и духа. В борьбе со злыми и враждебными персонажами ему помогают магические предметы и сверхъестественные способности, что характеризует его как героя волшебной сказки. В произведении Радищева Алеша Попович не только сказочный персонаж, но и литературный герой, способный на сомнения в правильности выбранного пути, страдания, пылкость выражения чувств. Став героем волшебной сказки, былинный герой перестает быть богатырем, поэтика волшебной сказки разрушает поэтику былины. В сказочном мире живут и действуют герои другой эпохи, которые в соответствии с литературной модой произносят сентиментальные речи, экзальтированно резонерствуют, плачут и страдают, вопреки рефлексии совершают свои подвиги любви и создают семейное счастье: Алеша вместе с обретенной женой возвращается в Киев, богатырь снова становится дьячком.

В этих произведениях выразилась одна из тенденций развития русской литературы конца XVIII — начала XIX вв., где решалась задача создания национального литературного эпоса:

Возникает стремление осветить жизнь Древней Руси, систематизировать славянскую мифологию, появляется большое количество произведений с русской тематикой, которые должны были воплотить черты национального духа и национальной жизни [12, 51].

Общим местом работ о Радищеве стало определение значения его произведений в становлении и развитии предромантизма (см.: [12]; [15]; [17]). Подражая героическим поэмам Гомера, Вергилия, Ариосто, Вольтера и Виланда, следуя русским адаптациям античных традиций (И. Ф. Богданович), фольклорных сказок и былин (М. Д. Чулков, Н. М. Карамзин), начинающий автор пытался создать оригинальные национально-патриотические произведения.

Причисляя поэмы Радищева к карамзинскому направлению в русской литературе конца XVIII — начала XIX вв., в произведениях которого герой наделен чертами рыцарства и куртуазности, А. И. Разживин замечает:

Для них характерно неглубокое проникновение в дух народной поэзии, «свободное» обращение с фольклором, хотя отказать им в знакомстве с народным творчеством нельзя. Обращаясь к фольклору в своих поэмах, они легче усваивали народно-поэтический стиль [13, 49].

Свою скептическую оценку фольклоризма карамзинистов и Радищева исследователь уточнил в суждении о поэме «Чурила Пленкович», в которой «связи с фольклором более ощутимы» [14, 46].

Более взвешенной является ранее высказанная точка зрения И. П. Лупановой, согласно которой «поэмы сохранили фольклорную трактовку характеров и основных событий» [8, 25].

Основным, но не единственным литературным источником «песнотворений» является сборник В. А. Левшина «Русские сказки». По наблюдению А. Е. Орловой, Радищев объединяет сюжет двух повестей Левшина: «Повесть о сильном богатыре Чуриле Пленковиче» и «Повесть о дворянине Заолешанине, богатыре, служившем князю Владимиру» [10, 72]. Последнее наблюдение не совсем точно. Автор статьи перечисляет сюжетные совпадения повести Радищева и «Повести о дворянине

Заолешанине, богатыре, служившем князю Владимиру»: «...сюжетная линия, связанная с Бабой-Ягой (мотив влюбленной Бабы-Яги, представление о ней как о мировом зле, подробное описание внешности Яги и боя с ней, ее родственные связи с адом и злыми волшебниками)» [10, 73]. Но не менее существенны и отличия. Баба Яга у Радищева лишена некоторых черт, которые присущи левшинской героине: волшебница поэта не крадет, не жарит и не ест детей, как это делает Баба Яга у Левшина. Чурила сам побеждает Ягу, в повести Левшина у богатыря Звенислава есть верный помощник Тарбелс.

В ряду литературных источников произведения Радищева А. Е. Орлова называет «Душеньку» Богдановича. К этому произведению она причисляет средоточие магической силы Чурилы в бородавке, неудачные попытки богатыря покончить с собой, шутивно-иронический тон и стихотворный размер повествования [10, 72–73]. Исследовательница также отмечает влияние на Радищева «Описания древнего славянского языческого баснословия» М. И. Попова и богатырской сказки Н. М. Карамзина «Илья Муромец». Признавая наличие в произведении былинных и сказочных мотивов, А. Е. Орлова соглашается с суждением В. В. Сиповского, высказанном по поводу «Руслана и Людмилы»: сочинение создавалось исключительно под влиянием книг.

Эпиграфом к богатырскому песнотворению о Чуриле Радищев выбирает строки из стихотворной сказки Вольтера «Ce que plait aux dames» («То, что нравится женщинам»), опубликованной в серии «Les contes de Cuillaume Vadé» (1764) и являющейся вольным переложением «Рассказа горожанки из Бата» Д. Чосера («Кентерберийские рассказы») (см. об этом: [1, 387]):

Après souper, pour vous désennuyer,	Покончив с ужином, возьмусь-ка я,
Mes chers amis, écoutez une Histoire	Чтоб разогнать вечернее унынье,
Touchant un pauvre et noble Chevalier,	Рассказывать, любезные друзья,
Dont l'aventure est digne de mémoire.	О бедном, но отважном паладине ² .

Voltaire¹

Эпиграф раскрывает декларируемую цель сочинения — установку на развлечение читателя³.

В пространном вступлении поэт противопоставляет свои «песнотворения» традиционным жанрам — одам, поэмам, пастушеской поэзии:

Иные пишутъ громки Оды,
Гдѣ бунтъ стихій, свистъ непогоды
Стращаютъ нашъ смущенной слухъ;
Другіе важной духъ
Въ Поэму углубляютъ,
Героевъ воспѣваютъ;
Иной съ свирѣлкою поетъ овецъ, коровъ,
И роды разные домашнихъ птицъ, скотовъ... (3).

Свою задачу поэт видит в создании волшебного-сказочного образа русской истории:

Но я хочу пѣть вольными стихами,
Некудреватыми словами,
Россійскихъ Витязей, Богатырей,
Владимировыхъ славу дней,
Какъ въ стары годы злыхъ волшебниковъ карали,
Гигантовъ, адскихъ змѣй, страшилищъ поражали,
Отъ бѣдъ красавицъ освобождали,
Съ любовью, съ славою, всю жизнь провождали (3–4).

За вдохновением автор обращается к немецкому поэту Кристофу Мартину Виланду, автору ирои-комической поэмы «Оберон» (1780), насыщенной сказочной фантастикой⁴:

Великой Оберонъ,
Начальникъ чародѣвъ!
Чудесна рога звонъ
Смушалъ твоихъ злодѣвъ;
Ссуди на часъ его
Для пѣнны моего!
Но, нѣтъ! мои уста въ сей рогъ трубить не сильны.
Позволь, о Виландъ! мнѣ хоть тѣни подражать
Того, что Граціи, чрезъ вымыслы обильны,
Не преставали ввѣкъ твоимъ перомъ писать! (4).

Таков авторский круг литературных источников его «песнотворений».

Используя фабулу и сохраняя основные мотивы левшинской повести, поэт вводит в свое богатырское песнотворение мифологические и сказочные образы (Яга, Лель (Лельо), Лада), разрабатывает новые мотивы, дает свои мотивировки поступков героев, в результате этих трансформаций возникает оригинальный сюжет произведения.

Как и в повести Левшина, Чурила у Радищева является победителем Змея Горыныча, Кривида и его племянников — Дубыни, Горыни и Усыни, Сумиги; к ним Радищев добавляет победу героя над Ягой. Все подвиги Чурилы имеют личный интерес — желание вступить в брак с возлюбленной Прелепой.

Собственно былинная традиция сохраняется в первой песне стихотворной повести Радищева, в которой воспроизводится сюжет приглашения Чурилы на службу к князю Владимиру. Вслед за Левшиным Радищев придает герою богатырский статус: Чурила совершает богатырский подвиг — избавляет киевлян от Змея Горыныча. В других песнях Чурила предстает литературным героем, совершающим сказочные подвиги во имя любви.

Главным противником Чурилы в богатырской повести Радищева является Яга. У Радищева их конфликт продолжает борьбу Яги и бога любви Лельо. Яга в «песнотворении» — воплощение зла, она — ведьма, «нечестивая» колдунья, «духъ ярой и строптивой» (26). Радищев называет ее «изчадь адово, коварная грызунья», которая стремится «свѣтомъ обладать», «законы смертнымъ налагать» (6). Зло у Радищева связано между собой духовными и родственными узами. Змей Горыныч — творение Яги, Кривид — ее кум, Сумига — брат. Желая изгнать из последнего убежища Лельо, Яга угрожает князю Владимиру, народу и призывает на помощь змея. Стремясь отплатить за гостеприимство и утешить льющего слезы князя Владимира, Лель выбирает среди жителей Киева соперника змѣю.

Мотив змееборства в данном сюжете Радищев заимствует у Левшина. Продолжая эту литературную традицию, Радищев изображает героя кожейякой, гиперболизирует природную силу Чурилы:

Единой онъ рукой сто кожъ воловьихъ мялъ
И съ легостію ихъ на части разрываль (12).

Лель одаривает юношу магической силой, которая заключена в «бородавочке» на носу. Это явно ироничное и пародийное осмысление и снижение ключевого былинного мотива, в развитии которого автор должен возвышать и восхвалять силу богатыря. Чурила слышит глас, призывающий его к победам. С благословением отца он отправляется к князю Владимиру. По мнению А. И. Разживина, князь Владимир «представлен Н. А. Радищевым мудрым правителем, несущим счастье народу, защитником и покровителем» [12, 53]. Упоминание древнерусских городов и имен князя Владимира и Добрыни, «использование славянской мифологии способствовало созданию “местного”, славяно-русского колорита poem» [12, 53].

Герой Радищева чувствителен, эмоционален: от красоты и пышности палат князя Владимира он приходит в восторг. Так же, как и левшинский герой, он отказывается от предлагаемого князем оружия и вырывает стоящий во дворе дворца огромный вековой клен. Выбор оружия мотивирован привычкой Чурилы орудовать дубиной «для убіенія скупаемой скотины» (16).

Первый подвиг Чурила совершает на берегу Днепра у пещеры, в которой обитает уже сказочный «Горыничъ змѣй»: богатырь побеждает огнедышащего летающего змея.

Н. А. Радищев описывает поединок, оживляя его яркими подробностями:

Какъ молнія изъ тучъ, дубъ древній поражаетъ:
Стеняще дерево на части разрываетъ,
Густыя вѣтви летятъ,
И корни внутрь земли трещатъ;
Ударилъ такъ Чурила
Урода по зубамъ,
По рылу, по клыкамъ:
Кровь черна покатила,
И ряда цѣлаго зубовъ его лишилъ... (19), —

и так до тех пор, пока богатырь не оторвал ему голову.

Народ встречает Чурилу с ликованием, воспекает и славит его подвиг, величает его спасителем и избавителем. В награду

за ратный подвиг князь Владимир производит Чурилу в богатыри и одаривает его золотой гривной.

Среди киевских дружинников и бояр Чурила находит единственного друга Добрыню — мудрого и благородного витязя, помощника и друга князя. На особенность трактовки Добрыни Радищевым обратил внимание И. Л. Щедрин: «Оригинальной чертой наставлений Добрыни является призыв к рассуждению и холодности, который отражает представление автора поэмы об этом богатыре» [18, 41]. Добрыня становится наставником Чурилы, он благословляет его на странствие, напоминая ему богатырский устав:

Невинность защищай,
Злодѣевъ поражай;
Въ напрасны бѣдствія безумно не вдавайся,
Со разсужденіемъ, съ холодностью сражайся (32).

Следуя избранному для себя литературному этикету, Радищев обращается к Музе за вдохновением. Сравнивая Чурилу с ветхозаветным богатырем-охотником Нимвродом, с юным Ренодом и мужественным Гераклом, поэт наделяет Чурилу силой и красотой. Его внешний облик типичен: «Герой, подобный Чуриле Радищева, — молодой, красивый, смелый, бескорыстный, влюбленный — типичен как для сказочно-богатырских литературных произведений XVIII в., так и авантюрно-рыцарского романа» [10, 69].

Снаряжение Чурилы отличается от оружия других богатырей, у которых есть меч, тугой лук, щит. Чурила предпочитает кленовую дубину, которой он поразил змея, и нож кожевничий.

В странствиях герой совершает подвиги и обретает возлюбленную, что соответствует сказочной поэтике:

Динамическая легкость сказки ведет к крайнему расширению ее художественного пространства. Герой для совершения подвига едет за тридевять земель, в тридесятое государство. Он находит героиню «на краю света». Стрелец-молодец доставляет царю невесту — Василису-царевну — «на самом краю света» (Афанасьев, № 169). Каждый подвиг совершается в новом месте. Благодаря этому действие сказки — это путешествие героя по огромному миру сказки [7, 632].

Подвиги Чурилы вписаны в фабулу любовно-авантюрного романа, в котором влюбленные герои разлучены из-за вмешательства третьих лиц и вынуждены преодолевать препятствия на пути к своему счастью. Вмешательство мифологических сил в любовную коллизию возникает с момента встречи Чурилы и Прелепы. Лелью пробуждает в сердце богатыря «нѣжное волненье», вселяетъ «любовь, почтенье» (39). Чурилу поражает красота Прелепы. Автор изображает героя пылким влюбленным юношей: он робеет, столбенеет, краснеет, теряется в словах и мыслях, испытывает страх, смятение перед красавицей. Молитвенная жалоба Прелепы заставляет его сердце трепетать и дрожать. Чувства Чурилы приятны Прелепе, она прельщается мужеством богатыря. Обещая защиту от Кривида и помощь в освобождении отца, богатырь предлагает Прелепе вечную любовь и дружбу.

В описании битвы Чурилы с Кривидом и его племянниками Радищев близок Левшину. Он сохраняет основные мотивы повести Левшина, наделяет поединки кровавыми подробностями. В бою с Горыней, Дубиней и Усыней у богатыря появляется чудесный помощник — конь Чурилы Молотил.

В трактовке сказочных мотивов автор ироничен: волшебник Кривид выходит на бой с Чурилой спросонья в ночном колпаке, халате и меховой фуфайке вместо лат, однако оружие Кривида («сто тридцать пудовая» палица) и его поведение в бою обнаруживают в нем умелого и ловкого противника: он вскакивает на плечи богатыря, кусает его за колено, при помощи «живой воды» почти одолевает Чурилу, который в конце концов побеждает соперника.

Создавая характеры, Радищев передает переживания героев. При освобождении Вайдевута Чурила полон почтения к отцу Прелепы: придерживая за руку, помогает ему идти, ведет с ним беседы, с трепетом ждет разрешения на брак с Прелепой. Обнаружив исчезновение Прелепы, он льет слезы, мечется по лесу, рвет на себе волосы, стонет, немедленно собирается на поиски возлюбленной. Чурила импульсивен, его чувства меняются в зависимости от ситуации. Когда Вайдевут предлагает узнать причину исчезновения Прелепы («Я встарь умѣлъ кудѣсить, / На картахъ куралѣсить, / Гадать и на бобахъ, / На

ручкѣ, на перстняхъ» (73)), Чурила оскорбляет жреца, упрекает его в потере времени, но тут же покорно просит у него прощения и подчиняется воле отца возлюбленной.

Поэт создает сказочный образ острова Буяна, на котором обитает кудесник, открывающий судьбу Чурилы Вайдевуту.

Автор использует поэтику трансформаций из античной мифологии, с иронией представляя ряд метаморфоз: кудесник превращает шесть духов в крылатых ослов, запрягает их в двухколесную телегу, прикрывшись тучей, скачет на них до монастыря Перуна, превратившись в муху открывает Вайдевуту судьбу богатыря. Отправляя Чурилу на поиски Прелепы, жрец наставляет его беречь «бородавочку», презреть лести Яги и явить твердость духа.

Как сказочный персонаж, Чурила отправляется на поиски возлюбленной пешком. Эпический герой всегда выезжает в дорогу на коне, который, по мнению Б. Н. Путилова, является составной частью богатырской силы [11, 68].

Сочинение Радищева обнаруживает, что автор хорошо знаком не только со сказочными образами, мотивами, топикой, но и владеет сказочными формулами: «Въ пространномъ морѣ Океанѣ, / На славномъ островѣ Буянѣ» (76), «чрезъ горы и лѣса» (80) и т. п.

Злоключения влюбленных Чурилы и Прелепы являются результатом противоборства бога любви Лелью и Яги, ее местью богатырю за победу над змеем.

Яга в «песнотворении» Радищева сохраняет фольклорно-сказочные атрибуты: летает в ступе, живет в избе на курьих ножках, которая поворачивается, замечает следы метлой, сохраняя свое жилище неизвестным для смертных, имеет пест, ударом которого открывает ворота. Как и сказочная Баба Яга, героиня Радищева — представительница мира мертвых: из мира живых она может попасть в избу, только повернув ее к лесу задом, одна нога у нее костяная, другая — живая.

Развитие сюжета во второй части произведения осложняется тем, что злая волшебница влюбляется в богатыря и страдает от ревности и мук любви. Яга Радищева не похожа на персонаж волшебной сказки. По мнению А. Л. Слонимского, «мотив влюбленной старухи также взят из сказки Вольтера

“Ce qui plait aux dames” <...>. Зависимость от вольтеровской сказки подчеркнута цитатой из нее, поставленной эпиграфом» [16, 191].

Яга Радищева — коварная волшебница, которая, превратившись в Прелепу, кусает Чурилу за нос и лишает его чудесной силы. Обессиленный богатырь терпит унижения от Яги: она толкает его в нос; сажает за волосы в ступу; таскает за уши; насмехается над ним, тайно восхищаясь его красотой; заставляет пасти свиней.

Автор превращает богатыря в рефлексирующего человека. Все свалившиеся на него напасти богатырь встречает со страхом, слезами, визжит, кричит, призывает смерть, испытывает муки ревности, представляя картины измены Прелепы.

Радищев иронизирует над чувствами и надеждами Яги:

Всякъ знаетъ безъ меня, что женщина дурная,
Какой и хуже нѣтъ, горбатая, хромая,
И скареднѣй еще,
Не думаетъ вотще
Въ любовну страсть пуститься;
Хоть въ зеркало глядится,
Но взоръ всегда ей лжетъ,
Даетъ хорошій цвѣтъ,
Пріятну милу рожу,
Лилейну тонку кожу,
Румянецъ, видъ утѣхъ,
Въ уста вселяетъ смѣхъ;
И съ Ладой сей уродъ равнять себя дерзаетъ,
Но, ахъ! съ такой красой, когožъ она плѣняетъ? (89–90).

Автор рисует комичный образ прихорашивающейся героини. Чары Яги бессильны над Чурилой: ни обещания власти, ни соблазны веселой и обеспеченной жизни не могут расположить к ней богатыря. Поэт живописует страдания Яги. Она мечется, сменяет гнев на милость, угрозы на подарки, испытывает то страсть, то ненависть, то жалость, то обиду, то злость, прибегает к магии и волшебству. Превратив жилье в прекрасные чертоги, а себя в прелестную царицу, Яга на время смущает Чурилу, но тот верен долгу любви, и она в гнев прерывает колдовство.

Эту любовную коллизию Радищев усложняет тем, что вводит в повествование еще один мотив, знакомый по первому «песнотворению» об «Альоше» Поповиче, — похищение Прелепы влюбленным в нее колдуном Сумигой, повелителем тридесятого царства. Возникает параллелизм повествования: оказываясь в одинаковом положении, герои ведут себя подобным же образом. Желая покорить Прелепу, Сумига принимает те же усилия, что и Яга: принимает вид Чурилы, пытается покорить богатством, переодевается по английской моде (автор вводит в повествование современные реалии), воспекает возлюбленную неловкими стихами и т. д. Чтобы сломить упорство Прелепы, Сумига отправляет ее ткать с рабынями. После мольбы на помощь Прелепе является Лада, которая предвещает окончание ее злоключений и одаривает волшебными веретеном и челноком. Появление Лады вселяет в нее надежду. Подарки Лады помогают Прелепе противостоять Сумиге. От ее удара веретеном колдун падает в глубокий обморок.

По замечанию А. И. Разживина, сюжет поэмы «развивается по схеме волшебной сказки, но для нее характерен комический пафос, свойственный бытовой сатирической сказке» [15, 208]; [12, 55].

Стремясь добиться взаимности, Яга и Сумига идут на обман, активно используют свои колдовские чары.

Победа Чурилы наступает благодаря вмешательству Лельо: бог любви возвращает на место «бородавочку», снова наделяет богатыря силой, прогоняет «страсти адские», которые вызвала Яга. Испытав муки безответной любви, Яга признает победу Лельо. В то же время она до конца остается коварной противницей; ее в наказание вешает и убивает богатырь.

В описании поединка с Сумигой Радищев сохраняет одну деталь из левшинской повести — укрывательство колдуна под щитом.

Радищев представил схватку Чурилы с Сумигой не личным подвигом богатыря, а победой невидимого бога любви Лельо, который спускается скрытно в облаке, начинает петь и греметь в бубны, чем отвлекает Сумигу и помогает Чуриле, позже подсказывает ему, как извлечь колдуна из-под щита.

Несмотря на посягательство и козни Яги и Сумиги, герои сохраняют чистоту чувств и верность в любви. Сказочно, торжеством любви, завершается сюжет «песнотворения».

По возвращении в Киев Чурилу и Прелепу с честью принял князь Владимир, который:

Хвалы Чурилѣ воздавалъ,
И вѣчно щастіемъ они тамъ наслаждались (200).

Следуя фольклорной и литературной традиции, автор ироничен, он пародийно смешивает волшебные-сказочные, былинные и беллетристические мотивы:

Н. Радищев впадает местами в шутовской тон, чуждый левшинской сказке. Однако все это «шутовство» и «балагурство», являясь данью традиции использования народно-поэтического материала прежде всего с «развлекательной» целью, не затемняет главного: фольклорно-сказочного облика основных героев [8, 28].

В написанном для развлечения сочинении автор предпринял попытку создать волшебный-сказочный образ русской истории:

Это въ полномъ смыслѣ волшебныя исторіи въ родѣ 1001 ночи, въ которыхъ имена русскихъ богатырей, историческія названія древней Руси, фразы изъ былинъ и народныхъ сказокъ, — преимущественно о типичной Бабѣ-Ягѣ, ея жертвахъ и Кощѣ, утопаютъ въ смѣси заимствованныхъ и выдуманныхъ подробностей и лицъ [5, 15].

Исследователи отнесли подобные произведения к «богатырским поэмам» ([4, 7]; [9, 217, 220]; [16, 187, 189–190] и др.). А. Л. Слонимский видел в них открытие «нового “русского” жанра» [16, 188].

Радищев называл сочинение о Чуриле Пленковиче «богатырским песнотворением» и «богатырской повестью в стихах». Может показаться, что это разные жанровые дефиниции, но определения «песнотворение» и «повесть в стихах» почти синонимичны. Радищев создал свои «песнотворения», используя известные жанры: былинную, фольклорную и литературную сказки, прозаическую и стихотворную повести, героическую и комическую поэмы. Автор дал осознанное и значимое определение жанра своего произведения.

Примечания

- * Работа выполнена при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ), проект № 15-04-00366 а.
- ¹ Радищевъ Н. А. Чурила Пленковичъ, богатырское пѣснотвореніе. Сочиненіе Н...я Р...ва. Часть вторая. М.: Въ Университетской Типографіи, у Христофора Клаудія, 1801. С. 1. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием страницы в круглых скобках.
 - ² Вольтер. Что нравится дамам. (Перевод Н. Шаховской) // Французская литературная сказка XVII–XVIII вв. М.: Худож. лит., 1990. С. 428.
 - ³ По этому поводу А. И. Разживин отмечает, что поэт «сумел увлечь рассказом, позабавить, а иногда удивить и поразить читателей. Как и в народных произведениях, в его поэме высмеивались коварство, злоба, трусость, воспевалась доблесть, благородство, смелость героя, верность возлюбленной. Сказочный принцип занимательности находит свое выражение прежде всего в развитии действия, сюжетные ситуации в ней исключительны, неожиданны, по-сказочному удивительны» [12, 56].
 - ⁴ О влиянии ирои-комической поэмы Виланда «Оберон» на русскую литературу XVIII–XIX вв. см.: [6].

Список литературы

1. Алексеев М. П. Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. — Л.: Наука, 1972. — 468 с.
2. Аникин В. П. Русский богатырский эпос. — М.: Просвещение, 1964. — 190 с.
3. Буслаев Ф. И. Русский богатырский эпос // Русский вестник. — 1862. — № 3 (41). — С. 523–571.
4. Владимиров П. В. Происхождение «Руслана и Людмилы» А. С. Пушкина (1817–1820 гг.) // Университетские известия. — Год тридцать пятый. — 1895. — № 6. — Июнь. — С. 1–11.
5. Владимиров П. В. А. С. Пушкин и его предшественники в русской литературе // Университетские известия. — Год тридцать девятый. — 1899. — № 5. — Май. — С. 1–84.
6. Карабегова Е. В. Аспекты сравнительной типологии немецкой и русской литературы XVIII–XIX веков. — Ереван, 2009. — С. 6–48.
7. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы // Лихачев Д. С. Избр. работы: в 3 т. — Л.: Худож. лит., 1987. — Т. 1. — С. 265–654.
8. Лупанова И. П. Русская народная сказка в творчестве писателей первой половины XIX века. — Петрозаводск: Гос. изд-во Карельской АССР, 1959. — 503 с.
9. Назарова Л. Н. К истории создания поэмы Пушкина «Руслан и Людмила» // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1956. — Т. 1. — С. 216–221.

10. Орлова А. Е. Фольклорные и литературные истоки поэмы Радищева-сына «Чурила Пленкович» // Традиционная культура. — 2009. — № 1. — С. 68–76.
11. Путилов Б. Н. Героический эпос и действительность. — Л.: Наука, 1988. — 225 с.
12. Разживин А. И. Богатырские поэмы Н. А. Радищева // Проблемы развития лирической поэзии XVIII — XIX веков и ее взаимодействия с прозой. — М.: Изд-во МОПИ, 1985. — С. 51–59.
13. Разживин А. И. «Чародейство красных вымыслов». Эстетика русской предромантической поэмы. — Киров: Изд-во ВГПУ, 2001. — 96 с.
14. Разживин А. И. Поиски национальной основы в стихосложении «русских поэм» конца XVIII — начала XIX веков // Идеи и образы русской и зарубежной литературы: межкаф. сб. науч. тр. — Елабуга: Изд-во ЕГПУ, 2004. — С. 34–64.
15. Разживин А. И. Сказочно-мифологическая поэма // Литература русского предромантизма: мировоззрение, эстетика, поэтика. — Рязань: РГУ, 2012. — С. 203–215.
16. Слонимский А. Л. Первая поэма Пушкина // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии / АН СССР. Ин-т литературы. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937. — [Вып.] 3. — С. 183–202.
17. Соколов А. Н. Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1955. — 692 с.
18. Щедрин И. Л. Богатырские поэмы Н. А. Радищева: проблема памяти жанра былины // Держава та регіони. Серія: Гуманітарні науки. — Запоріжжя: Класичний приватний університет, 2014. — № 3 (38). — С. 39–45.

Olga V. Zakharova

*Petrozavodsk State University
(Petrozavodsk, Russian Federation)*

ovzakh05@yandex.ru

THE PROBLEM OF THE PLOT AND THE GENRE IN N. A. RADISHCHEV'S «CHURILA PLENKOVICH, BOGATYR SONGWRITING»

Abstract. In the 18th–19th centuries, attempts to appropriate folklore heroes and genres in literature were made. One of such literary works was N. A. Radishchev's poem (1801) where the epic hero Churila Plenkovich became a character. Imitating the folkloric and literary tradition (Homer, Virgil, Ariosto, Voltaire, Wieland, V. A. Levshin, I. P. Bogdanovich), the author combined the images and motives of such genres as bylina (Russian epic song), fairy and literary tale, heroic and comic poem in his work. Using the storyline and retaining the main motives of Levshin's tale, the poet added mythological and fairy images

(Zmey Gorynych (dragon), Yaga, Lel' (Lel'o), Lada) to his writing, supplemented the narrative with new motives, and gave justifications for the heroes' actions. Radishchev created literary heroes using fairytale types; he showed their sufferings, emotions and feelings. Radishchev's Churila lost all features of the bogatyr. He is a literary hero — a handsome, good-looking, ardent and sensitive young man. Prelepa and Yaga have fallen in love with him. His feats represent a plot of romance and adventure novel; his heroic deeds are inspired by Lel'o, a god of love who gives the bogatyr strength. As a result of these transformations, an original fabulous plot and genre of the literary work appeared. The writer is precise in his defining: his Churila is a character of the epic story in verse based on folkloric and literary tale.

Keywords: N. A. Radishev, Churila Plenkovich, epic, povest', faire tale, transformation of genres, plot, bogatyr, space, literary hero, character

References

1. Alekseev M. P. *Pushkin. Sravnitel'no-istoricheskie issledovaniya* [*Pushkin. Comparative-Historical Researches*]. Leningrad, Nauka Publ., 1972. 468 p. (In Russ.)
2. Anikin V. P. *Russkiy bogatyrskiy epos* [*Russian Heroic Epos*]. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1964. 190 p. (In Russ.)
3. Buslaev F. I. Russian Heroic Epos. In: *Russkiy vestnik*, 1862, no. 3, (vol. 41), pp. 523–571. (In Russ.)
4. Vladimirov P. V. The Genesis of “Ruslan and Lyudmila” by A. S. Pushkin (1817–1820). In: *Universitetskie izvestiya*, 1895, no. 6 (June), pp. 1–11. (In Russ.)
5. Vladimirov P. V. A. S. Pushkin and His Predecessors in Russian Literature. In: *Universitetskie izvestiya*, 1899, no. 5 (May), pp. 1–84. (In Russ.)
6. Karabegova E. V. *Aspekty sravnitel'noy tipologii nemetskoj i russkoj literatury XVIII–XIX vekov* [*Aspects of Comparative Typology of German and Russian Literature of the 18th and the 19th Centuries*]. Erevan, 2009, pp. 6–48. (In Russ.)
7. Likhachev D. S. The Poetics of Old Russian Literature. In: *Likhachev D. S. Izbrannye raboty: v 3 tomakh* [*Likhachev D. S. Selected Works: in 3 Vols*]. Leningrad, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1987, vol. 1, pp. 265–654. (In Russ.)
8. Lupanova I. P. *Russkaya narodnaya skazka v tvorchestve pisateley pervoy poloviny XIX veka* [*Russian Folk Tale in the Works of Writers of the First Half of the 19th Century*]. Petrozavodsk, State Publishing House of the Karelian ASSR, 1959. 503 p. (In Russ.)
9. Nazarova L. N. On the History of Creation of the Poem “Ruslan and Lyudmila” by Pushkin. In: *Pushkin: Issledovaniya i materialy* [*Pushkin: Researches and Materials*]. Moscow, Leningrad, The Academy of Sciences of the USSR Publ., 1956, vol. 1, pp. 216–221. (In Russ.)
10. Orlova A. E. Folklore and Literary Origins of the Poems of Radishchev Junior “Churila Plenkovich”. In: *Traditsionnaya kul'tura*, 2009, no. 1, pp. 68–76. (In Russ.)

11. Putilov B. N. *Geroicheskiy epos i deystvitel'nost'* [A Heroic Epos and Reality]. Leningrad, Nauka Publ., 1988. 225 p. (In Russ.)
12. Razzhivin A. I. Heroic Poems by N. A. Radishchev. In: *Problemy razvitiya liricheskoy poezii XVIII — XIX vekov i ee vzaimodeystviya s prozoy* [The Problems of Development of Lyrical Poetry in the 18th and 19th Centuries and Its Interactions with Prose]. Moscow, Moscow Regional Pedagogical Institute Publ., 1985, pp. 51–59. (In Russ.)
13. Razzhivin A. I. «Charodeystvo krasnykh vymyslov». *Estetika russkoy predromanticheskoy poemy* [«The Magic of Red Fiction». The Aesthetics of Russian Poem of Preromanticism]. Kirov, Vyatka State University of Humanities Publ., 2001. 96 p. (In Russ.)
14. Razzhivin A. I. The Search for National Bases of Versification of “Russian Poems” of the late 18th and early 19th Centuries. In: *Idei i obrazy russkoy i zarubezhnoy literatury* [Ideas and Images of Russian and Foreign Literature]. Yelabuga, Yelabuga State Pedagogical University Publ., 2004, pp. 34–64. (In Russ.)
15. Razzhivin A. I. A Fairy and Mythological Poem. In: *Literatura russkogo predromantizma: mirovozzrenie, estetika, poetika* [The Literature of Russian Pre-Romanticism: Worldview, Aesthetics, Poetics]. Ryazan, Ryazan State University Publ., 2012. 492 p. (In Russ.)
16. Slonimskiy A. L. The First Poem of Pushkin. In: *Pushkin: Vremennik Pushkinskoy komissii* [Pushkin: The Chronicle of the Pushkin Committee]. Moscow, Leningrad, The Academy of Sciences of the USSR Publ., 1937, [vol.] 3, pp. 183–202. (In Russ.)
17. Sokolov A. N. *Ocherki po istorii russkoy poemy XVIII i pervoy poloviny XIX veka* [Essays on the History of Russian Poems of the 18th and the first half of the 19th Centuries]. Moscow, Moscow State University Publ., 1955. 692 p. (In Russ.)
18. Shchedrin I. L. Heroic Poems of N. A. Radishchev: The Problem of Memory in the Genre of Ancient Epic Folk Stories. In: *Derzhava ta rehiony. Seriya: Humanitarni nauky*. Zaporizhzhia, Kласychnyi pryvatnyi universytet Publ., 2014, no. 3 (38), pp. 39–45. (In Russ.)

DOI 10.15393/j9.art.2017.4161

УДК 821.161.1.09“18”

Владимир Дмитриевич Денисов*Российский государственный гидрометеорологический университет
(Санкт-Петербург, Российская Федерация)*

vladdenisoff@mail.ru

ГОГОЛЕВСКИЙ ИМЕНОСЛОВ: О ФОРМЕ И СЕМАНТИКЕ ЛИЧНЫХ ИМЕН В ПОВЕСТЯХ «МИРГОРОДА»^{*1}

Аннотация. В статье дана характеристика антропонимов из четырех гоголевских повестей цикла «Миргород» (1835). Она обоснована толкованием распространенных славянских христианских имен в их украинском и русском вариантах (по словарям и списку «Имен, даемых при Крещении» в записной «Книге всякой всячины» юного Гоголя). Исследование позволяет сделать вывод о том, что система мужских и женских имен в каждой повести отражала взгляды автора на характеры и типы своих героев, на их общество и эпоху, а также на их связи с библейским, античным и средневековым временем, с окружающей природой. Называя персонаж тем или иным именем, автор учитывал фонетическую и семантическую структуру антропонима, его прямое и коннотативное значения (и противоречия между ними), его смысловые связи, распространенность, принадлежность определенному сословию и/или человеческому типу, историческому или мифологическому герою.

Ключевые слова: Н. В. Гоголь, «Миргород», христианский именослов, антропоним

Осмысление Н. В. Гоголем истории в цикле повестей, вообразившем его впечатления от родного края, размышления о судьбах Малороссии, семейные предания, было принципиально для автора-украинца. Заглавие «Миргород» и подзаголовок «Повести, служащие продолжением “Вечеров на хуторе близ Диканьки”»² называли город и село на Полтавщине. Сам Гоголь провел детские и юношеские годы в родовом имении Васильевка (ныне с. Гоголево Шишацкого района), находящемся между Миргородом и селом Диканька. Дорога оттуда на Диканьку и Полтаву шла «вглубь» Украины, а дорога на Миргород обозначала направление на северо-запад, в Россию.

Уездный город Миргород был основан в XI веке, когда великий князь Владимир строил на восточных границах с Дикой Степью цепь укреплений для защиты Киевской Руси. Такие охранные поселения также использовали для торговых сделок и встреч враждующих сторон, поэтому одну из крепостей называли Миргородок. Позднее, вопреки «мирному» названию, здесь стали делать порох и возник полковой город — там поляки формировали из козаков один из самых больших и боевых полков. За участие в народных восстаниях он был расформирован поляками, но в начале освободительной войны 1649–1654 гг. возродился и прославился в сражениях. Именно в Миргороде Богдан Хмельницкий начинал переговоры о воссоединении Украины с Россией.

Название цикла и его подзаголовки образуют *противоречивое единство*: Миргород как искусственное порождение агрессивной цивилизации есть продолжение хутора — естественного уединенного мирного поселения на природе, характерного тогда для Малороссии. Диканькой, как называлось родовое поместье Кочубеев, считали некое «дикое место», возможное обиталище «диконьких мужичков» — духов подобного места, вроде «полевого или лесного <...> оберегателя кладов»³. Заглавие «Миргород» противопоставлено «Вечерам на хуторе близ Диканьки» и в символическом плане. Подразумевался главный труд Августина Аврелия «О Граде Божьем» (412–426), где автор сделал попытку осмыслить всемирно-исторический процесс, обусловив развитие человечества планами и намерениями Бога (Промыслом Божиим), и выдвинул концепцию морального (духовного) прогресса и линейного регресса в истории. Духовный прогресс начинается с грехопадения Адама и рассматривается как дальнейшее поступательное движение Человека к нравственному совершенству, обретаемому через Благодать. В историческом процессе Августин, основываясь на библейской истории, выделяет 6 эпох: от грехопадения Адама до Страшного Суда, — причем последняя эпоха началась Рождением Христовым и завершится концом Истории. Ее развитие обусловлено борьбой двух миров (городов): «града земного» — светского государства, дьявольского царства зла и греха (его воплощал Рим) и «Града Небесного» —

христианской Церкви как Государства Божьего. Два мира / города «созданы двумя родами любви: земной — любовью к себе, дошедшею до презрения к Богу; небесный — любовью к Богу, дошедшей до презрения к себе»⁴. То есть власть духовная, основанная на Вере и любви к ближнему, укрепляет «Град Божий», а «земные грады» обречены на болезни, войны и гибель.

Каким же «градом» предстает Миргород? Об этом рассказывает повесть про ссору двух его жителей («Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»), написанная первой (в 1833 году) и во многом определившая проблематику цикла. В этой и других повестях Гоголя деградация общества представлена в обратной перспективе литературных направлений и жанров: от сентиментальной «природной» идиллии к «городской» сатире. Здесь «земным градом» предстает не только Миргородчина, но и весь «мир» украинской столицы и провинции, где в основном происходит действие, и упомянутый в первой повести Петербург, куда устремляются из Малороссии меркантильные потомки козаков.

Герои «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» показаны такими же меркантильными. Характеризуя их, автор избрал имена и отчества со значениями, известными образованным читателям. Славянское имя *Иван* (от др.-евр. Иоанн — «милость Божья») было тогда самым распространенным во всех российских сословиях и служило обозначением обычного, «среднего» человека. То есть, один из героев — Иван Иванович — в значительной степени зауряден, «усреднен». Тем же качеством наделен и его сосед Иван Никифорович, чье отчество добавляет к имени значение «народности» (Никифор — от др.-греч. Νικηφόρος — «свет народа»). Сближает тезок-соседей и то, что сожительница Ивана Никифоровича — благородная *Агафия Федосеевна* — оказывается тезкой украинской девки *Гапки*, живущей с Иваном Ивановичем: имя «Га́па, Га́пка, Гапу́ся — Агафия»⁵ имеет значение «хорошая, мудрая» (др.-греч. ἀγαθός). Причем отчество Агафии Федосеевны, представляющее собой патроним от «Федосий» (Феодосий — др.-греч. Θεός+δόσιος — «Богом данный»), как бы намекает на то, что она самой судьбой

предназначена своему сожителю, несмотря на некоторое его сопротивление. Однако при этом заранее сообщено, что эта достойная мудрая женщина — «та самая, что откусила ухо у заседателя»⁶.

В Миргороде трусливый приживальщик, утративший все свое имение, носит «боевое» имя — *Антон* (церк. Антоний из лат. *Antonius* — возможно, от др.-греч. *antaō* — «вступающий в бой, состязающийся в силе»; вспомним знаменитого древнеримского полководца Марка Антония!) и отчество *Прокофьевич* — патроним от Прокофий (Прокопий — др.-греч. *Προκόπιος* — «опережающий, устанавливающий»). Вместе с тем покровитель этого имени — Прокопий Кесарийский — считался истинным аскетом: раздав свое имение нуждающимся, он сам скитался и нищенствовал. И Антон Прокофьевич, по словам автора, тоже «не имеет своего дома» и терпит издевательства:

У него был прежде <дом>, на конце города, но он его продал и на вырученные деньги купил тройку гнедых лошадей и небольшую бричку, в которой разъезжал гостить по помещикам. Но так как с ними много было хлопот и притом нужны были деньги на овес, то Антон Прокофьевич их променял на скрипку и дворовую девку, взявши придачи двадцатипятирублевую бумажку. Потом скрипку Антон Прокофьевич продал, а девку променял за кисет сафьянный с золотом. И теперь у него кисет такой, какого ни у кого нет. За это наслаждение он уже не может разъезжать по деревням, а должен оставаться в городе и ночевать в разных домах, особенно тех дворян, которые находили удовольствие щелкать его по носу (266).

У его благородных обидчиков, составлявших миргородское общество, — христианские имена, в большинстве своем — греческие, да еще, как правило, с однокоренными патронимами, как бы усиливающими значение имен, хотя их носители своей явной бездуховностью противоречат прекрасному прямому и опосредованному значениям имени. Так, явный бездельник судья *Демьян Демьянович* (Дамиан — от др.-греч. *Δαμασω* — «покорять, усмирять») даже именем своим призван оказывать могучее покоряющее и усмиряющее

действие, а ничтожный и увечный городничий *Петр Федорович* — полный тезка «последнего Петра», покойного императора Петра III. На «ассамблее» у него присутствуют «Тарас Тарасович, Евпл Акинфович, Евтихий Евтихиевич, Иван Иванович <...> Савва Гаврилович, наш Иван Иванович, Елевферий Елевфериевич, Макар Назарьевич, Фома Григорьевич <...> А сколько было дам!» (264). Украинское имя *Тарас* (от др.-греч. *ταράσσο* — «волновать, возбуждать, тревожить») имеет значение «бунтовщик, мятежник», а усиление его одноименным патронимом угрожает спокойствию в обществе. Редкое крестильное имя *Евпл* произошло от др.-греч. *ευ* — «хорошо», *πλεο* — «плыть»; *Акинфович* — патроним от Акинфий (др.-греч. «яхонтовый» со значением «драгоценный»). *Евтихий* (Εὐτυχής) — др.-греч. «счастливый, успешный». *Савва* — др.-греч. «родившийся в субботу»; *Гаврилович* — патроним от Гавриил (др.-евр. «божественный воин»). *Елевферий* (Ἐλεῦθερος) — др.-греч. «свободный». *Макар* — от Макарий (др.-греч. «блаженный, счастливый»); *Назарьевич* — патроним от Назар / Назарий (др.-евр. «посвященный Богу»). *Фома* (др.-евр. «близнец») было именем апостола, а *Григорьевич* — патроним от Григория (др.-греч. γρηγορέω — «бодрствующий, энергичный») — обычного имени пастырей: и монахов, и многих пап. Недаром это имя-отчество носит дьячок-рассказчик в «Вечерах на хуторе близ Диканьки».

На наш взгляд, такой ключ дает возможность истолкования имени Вий из одноименной повести, которое было и остается предметом ученых споров (см. об этом: [3, 86–92]; [4]). Но надо отметить, что исследователи зачастую недооценивают приемы имитации «создания простонародным воображением <...> народного предания» (175), свойственные романтическому повествованию на фольклорной основе, которое подразумевает и фантастику, и актуальные христианские реминисценции. Для первых читателей имя Вий в заголовке повести не было известно, как и его связь с демоническими «гномами», не свойственными восточнославянскому фольклору, поэтому нужно было понять смысл данного корня. Ближайшими родственными словами являются *вить* и *витья*, относящиеся, как можно догадаться, к змею-дьяволу, и эта основная черта

Вия определяла проблематику повести для внимательного читателя, а появление ведьмы и перенесение действия в церковь лишь укрепляло его уверенность. Но в финале загадочным Виём оказывается «какой-то образ человеческий исполинского роста» (584) — то есть не сам дьявол, а его человеческое воплощение — возможно, предатель Иуда [3, 102–104]. Выросший в земле мертвец остается человеком, и потому он, в отличие от чудовищ, *видит* Хому⁷. Вместе с тем его «железное лицо» и «железная рука» создают «образ» католического рыцаря по имени Вий, созвучному с Пий, — именем многих католических пап. Последний к тому времени папа Пий VIII (граф Кастилоне) в 1829 году взшел на престол, будучи немощным стариком; его смерть в ноябре 1830 года породила различные слухи, даже подозрение, что его отравили. Видимо, для Гоголя эти экстраординарные события были связаны с началом Польского восстания 1830–1831 гг., следствием которого стали антикатолические и полонофобские взгляды в обществе, отчетливо представленные и в «Миргороде».

Ту же характеризующую роль в повести играют имена бурсаков, начиная с главного героя, философа Хома Брута. Украинская форма имени *Фома* может ассоциироваться с *homo* (лат. «человек») или со значениями, указанными в словаре Даля: «*Фома*, 1) отъ Апостола, человекъ недовѣряющій, склонный къ сомнѣнію. Фома невѣрный. 2) Человекъ простоватый, плохой, вялый»⁸. Брут — лат. «простак»; из истории наиболее известен Брут Марк Юний (85–42 до н. э.), он в 44 году до н. э. вместе с Кассием возглавил заговор против Цезаря, которого считали его отцом, и, по легенде, одним из первых нанес ему удар кинжалом; потом имя Брут стало нарицательным для предателя. Впрочем, у Хома Брута оно может быть и паронимично укр. *бруд* — «грязь» [7, 173]. Эти негативные коннотации реализуются при описании поведения и действий героя; кроме того, имя Фома (др.-евр. «близнец») позволяет предположить, что загадочная связь героя и ведьмы-панночки объясняется их «близнечеством», отцом же является сотник [6, 394–395].

Имя приятеля Хома — богослова *Халявы* — произошло от слова, имеющего, в числе прочих, следующие значения: 1) «сапожное голенище; 2) *Бран*. об. неряха, растрепан, неопрят-

ный; 3) вялый, сонный, лѣнивый и дрянной»⁹. Примечательно, что он стал «звонарем самой высокой колокольни» в Киевской лавре (т. е. созывал верующих к молитве, подавал им весть о Боге и служении), но не прекратил пьянствовать и воровать: «...пошатываясь на обе стороны, пошел спрятаться в <...> бурьяне. Причем не позабыл, по прежней привычке своей, утащить старую подошву от сапога, валявшуюся на лавке» (218).

Самый младший из бурсаков — «ритор Тиберий Горобець». Его имя происходит от названия р. Тибр в Риме, это имя и пламенного трибуна Тиберия Гракха (162–133 до н. э.), и тирана Тиберия Клавдия Нерона (42 до н. э. — 37 н. э.), римского императора с 14 года н. э. И во всех случаях сочетание этого имени ритора (оратора) с прозвищем *Горобець* — укр. «воробей» — комично и противоречиво, оно означает, как у Хомы Брута, приметку обитателей дьявольского «земного града», обреченного Богом на разрушение.

Однако приведенные в повести украинские просторечные имена козаков в большинстве своем греческие: *Явтух* — *Евтух* (Евтихий; от др.-греч. Εὐτυχής — «счастливый, успешный»), *Спирид*, разг. *Свирид* — *Спиридон* (возможно, от др.-греч. Σπυρίδων — «дар души»), *Дорош* — от *Дорофей* (др.-греч. Δωρόθεος — «дар Божий»), *Микита* — от *Никита* (др.-греч. Νικήτας — «победитель»). Лишь имя *Оверко*, возможно, восходит к латинскому *Аверкий* (от лат. avertō — «обращать в бегство»).

Исторические антропонимы также указывают на черты «земного града». Так, в вертепе один из бурсаков играет «Иродиаду или Пентефрию, супругу египетского царедворца» (179). Иродиада, внучка Ирода Великого, вышла замуж за своего дядю Ирода Филиппа, а потом вступила в новую кровосмесительную связь с другим дядей — Иродом Антипой, правителем Галилеи и Перее. Иоанн Креститель обличал это прелюбодеяние, за что Антипа «взяв Иоанна, связал его и посадил в темницу <...>. И хотел убить его, но боялся народа <...>. Во время же празднования дня рождения Ирода, дочь Иродиады плясала пред собранием и угодила Ироду, посему он с клятвою обещал ей дать, чего она ни попросит. Она же, по наущению матери своей, сказала: дай мне здесь на блюде голову Иоанна

Крестителя. И опечалился царь, но, ради клятвы и возлежащих с ним, повелел дать ей, и послал отсечь Иоанну голову в темнице. И принесли голову его на блюде и дали девице, а она отнесла матери своей» (Мф. 14:3–11). Безымянная жена начальника стражи фараона (Пентефрий не имя, а коптский титул — «преданный фараону») искушала целомудренного Иосифа, а когда тот бежал от нее, публично обвинила его в домогательствах (Быт. 39:7–20), — и потому женой Пентефрия называли женщину, охотно прелюбодействующую. Введенная этими именами тема женского коварства, соблазна и унижения [7, 175], даже уничтожения мужчин, «управления» ими и мести им находит свое отражение в поведении ведьмы, пристающей к Хоме, скачущей на нем с демонстрацией своей власти в «бесплодной» имитации коитуса (см. об этом: [1, 23–24]), в устрашающих поисках ею Хомы в церкви, а также в проявлениях «власти женщин» — очевидно, дьявольской! — в повести о двух Иванях.

Мужской, маскулинный мир показан в повести «Тарас Бульба». Украинское имя главного героя, как уже было отмечено, означает «бунтовщик, мятежник» и напоминает о гетмане Тарасе Федоровиче (Трясыло), под чьим руководством в 1630 году была одержана победа над поляками в ночном сражении, оставшемся в памяти народа как «Тарасова ночь». Имя этого легендарного гетмана и прозвище другого исторического героя Гоголь дал персонажу своих ранних исторических набросков Тарасу Остранице (см. об этом: [6, 305–306]), а в повести соединил имя бунтовщика Тараса с прозвищем-фамилией Бульба. В украинском и польском языках XVI–XVII вв. слово *бульба* (от лат. *Bulbus* или нем. *Bolle* — «клубень, луковица»)¹⁰ — с коннотациями «круглый, плотный, земляной-земной» — обозначало не картофель, вошедший в обиход с XVIII века, а земляную грушу. Это Гоголь, несомненно, знал (в черновике прозвище Кульбаба — укр. «одуванчик» — грубее, но отчетливее соединяло земляное, земное и женское). Итак, семантика и генезис имени-прозвища героя соответствовали происхождению и развитию его молодого народа, соединявшего мужское и женское, западное и восточное

начала, народа, тогда еще близкого к земле и потому искренне, по природе своей, религиозного.

Кроме Бульбы и его сыновей, в повести именем и фамилией (прозвищем) наделены лишь два исторически достоверных персонажа: гетман *Николай Потоцкий* и воевода *Адам Кисель* — дворяне, войсковые начальники; упоминания о них имеют и хронологическую функцию. Коронный гетман Николай Потоцкий руководил с 1646 года подавлением козацко-крестьянских восстаний на Украине. Кисель Адам Григорьевич (предположительно: 1580–1653) происходил из старинного шляхетского рода, был последним православным сенатором Речи Посполитой и воеводой Киева в 1649–1652 гг.; представлял интересы польского правительства во время козацких восстаний 1630-х гг., и затем, во времена Хмельнитчины, на него возложили переговоры с восставшими о примирении. Им остались недовольны обе стороны — и козаки, и поляки; «первые смотрѣли на него, какъ на измѣнника, вторые подозрѣвали его въ тайномъ попустительствѣ» козакам¹¹, и он в 1652 году бежал в Польшу.

Вероятно, повесть о Бульбе и сыновьях его Остапе (Евстафии) и Андрии в какой-то мере основана на житии великомученика Евстафия: его обычно изображали римским воином или средневековым рыцарем, держащим на руках двух сыновей. Пафос жития — в неколебимой вере, подвергнутой Богом испытаниям, как у Иова. Обращение в христианство Плакиды, знаменитого воеводы царя Траяна, произошло на охоте, когда он увидел белого оленя, между рогов которого сиял образ Спасителя, и услышал Его глас. Крестившись под именем Евстафий (от лат. Eustathius — «устойчивый, постоянный») и окрестив семью, неопит вновь услышал голос свыше, предрекавший ему страдания за веру. После того как мор поразил слуг его и многих домочадцев, Евстафий решил отказаться от высокого положения и всего нажитого: они с женой и детьми оделись просто, покинули имение, не взяв ничего, кроме необходимого, и стали пробираться, подобно Святому Семейству, в Египет. Испытанием для них стала долгая разлука. Сначала хозяин корабля, на котором они плыли, похитил жену, соблазнившись ее красотой, затем при переправе через реку отец

потерял обоих сыновей. Скорбя о жене и детях, Евстафий долго жил в безвестности, пока, по приказу Траяна, его не нашли и не призвали для спасения Рима от варваров. Во время этого похода жена и дети, по Божьему Промыслу оставшиеся невредимыми, оказались в его войске. Сыновья-воины и мать узнали друг друга, а потом вместе пришли к отцу-воеводе. После победы Евстафий отказался совершать благодарственные языческие обряды, и за это его со всей семьей, по велению нового царя-язычника Адриана, сожгли в медном быке (118 г.). Таким образом, можно заметить, как представленные в житии мотивы воинской службы отца и двух его сыновей, испытания его веры, потери сыновей Гоголь перенес в свою повесть, сделав главный упор на религиозном противостоянии и мученической смерти за веру: «...гетман, зажаренный в медном быке, лежит еще в Варшаве» (309), — на возмездии врагам и предателям, на силе материнской и отцовской любви.

Естественные козацкие черты Бульбы рано проявляются в устойчивом, по значению имени, характере *Остапа (Евстафия)*: упрямство, «твердость», «прямодушие»; он «считался всегда одним из лучших товарищей <...> и никогда, ни в каком случае не выдавал своих товарищей <...> суров к другим побуждениям, кроме войны и разгульной пирушки <...>» (291–292), — то есть готов героически противостоять миру. Прощедший ту же школу *Андрій* — герой «от природы» (др.-греч. *andreios* — «мужественный, храбрый» от *andros* — «мужчина, муж»), но отличается от брата и отца живыми, развитыми чувствами — быть может, потому что его больше любила мать, — и в своем отношении к миру «неустойчив», скорее принимая его, чем отвергая. Он «учился охотнее и без напряжения <...> был более изобретатель <...> чаще являлся предводителем довольно опасного предприятия и иногда, с помощью изобретательного ума своего, умел увертываться от наказания <...>»; и хотя тоже, как Остап и другие бурсаки, «кипел жаждою подвига, но вместе с нею душа его была доступна и другим чувствам. Потребность любви вспыхнула в нем живо <...>. Он тщательно скрывал <...> эти движения страстной юношеской души, потому что в тогдашний век было стыдно и бесчестно думать козаку о женщине и любви,

не отведав битвы» (292). Поиски компромисса между чувствами и долгом, готовностью противостоять миру и способностью принять чуждое отделяют его от брата и сверстников (им неведомо такое противоречие!) и предвещают беду.

В природном «контексте Степи» символическое значение обретает и Бульба с двумя сыновьями, и поездка их в «школу» христианского братства Сечи в пространстве Причерноморья, где, по православному преданию, проповедовал «скифам» апостол Андрей Первозванный, и численность всего отряда — 13 человек. Евангельские аллюзии придают героям некое сходство с апостолами — провозвестниками и ревнителями Веры (а среди них изменник Иуда), — и позволяют заранее усомниться в прочности семейного союза, который разрушит, по воле судьбы, именно тезка апостола, обольщенный прелестями полячки. Причем «в основу этой сюжетной линии Гоголь положил библейскую историю о Иудифи, прельстившей и погубившей <...> вражеского военачальника Олоферна — и спасшей этим осажденный город от гибели» [2, 432].

Сам же Бульба в Запорожье «встретил множество знакомых» (300) и вспомнил с ними о других козаках. Но все конкретные портреты «подменили» типичные запорожские прозвища (Печерица, Козолуп, Долото, Застежка, Ремень, Бородавка, Колопер, Пидсыток), которые из-за грубых «физических» ассоциаций расходятся с «духовным» именем Тараса. Так, *Печерица* — укр. «гриб, шампиньон»; перенос. — о каком-то низком и толстом пожилом человеке; *Долото* — ср. прозвище *Долбешка* в черновой ред.; *Колопер* (от слав. коло — «круг, колесо») — носящийся (движущийся) по кругу; перенос. — вероятно, о непоседливом, не могущем устоять на месте; *Пидсыток* — укр. «редкое, негустое сито» (см. об этом: [2, 632]); перенос. — скорее всего, о рябом; *Козолуп* — возможно, тот, кто обдирает козы шкуры, или бьет (лупит) коз, или занимается скотоложством. — Ср. обвинения св. Петра тем, кто «по воле языческой» предавался «нечистотам, похотям (мужеложству, скотоложству, помыслам), пьянству, излишеству в пище и питии...» (1 Пет. 4:3). — Видимо, не случайно в этом ряду оказалось имя *Касьян* (лат. «пустой»): так звали профессиональных косарей, но,

в понимании народа, имя принадлежало «неправедному», «немилостивому» святому, в чей день — 29 февраля високосного года — старались не выходить из дома. Имя же *Бородав-ка* (*Бродавка*) историческое: его носил один из гетманов. Однако в разговоре Бульбы с козаками имена *всех*, кто жив и кто погиб, становятся *равны*, ибо «витязи» Сечи — как «тесный круг школьных товарищей. <...> Разница та, что вместо насильной воли, соединившей их в школе, они сами собою кинули отцов и матерей и бежали из родительских домов своих», оставив все ради христианского долга, Отчизны, товарищества, — и очень важно, что «даже в предместье Сечи не смела показаться ни одна женщина» (302–303). И *других* защитников христианства, кроме безудержных в бою и гульбе свирепых степных «хищников», образовавших эту «странную республику» Сечи, у Восточной (да, пожалуй, и Западной) Европы в то время *не было*.

Примечательно, что в 1-й редакции повести фигурирует лишь одно женское польское имя *Юзыся* — ласкательное от Юзефы (этот женский вариант имени Иосиф — др.-евр. «приумножение, прибыль» — здесь, видимо, сохранил и библейскую коннотацию «прекрасная»). Однако в повести нет ни одного мужского польского имени, кроме вышеупомянутых исторических. Зато есть имена библейские (правда, в их современном виде), принадлежащие евреям. Имя *Янкеля*, который помогает Бульбе во всем, восходит к *Иакову* — третьему библейскому патриарху, младшему из сыновей-близнецов патриарха Исаака, — и означает «следующий по пятам»: он вышел из чрева, ухватившись за пята старшего брата Исава (Быт. 25:26), а потом хитростью, вместо брата, получил благословение на первородство от старого слепого отца и, после многих перипетий, стал родоначальником народа Израиля. Однажды ему явился Бог, с ним Иаков боролся до рассвета, требуя благословить, и в схватке повредил себе бедро, но Яхве остался им доволен, благословил и нарек Израилем (др.-евр. «имеющий власть над силами») — с напутствием: «...ты боролся с Богом, и человеков одолевать будешь» (Быт. 32:27, 28).

Имя хитроумного *Мордохая* (*Мардохея*) упоминается в ветхозаветной Книге Есфирь, где описано, как, благодаря ему

и его племяннице Есфири, иудеи, рассеянные в Персии под владычеством царя Артаксеркса (вероятно, Ксеркса I в V в. до н. э.), были спасены от гибели и отомстили врагам; память об этом сохранена в празднике Пурим (др.-евр. «жребий»).

Имя *Шлёма* (*Шлойме*) — уменьшительное от Соломон (др.-евр. «мирный»), ставшее нарицательным для мудреца-философа. Его носил легендарный царь Израильско-Иудейского царства (X в. до н. э.), сын царя Давида, автор библейских книг «Песнь Песней», «Экклезиаст», «Притчи».

Имя *Шмуль* — уменьшительное от Самуил (*Semuel* — др.-евр. «услышанный Богом» или «имя Божие») — это имя одного из пророков, последнего судии Израиля. Героизация этих персонажей призвана подчеркнуть деградацию польского общества, его меркантильность и бесчестие, но в то же время показывает измелъчание самих евреев, лишенных своей земли.

И наоборот, как показано в повести «Старосветские помещики», утратив своих хозяев, земля вырождается, дичает. Изначально героине предназначалось имя Настасия, и тогда «сами антропонимы — Афанасий (др.-греч. «бессмертный») и Анастасия (др.-греч. «воскресшая») — указывали бы на тему вечной любви и связанный с ней литературный сюжет <...> об утраченной возлюбленной и о чувстве, которое оказывается сильнее смерти» [8, 158]. Имя Афанасий носили многие видные духовные лица в России, вероятно, названные так в честь одного из отцов церкви Афанасия Великого (ок. 293–373), беспощадного врага ереси, «творца компромисса» между белым духовенством и монашеством. Это имя носил и дед Гоголя, сын священника, окончивший Киевскую духовную академию. В печатной редакции сочетание имен Афанасий и Пульхерия (др.-греч. «прекрасная») добавляет мотив исчезающей, увядающей «природной» красоты жизни. Причем «поэтические, идеализирующие имена» сопровождает простонародное, в то время *крестьянское* отчество супруги — Иванова (вместо Ивановна), фамилия Товстогуб и прозвище Товстогубиха (в черновике «Сырогубы»). Таким образом, «высокое и приземленное неразрывно связываются уже в самих прозваниях персонажей» [8, 158].

Это подтверждается уподоблением Товстогузов Филемону и Бавкиде — героям легенды, обработанной древнеримским поэтом Овидием (Метаморфозы, VIII, 610–715), о благочестивой чете стариков, которые радушно приютили Зевса и Гермеса, принявших вид утомленных путников. Когда боги наказали других, негостеприимных жителей и затопили всю местность, хижина Филемона и Бавкиды осталась цела и была превращена в храм. По желанию супругов боги сделали их жрецами храма и послали в конце жизни одновременную смерть: Филемон стал дубом, а Бавкида — липой, растущими из одного корня. В отличие от них, гоголевским героям Нового времени не дано уйти из жизни вместе, порознь же они будут страдать, пока их души не воссоединятся на небесах. Но после этого разрушается их жилище, и земля заболачивается, что предвещает болезни, разруху и гибель «земного града».

Система мужских и женских личных имен в каждой повести Гоголя отражает взгляды автора не только на характеры, типы и архетипы своих героев, на общество и эпоху, в которых они живут, но и на живую, отчетливую взаимо-связь их с библейскими временами, с античным, средневековым и предшествующим действию историческими периодами, с окружающей природой. Причем, называя персонаж тем или иным именем, автор учитывал фонетическую и семантическую структуру антропонима, его прямое и коннотативное значения (и противоречия между ними), его смысловые связи, распространенность, принадлежность определенному сословию и/или человеческому типу, предшествующему историческому или мифологическому герою, а также паронимические созвучия.

Примечания

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, проект «Творчество Н. В. Гоголя: диалог русской и украинской культур». № 14-04-00510а.

¹ Данная работа продолжает исследование системы личных имен в гоголевских произведениях (см.: [5]).

² Миргородъ. Повѣсти, служащія продолженіемъ *Вечеровъ на хуторѣ близь Диканьки* / [Соч.] Н. Гоголя. Ч. 1–2. СПб.: Тип. Департамента внѣшней торговли, 1835. 224 с. + 215 с.

³ Даль Вл. Толковый словарь живаго великорускаго языка: в 4 т. СПб.; М.: Изданіе книгопродавца-типографа М. О. Вольфа, 1880. Т. I. С. 447.

- ⁴ Августин Блаженный. О граде Божьем. Кн. 14. Гл. 28 [Электронный ресурс]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Avrelij_Avgustin/o-grade-bozhem/14 (20.12.2015).
- ⁵ Гоголь Н. В. Имена, даемые при крещении // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: [в 14 т.] [М.; Л.]: Изд-во АН СССР, 1952. Т. IX. Наброски. Конспекты. Планы. Записные книжки. С. 513. URL: <http://feb-web.ru/feb/gogol/texts/ps0/ps9/ps9-513-.htm>.
- ⁶ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: в 14 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937. Т. II. С. 223. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием страницы в круглых скобках.
- ⁷ Ср.: изображение растущего под землей мертвеца в повести «Страшная месть» (1832). Это сопоставление очевидно в канонической ред. «Вия» (1842).
- ⁸ Даль Вл. Толковый словарь... Т. IV. С. 704.
- ⁹ Там же. С. 557.
- ¹⁰ Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. 2-е изд. М.: Прогресс, 1986. Т. I. С. 240. Именно семы «круглый, плотный, земляной-земной» обусловили перенос наименования *бульба* с земляной груши (*Helianthus tuberosus*) на картофель.
- ¹¹ Брокгауз Ф. А., Ефронъ И. А. Энциклопедический словарь: [в 86 т.] Т. XV. СПб.: Типо-Литография И. А. Ефрона, 1895. С. 155.

Список литературы

1. Бочаров С. Г. «Красавица мира». Женская красота у Гоголя // Гоголь как явление мировой литературы: по материалам междунар. науч. конф., посвящ. 150-летию со дня смерти Н. В. Гоголя. — М.: ИМЛИ РАН, 2003. — С. 15–35.
2. Виноградов И. А. Комментарий // Н. В. Гоголь. Тарас Бульба. Автографы, прижизненные издания. Историко-лит. и текстологический коммент. / изд. подг. И. А. Виноградов. — М.: ИМЛИ РАН, 2009. — С. 385–656.
3. Виноградов И. А. Повесть Н. В. Гоголя «Вий»: К истории замысла и его интерпретации // Гоголезнавчі студії / Гоголеведческие штудии. — Ніжин, 2000. — Вып. 5. — С. 84–108.
4. Гура А. В. Еще о некоторых параллелях к гоголевскому «Вию» // Гоголь и традиционная славянская культура. Двенадцатые Гоголевские чтения: сб. ст. по материалам междунар. науч. конф. — М.; Новосибирск: Новосиб. изд. дом, 2012. — С. 133–142.
5. Денисов В. Д. Гоголевский христианский именовслов: о форме и семантике личных имен в ранней прозе писателя // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2014. — Вып. 12: Евангельский текст в русской литературе XII—XXI веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Вып. 9. — С. 220–232.
6. Денисов В. Д. Историческая проза Гоголя // Гоголь Н. В. Миргород. — СПб.: Наука, 2013. — С. 251–411.

7. Звиняцковский В. Я. Историческое ядро «Миргорода» в свете художественно-мифологических установок XVIII — первой трети XIX века и документированной истории Украины. Статья 2. Исторические реалии в «Вие» // Феномен Гоголя: материалы Юбилейной междунар. науч. конф., посвящ. 200-летию со дня рождения Н. В. Гоголя. — СПб.: Петрополис, 2011. — С. 166–178.
8. Карпов А. А. «Афанасий и Пульхерия» — повесть о любви и смерти // Феномен Гоголя: материалы Юбилейной междунар. науч. конф., посвящ. 200-летию со дня рождения Н. В. Гоголя. — СПб.: Петрополис, 2011. — С. 151–165.

Vladimir D. Denisov

*The Russian State Hydrometeorological University
(Saint Petersburg, Russian Federation)*

vladddenisoff@mail.ru

LIST OF NAMES BY GOGOL: ABOUT THE FORM AND SEMANTICS OF PERSONAL NAMES IN HIS SHORT STORY COLLECTION “MIRGOROD”

Abstract. The article presents the characteristics of personal names from four Gogol's stories of the series “Mirgorod” (1835). It is based on the interpretation of common Slavic Christian names in their Ukrainian and Russian versions according to the word books and a list of “names given at the time of baptism” contained in the “Book of sundries” by young Gogol. The research leads to the conclusion that a system of male and female names in each story reflects the views of the author on the nature and types of his heroes, on their society and era, as well as on their relationship with biblical, ancient and medieval times, with nature around them. Giving a name to his character, the author took into account the phonetic and semantic structure of the anthroponym, its direct and connotative meanings (as well as contradictions between them), its semantic ties, popularity, belonging to a specific social category and/or a personality type, a historical or mythological character.

Keywords: Gogol, “Mirgorod”, Christian list of names, anthroponymy

References

1. Bocharov S. G. “A Beauty of the World”. Female Beauty by Gogol. In: *Gogol' kak yavlenie mirovoy literatury: po materialam mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii, posvyashchennoy 150-letiyu so dnya smerti N. V. Gogolya* [Gogol as a World Literature Phenomenon: Based on the Proceedings of the International Scientific Conference on the 150th Anniversary of the Death of N. V. Gogol]. Moscow, A. M. Gorky Institute of World Literature Publ., 2003, pp. 15–35. (In Russ.)

2. Vinogradov I. A. Commentary. In: N. V. Gogol'. *Taras Bul'ba. Avtografy, prizhiznennnye izdaniya. Istoriko-literaturnyy i tekstologicheskiy kommentariy* [Nikolai Gogol. *Taras Bulba. Autographs, Lifetime Editions. Historical and Literary and Textual Commentaries*]. Moscow, A. M. Gorky Institute of World Literature Publ., 2009, pp. 385–656. (In Russ.)
3. Vinogradov I. A. The Story of Nikolai Gogol "Viy": On the History of Conception and Its Interpretation. In: *Gogolevedcheskie studii* [Gogol Studies]. Nezhin, 2000, issue 5, pp. 84–108. (In Russ.)
4. Gura A. V. Some More About the Parallels to Gogol's "Viy". In: *Gogol' i traditsionnaya slavyanskaya kul'tura. Dvenadtsatye Gogolevskie chteniya: sbornik statey po materialam mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii* [Gogol and Traditional Slavic Culture. *The Twelfth Gogol Readings: Collected Articles Based on Proceedings of the International Scientific Conference*]. Moscow, Novosibirsk, Novosibirskiy Izdatel'skiy Dom Publ., 2012, pp. 133–142. (In Russ.)
5. Denisov V. D. Gogolian Imenoslov: About the Form and Semantics of Personal Names in the Early Prose. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics]. Petrozavodsk, PetrSU Publ., 2014. Vol. 12: The Gospel Text in Russian Literature of the 12th–21st Centuries: Quotation, Reminiscence, Motif, Plot, Genre. Issue 9, pp. 220–232. (In Russ.)
6. Denisov V. D. Historical Prose of Gogol. In: *Gogol' N. V. Mirgorod* [Gogol N. V. *Mirgorod*]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2013, pp. 251–411. (In Russ.)
7. Zvin'yatskovskiy V. Ya. A Historical Core of "Mirgorod" in Relation to the Artistic and Mythological Principles of the 18th and the First Third of the 19th Centuries and Documented History of the Ukraine. In: *Fenomen Gogolya: materialy Yubileynoy mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii, posvyashchennoy 200-letiyu so dnya rozhdeniya N. V. Gogolya* [The Phenomenon of Gogol: Proceedings of the International Scientific Conference on the 200th Anniversary of the Birth of N. V. Gogol]. St. Petersburg, Petropolis Publ., 2011, pp. 166–178. (In Russ.)
8. Karpov A. A. "Athanasius and Pulcheria", a Story of Love and Death. In: *Fenomen Gogolya: materialy Yubileynoy mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii, posvyashchennoy 200-letiyu so dnya rozhdeniya N. V. Gogolya* [The Phenomenon of Gogol: Materials of the International Scientific Conference on the 200th Anniversary of the Birth of N. V. Gogol]. St. Petersburg, Petropolis Publ., 2011, pp. 151–165. (In Russ.)

DOI 10.15393/j9.art.2017.3701

УДК 821.161.1.09“18”

Елена Александровна Масолова*Новосибирский государственный технический университет
(Новосибирск, Российская Федерация)*

masolova@list.ru

СЕМАНТИКА КОЛОРАТИВОВ В ПОВЕСТВОВАНИИ Л. ТОЛСТОГО («СМЕРТЬ ИВАНА ИЛЬИЧА», «КРЕЙЦЕРОВА СОНАТА», «ДЬЯВОЛ»)

Аннотация. В повестях Л. Толстого 1880-х гг. колоративы обретают негативную семантику. Используемый в начале повести «Смерть Ивана Ильича» желтый цвет настраивает читателя на повествование о движении к смерти. В «Крейцеровой сонате» этот цвет усугубляет нравственные страдания Позднышева, воплощает обман и похоть. В «Дьяволе» указание на желтый цвет лица Лизы передает негативное отношение Иртенева к ней. Розово-зеленый кретон «фешенебельной» гостиной в «Смерти Ивана Ильича» теряет свою помпезность в доме покойного. Белый цвет одежды в повести, изначально ассоциировавшийся у героя с уверенностью в завтрашнем дне, вызывал у больного неприязнь и воспринимался как подтверждение душевной черствости людей. В «Крейцеровой сонате» белый цвет, присутствовавший в портрете Трухачевского, еще больше настраивал Позднышева против него. В «Дьяволе» сопровождавший Лизу белый цвет начал восприниматься Иртеневым с раздражением. Семантика красного в «Крейцеровой сонате» тревожна, зловеща, связана с развратом и ложью. В «Дьяволе» описание одежды красного цвета заменяет портретную характеристику Степаниды; для Иртенева красная панева и красный платок любовницы стали воплощением дьявольского соблазна. В «Смерти Ивана Ильича» черный цвет — атрибут душевного и физического нездоровья героя — начал соотноситься с образом «черного мешка», поглотившего человека. В «Крейцеровой сонате» inferнальная черно-красная гамма усиливает ощущение трагедии. В «Дьяволе» черный цвет выявляет возрастающую зависимость героя от наваждения. Колоративы с корнем «свет-» в «Крейцеровой сонате» связаны с прозрением Позднышева относительно своей семейной жизни, основанной на обмане. В «Смерти Ивана Ильича» свет избавляет умирающего от страха смерти и дарует ему радость слияния с миром. В рассмотренных повестях Толстого представлена цветопись, а не колоративный код. Не все колоративы выступают в характеризующей и проспективной (предуведомляющей) функциях.

Ключевые слова: колоративы, светообозначение, цветопись, колоративный код, Л. Н. Толстой

Особенности цвето- и светообозначений в творчестве писателей и поэтов всегда были и остаются в центре внимания ученых: рассмотрение колоративов позволяет раскрыть имплицитное национально-специфическое содержание языковых единиц и многое сказать о картине мира художника. В последнее время возрос интерес литературоведов к изучению цветописи в творчестве русских и зарубежных писателей, но почти нет работ, анализирующих колоративы в произведениях Л. Н. Толстого. В немногочисленных исследованиях на эту тему толстоведы выявляли свето- и цветообозначения в основном в романном творчестве Толстого. Г. С. Галкина и В. М. Цапникова [1] изучали прилагательные цвета в «Войне и мире»; А. Г. Гродецкая [2] и Н. В. Гуреева [3] раскрыли символику черного, красного и белого цветов в «Анне Карениной». Л. Н. Кузина сделала вывод, что в «Воскресении» Толстой актуализирует в выраженном словами образе суггестивную силу света и цвета [6, 110]. К. А. Нагина обратила внимание на то, что в «Воскресении» белый цвет имеет негативную семантику при изображении тела и позитивную — при описании природы [8, 416–417]; согласно Нагиной, Нехлюдов преодолевает остановку внутренней жизни через контакт с миром Божьим, представленным в романе многочисленными образами, в том числе образом света [8, 439]. В. А. Ковалев рассматривал цветовую палитру толстовских пейзажей [5]. Л. И. Еремина [4] писала о соотношении света и темноты в художественной прозе Толстого.

Намного меньше исследований посвящено анализу колоративов в повестях Толстого 1880-х гг. В «Смерти Ивана Ильича», считает К. А. Нагина, негативная семантика белого цвета реализуется в смысловом поле *тела*, а потому смертельно больного Ивана Ильича угнетает бодрый и цветущий вид его домочадцев [8, 416]. И. Ю. Лученецкая-Бурдина указывает, что в «Смерти Ивана Ильича» с помощью образа черного мешка воссоздано психическое состояние умирающего персонажа; в «Крейцеровой сонате» цветовые эпитеты передают душевное состояние Позднышева; в «Дьяволе» яркий зрительный образ красной паневы и красного платка метонимически замещает героиню [7, 134–142]. К. А. Нагина отмечает, что в «Смерти

Ивана Ильича» символ света воплощает ту неограниченность нового, возникшего внутри *подлинного я* пространства, в которое в финале земной жизни нашел выход толстовский герой [8, 424]. С точки зрения Н. А. Переверзевой, в «Смерти Ивана Ильича» горящие у гроба свечи и черно-белая цветовая гамма повествования являются образами-напоминаниями об истинном предназначении человека; центральный символ, образ света, соотносится с моментом смерти-воскрешения и с детством героя и представляет самостоятельный мотив; в финале повести колоратив черный, обретая ярко выраженную символическую функцию, выступает на равных правах со светом [9, 70–72].

Необходимо продолжить наблюдения над колоративами в прозе Толстого. Анализируя цветовую палитру художественного произведения, мы различаем цветопись и колоративный код. Цветопись — такое употребление цвето- и светообозначений, когда колоративы выступают преимущественно в описательной функции. Колоративный код — регулярное использование в художественном тексте цвето- и светообозначений в характеризующей и перспективной функциях.

Объектом исследования стали трагедийные повести Толстого «Смерть Ивана Ильича», «Крейцерова соната» и «Дьявол», изучение которых позволяет выявить семантику колоративов и ответить на вопрос, цветопись или колоративный код является особенностью поэтики этих произведений.

В состав колоративов рассматриваемых повестей Толстого входят прилагательные с корнями: 1) *желт*- (1 ед. в «Смерти Ивана Ильича», 2 — в «Крейцеровой сонате», 3 — в «Дьяволе»); 2) *зелен*- (1 ед. в «Смерти Ивана Ильича»); 3) *розов*- (2 ед. в «Смерти Ивана Ильича», 1 — в «Дьяволе»); 4) *голуб*- (1 ед. в «Дьяволе»); 5) *красн*- (8 ед. в «Крейцеровой сонате», 16 — в «Дьяволе»); 6) *черн*- (15 ед. в «Смерти Ивана Ильича», 2 — в «Крейцеровой сонате», 5 — в «Дьяволе»); 7) *бел*- (5 ед. в «Смерти Ивана Ильича», 3 — в «Крейцеровой сонате», 7 — в «Дьяволе»); 8) *темн*- (2 ед. в «Смерти Ивана Ильича», 4 — в «Крейцеровой сонате»); 9) *свет*- (7 ед. в «Смерти Ивана Ильича», 8 — в «Крейцеровой сонате», 1 — в «Дьяволе»).

В повести «Смерть Ивана Ильича», которая начинается с констатации смерти героя, при изображении покойника желтый цвет настраивает читателя (вкуче с названием произведения) на повествование о движении к смерти:

Мертвец <...> выставял, как всегда выставяют мертвцы, свой желтый восковой лоб с взлизами на ввалившихся висках¹.

В «Крейцеровой сонате» желтый цвет появляется при описании внешности одного из пассажиров вагона, в котором ехал Позднышев. Смеясь над сальными шутками, старик оскаливает «два желтые зуба» (27, 8), вызывая у читателя ассоциацию с образом злобного пса. Облик этого старика усугубляет нравственные страдания Позднышева, который не переносит желтый цвет, воплощающий, как кажется герою, обман и похоть.

В «Крейцеровой сонате» желтый выступает в описательной и проспективной функциях. Желтый цвет обоев гостиничного номера, в котором Позднышев представлял свою жену рядом с Трухачевским, усугубляет нервозность героя, и без того резко негативно относящегося к адюльтеру, приводя в итоге к нервному срыву.

Желтый цвет лица Лизы в «Дьяволе» не только указывает на ее физическое нездоровье, но и выражает негативное отношение к ней мужа, который предпочел болезненной и унылой жене здоровую и веселую любовницу-крестьянку. В портрете Лизы голубой цвет выступает в описательной функции. На Троицу Лиза была «в голубом платье и таких же лентах на голове» (27, 500), но голубой цвет не сделал ее привлекательной в глазах мужа; автор подчеркивает, что угловатая жена вызывала у героя раздражение. Иртенев не услышал, как его позвала Лиза: он любовался плясавшей румяной Степанидой.

В «Смерти Ивана Ильича» в монохромной картине прощания с покойником неожиданно появились розовый и зеленый цвета кретона гостиной. Розово-зеленая гамма обивки мебели выступает в описательной и характеризующей функциях. Иван Ильич всегда стремился к тому, чтобы его дом стал похож на дома богатых. Сочетание розового и зеленого цветов связывалось для героя с представлением о фешенебельности

жилища. Ивану Ильичу льстило, что гости восторгались его домом. Заболевший герой ни разу не посмотрел на цвет кртона: завидуя здоровью родных, он растворялся в боли и страдал от осознания, что родные втайне желали его смерти. В доме покойника розово-зеленая гамма потеряла свою помпезность при освещении «пасмурной лампой».

В «Смерти Ивана Ильича» белый цвет изначально ассоциировался у героя с уверенностью в завтрашнем дне. Лакей в белом галстуке воплощал представление Ивана Ильича о респектабельности. Рисуя лакея, Толстой имплицитно воспроизводит систему ценностей Ивана Ильича, дорожившего богатством и ощущением своей значимости. У заболевшего героя белый цвет в одежде и внешности родственников вызывал неприязнь и воспринимался как подтверждение их душевной черствости и самодовольства. Умиравший испытывал к жениху дочери ревность, граничащую с ненавистью, что подчеркивается двукратной пометой в скобках «жених»; в портрете жениха трижды повторенный колоратив *белый* обрел негативную семантику:

Вошел и Федор Петрович во фраке, завитой à la Carouf, с длинной жилистой шеей, обложенной плотно белым воротничком, с огромной белой грудью и обтянутыми сильными ляжками в узких черных штанах, с одной натянутой белой перчаткой на руке и с клаком (26, 104).

Устав от лицемерия людей, тщетно старавшихся уверить его в несерьезности болезни, Иван Ильич без внутреннего протеста мог видеть только Герасима, который, как казалось герою, был единственным, кто не врал ему и относился с состраданием, а потому связанный со слугой белый цвет отчасти успокаивал больного. В данном контексте колоратив *белый* имеет положительную семантику:

— Божья воля. Все там же будем, — сказал Герасим, оскаливая свои белые, сплошные мужицкие зубы (26, 68).

В «Крейцеровой сонате» белый цвет присутствует во внешности Трухачевского. Позднышеву были неприятны белая шея соперника, его большие белые пальцы и белая мягкая рука. Ненавидя Трухачевского, все сильнее настраивая

себя против него и своей жены, герой играл роль гостеприимного хозяина.

В «Дьяволе» Лиза не вызывала у мужа ощущения будоражащей прелести жизни, а потому сопровождавшая героиню цветовая палитра казалась ему унылой. До замужества Лиза с ее нежным, белым, желтоватым цветом лица внушала Иртеневу чувство трогательной беззащитности. Увлечение героя Степанидой привело к тому, что белый капот жены превратил ее в безликое, не интересное мужу существо и стал восприниматься с раздражением.

В повестях Толстого 1880-х гг. красный цвет тревожен и зловещ. В «Крейцеровой сонате» этот цвет впервые появляется при изображении волнения Позднышева, который с покрасневшим лицом слушал попутчиков, не соглашаясь с их новомодными представлениями о браке. Далее колоратив *красный* выступает в описательной и характеризующей функциях: красные губы Трухачевского кажутся герою отражением чувственности и сладострастия; уничижительная характеристика соперника совмещается с бранной оценкой жены, которая, как теперь стал считать Позднышев, всегда была безнравственна:

Он человек неженатый, здоровый (помню, как он <...> обхватывал жадно красными губами стакан с вином), сытый, гладкий... (27, 64).

И вот пять человек детей, и она обнимает музыканта, оттого что у него красные губы! <...> Это сука, это мерзкая сука! (27, 70).

Жена Позднышева и музыкант в сознании оскорбленного мужа ведут себя вызывающе, что становится для героя неопровержимым доказательством измены жены:

...она не вздрогнула, не пошевелилась, а только покраснела, и то после (27, 56).

...она слабо, жалобно и блаженно улыбалась, утирая пот с покрасневшегося лица... (27, 64).

Позднышев начинает видеть мир в основном в красном цвете, связывая с ним ложь и разврат. Этот цвет ассоциируется и с совершенным им преступлением.

В повести «Дьявол» после неудачного падения беременной Лизы ее мать, сидя рядом с дочерью, с невозмутимым видом, исключаящим возможность мира в семье, вяжет большое красное одеяло. Красный цвет в данном контексте тревожен и предвещает беду.

Бело-красная гамма цвета одежды крестьянки Степаниды в «Дьяволе» обладает мощной завораживающей силой. В первую встречу Степанида произвела на героя впечатление женщины застенчивой, а потому особенно соблазнительной:

В белой вышитой занавеске, красно-бурой паневе, красном ярком платке, <...> свежая, твердая, красивая, она <...> робко улыбалась (27, 484).

Толстой использует красный цвет при описании раздражения героя, красневшего при мысли, что многие знали о его отношениях с крестьянкой. Любовники оказались «связаны» красным цветом. Для Иртенева красный цвет одежды Степаниды приобрел чувственную семантику, и герой оказался в плену плотского наваждения. Грамматически неправильно построенное предложение передает смятение чувств Иртенева, который «не мог оторвать от ее покачивающегося ловкой, сильной походкой босых ног тела, от ее рук, плеч, красивых складок рубахи и красной паневы, высоко подоткнутой над ее белыми икрами» (27, 496). Красный цвет незримо присутствует в описании, даже когда он не называется; сначала герой увидел белые икры любовницы, потом — ее паневу и шаль:

...навстречу ему попала она в высоко над белыми икрами подоткнутой паневе. Она шла, придерживая руками шаль... (27, 507).

Все цвета одежды Степаниды стали притягательными для Иртенева. В цветовую палитру наряда героини вплелись желтый и розовый цвета, сразу приковавшие внимание героя:

Она была в желтом расстеге, и в плисовой безрукавке, и в шелковом платке <...>. Должно быть, она хорошо плясала. Он ничего не видал (27, 500).

...мелькнула плисовая безрукавка на розовом расстеге и красный платок (27, 501).

Толстой использует синекдоху, передавая возрастающее наваждение Иртенева. Описание одежды красного цвета заменило портретную характеристику Степаниды: Толстой, изображая соблазняющую походку героини, описывает «передвижение» ее паневы и платка. Для Иртенева усиление будоражающего воздействия красного цвета произошло за счет объединения в его сознании красной паневы и красного платка любовницы, которые начали «самостоятельно» передвигаться в пространстве, исполняя танец соблазна:

...из-за угла вышла красная панева и красный платок и, махая руками и перекачиваясь, прошла мимо него. Мало того, что прошла, она пробежала, миновав его, как бы играючи... (27, 498–499).

Облик Степаниды исчез из поля зрения героя; красные панева и платок стали для Иртенева воплощением дьявольского искушения, несли предчувствие чего-то вызывающего, чреватого бедой, что и произошло в обоих финалах повести.

Особенно зловещую роль в повестях Толстого 1880-х гг. играет черный цвет. В «Смерти Ивана Ильича» черная рамка некролога с известием о смерти героя задает минорный тон всему нарративу. На похоронах Прасковья Федоровна была в черной изысканной одежде, за что мебель «мстила» ей от лица покойника:

...проходя мимо стола (вообще вся гостиная была полна вещей и мебели), вдова зацепилась черным кружевом черной мантилии за резьбу стола (26, 65).

Черный цвет стал атрибутом душевного и физического нездоровья Ивана Ильича: когда герой был здоров, он «подстраивался» под вкусы людей своего круга и покупал мебель черного цвета; мрачная гамма дома угнетала больного, ввергая его в отчаяние и ужас от ожидания грядущего небытия. Появившаяся в портретном описании Ивана Ильича идиома «стал чернее тучи» не оставляет надежд на выздоровление больного. Черный цвет стал соотноситься с образом «узкого черного мешка», поглощавшего человека. В последние три дня герой ощущал себя бессильно барахтавшимся в этом «черном мешке».

Негативная семантика черного цвета усиливается в «Крейцеровой сонате». Позднышеву, который с предубеждением относился к Трухачевскому, было неприятно в нем все, в том числе его черные волосы. В финале повести inferнальная черно-красная гамма усиливает ощущение непоправимости содеянного: светло-серое платье раненой жены героя становится черным от крови.

В «Дьяволе» черный цвет при описании глаз Степаниды выявляет возрастающую зависимость Иртенева от наваждения:

...ему представлялись именно те самые черные блестящие глаза, тот же грудной голос (27, 487).

Видя везде черные глаза Степаниды и ее красный платок, герой прекратил сопротивляться наваждению и целиком оказался во власти злого начала. В финале повести в момент самоубийства Иртенева бело-красная гамма одежды Степаниды вытесняется inferнальной черно-красной:

...черная, теплая кровь хлестала из раны, и труп еще подрагивал (27, 514).

В повестях Толстого большую роль играют светообозначения. В «Смерти Ивана Ильича» колоратив *темный* характеризует человека, который заполнил свой дом вещами темного цвета, модными среди людей его круга. В «Крейцеровой сонате» герою было жутко лежать в темноте гостиничного номера, представляя картины измены жены.

Колоратив с корнем *свет-* в основном связан с описанием пейзажа. В «Крейцеровой сонате» Позднышев со злостью вспоминал, как при все искажавшем лунном свете он вдруг решил жениться на девушке, с которой катался в лодке:

В один вечер, после того как мы ездили в лодке и ночью, при лунном свете, ворочались домой, и я сидел рядом с ней и любовался ее стройной фигурой, обтянутой джерси, и ее локонами, я вдруг решил, что это она. Мне показалось в этот вечер, что она понимает все, все, что я чувствую и думаю <...>. В сущности же, было только то, что джерси было ей особенно к лицу, также и локоны, и что после проведенного в близости с нею дня захотелось еще большей близости (27, 20).

В полусвете зари голос Позднышева, исповедовавшегося случайно встреченному в вагоне человеку, становился все взволнованнее. Колоратив с корнем *свет-* дважды употребляется в переносном значении и связан с прозрением Позднышева относительно его семейной жизни, основанной на обмане:

Все те же лица <...> представлялись совсем в другом свете (27, 62).

Чем сильнее я разводил сам в себе пары своего бешенства, тем ярче разгорался во мне свет сознания... (27, 74).

В «Смерти Ивана Ильича» шурин говорит сестре, глядя на разительно изменившегося больного:

...он мертвый человек, посмотри его глаза. Нет света (26, 89).

Иван Ильич с ужасом думал о смерти, связывая с ней отсутствие света:

...я умираю, и вопрос только в числе недель, дней <...>. То свет был, а теперь мрак. <...> И вот я исчах, у меня света в глазах нет (26, 91).

Мир представлялся умиравшему в черно-белой цветовой гамме с неуклонным доминированием черного цвета: небольшие вспышки белого света, возникавшие перед глазами героя, становились все реже; прошлая жизнь начала казаться больному маленькой светлой точкой, которая, растворившись в темноте безнадежности, исчезала. В финале повести вместо привычного страха смерти Иван Ильич испытал радость, и его душа слилась со светом:

...он провалился в дыру, и там <...> засветилось что-то. <...> Иван Ильич провалился, увидел свет, и ему открылось, что жизнь его <...> можно еще поправить. <...> Страху никакого не было <...>.

Вместо смерти был свет (26, 112–113).

Итак, в повестях Толстого «Смерть Ивана Ильича», «Крейцера соната» и «Дьявол» колоративы, регулярно выступая в описательной функции и нерегулярно — в характеризующей и проспективной функциях, — приобретают негативную окказионально-авторскую семантику; ряд колоративов предвещает неминуемую катастрофу. В рассмотренных повестях

Толстого представлена цветопись (а не колоративный код). Воплощение колоративного кода происходит в романе «Воскресение», что свидетельствует о начале нового этапа творческой эволюции Толстого и усилении выражения в его поэтике религиозных воззрений.

Примечания

- ¹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. М.: Худож. лит., 1928–1959. Т. 26. С. 64. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием тома и страницы в круглых скобках.

Список литературы

1. Галкина Г. С., Цапникова В. М. Прилагательные света и цвета в романе Л. Толстого «Война и мир» // Лев Толстой: Проблемы творчества. — Киев, 1978. — С. 272–279.
2. Гродецкая А. Г. Ответы предания: жития святых в духовном поиске Льва Толстого. — СПб.: Наука, 2000. — 264 с.
3. Гуреева Н. В. Поэтика романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина»: бессознательное, художественное время, цветовая образность: автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Нижний Новгород, 2006. — 21 с.
4. Еремина Л. И. Рождение образа. О языке художественной прозы Льва Толстого. — М.: Наука, 1983. — 191 с.
5. Ковалев В. А. Поэтика Льва Толстого. Истоки. Традиции. — М.: Изд-во МГУ, 1983. — 176 с.
6. Кузина Л. Н. Художественное завещание Льва Толстого. Поэтика Л. Н. Толстого конца XIX — начала XX века. — М.: Наследие, 1993. — 160 с.
7. Лученецкая-Бурдина И. Ю. Парадоксы художника. Особенности стиля Л. Н. Толстого в 1870–1890 годы. — Ярославль: Изд-во ЯГПИ, 2001. — 156 с.
8. Нагина К. А. Пространственные универсалии и характерологические коллизии в творчестве Л. Толстого. — Воронеж: Научная книга, 2012. — 443 с.
9. Переверзева Н. А. Символ и реальность в поздней прозе Л. Н. Толстого // Филологические науки. — 2009. — № 3. — С. 66–73.

Elena A. Masolova

*Novosibirsk State Technical University
(Novosibirsk, Russian Federation)*

masolova@list.ru

THE SEMANTICS OF COLORATIVES IN TOLSTOY'S NARRATIVES ("THE DEATH OF IVAN ILYICH", "THE KREUTZER SONATA", "THE DEVIL")

Abstract. In Tolstoy's stories of the 1870s the coloratives have negative semantics. In "The Death of Ivan Ilyich" the yellow color "implicates" a movement to death. In "The Kreutzer Sonata" this color aggravates Pozdnyshv's moral sufferings and embodies deception and lust. In "The Devil" the description of Lisa's yellow complexion reveals Irtenev's negative attitude to her. In "The Death of Ivan Ilyich" the pink and green cretonne of a "fashionable" living room loses its grandiosity in the house of the deceased man. In "The Death of Ivan Ilyich" the white color of clothes initially associated by the character with confidence in the future, then resulted in the patient's dislike and was seen as evidence of inconsiderateness of people. In "The Kreutzer Sonata" the white color, in Trukhachevsky's portrait, turned Pozdnyshv against him even more. In "The Devil" the white color Lisa was accompanied with provoked the growth of Irtenev's irritation. In "The Kreutzer Sonata" the semantics of the red color is disturbing, ominous, and associated with debauchery and lie. In "The Devil" the description of the red clothes replaces the portrait characteristics of Stepanida; for Irtenev the red panyova and the red headscarf of his mistress became the symbols of the devilish temptation. In "The Death of Ivan Ilyich" the black color, being an attribute of mental and physical illness of the character, began to correspond to the image of a black sack devouring the person. In "The Kreutzer Sonata" an infernal black and red color scale contributes to the presentiment of tragedy. In "The Devil" the black color discovers Irtenev's increasing dependence on delusion. In "The Kreutzer Sonata" the coloratives with the root "light" are related to Pozdnyshv's insight concerning his family life, based on deception. In "The Death of Ivan Ilyich" "light" liberates the character of death anxiety and grants him a joy of interfluence with the world. In the given stories of Tolstoy there is presented color writing not a color code. Not all the coloratives fulfill a descriptive and prospective functions.

Keywords: coloratives, light coloratives, color writing, color code, Tolstoy

References

1. Galkina G. S., Tsapnikova V. M. The Adjectives of Light and Color in the Novel "War and Peace" by Leo Tolstoy. In: *Lev Tolstoy: Problemy tvorchestva [Leo Tolstoy. The Problems of Creative Work]*. Kiev, 1978, pp. 272–279. (In Russ.)

2. Grodetskaya A. G. *Otvety predaniya: zhitiya svyatykh v dukhovnom poiske L'va Tolstogo* [The Answers Obtained from Tradition: The Lives of Saints in Tolstoy's Spiritual Quest]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2000. 264 p. (In Russ.)
3. Gureeva N. V. *Poetika romana L. N. Tolstogo «Anna Karenina»: bessoznatel'noe, khudozhestvennoe vremya, tsvetovaya obraznost'*. Avtoref. dis. ... kand. filol. nauk [The Poetics of Tolstoy's Novel "Anna Karenina": The Unconscious, Artistic Time, Color Imagery. PhD. philol. sci. diss. abstract]. Nizhniy Novgorod, 2006. 21 p. (In Russ.)
4. Eremina L. I. *Rozhdenie obraza. O yazyke khudozhestvennoy prozy L'va Tolstogo* [The Birth of an Image: About Leo Tolstoy's Language of Artistic Prose]. Moscow, Nauka Publ., 1983. 191 p. (In Russ.)
5. Kovalev V. A. *Poetika L'va Tolstogo. Istoki. Traditsii* [Leo Tolstoy's Poetics. Sources and Traditions]. Moscow, Moscow State University Publ., 1983. 176 p. (In Russ.)
6. Kuzina L. N. *Khudozhestvennoe zaveshchanie L'va Tolstogo. Poetika L. N. Tolstogo kontsa XIX — nachala XX veka* [The Artistic Testament of Leo Tolstoy. Tolstoy's Poetics of the Late 19th — Early 20th Centuries]. Moscow, Nasledie Publ., 1993. 160 p. (In Russ.)
7. Luchenetskaya-Burdina I. Yu. *Paradoksy khudozhnika. Osobennosti stilya L. N. Tolstogo v 1870–1890 gody* [The Paradoxes of the Writer. Peculiarities of Tolstoy's Style in the 1870s–1890s]. Yaroslavl, Yaroslavl State Pedagogical Institute Publ., 2001. 156 p. (In Russ.)
8. Nagina K. A. *Prostranstvennye universalii i kharakterologicheskie kollizii v tvorchestve L. Tolstogo* [Spatial Universals and Characterological Conflicts in the Works of Leo Tolstoy]. Voronezh, Nauchnaya kniga Publ., 2012. 443 p. (In Russ.)
9. Pereverzeva N. A. Symbols and Reality in the Late Prose of L. N. Tolstoy. In: *Filologicheskie nauki*, 2009, vol. 3, pp. 66–73. (In Russ.)

DOI 10.15393/j9.art.2017.4201

УДК 821.161.1.09“18”

Екатерина Александровна Михеичева*Орловский государственный университет им. И. С. Тургенева
(Орел, Российская Федерация)*

inoliterat@mail.ru

МОТИВ ВОСКРЕШЕНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА

Аннотация. Данная статья посвящена проблеме воскрешения, получившей широкое распространение в философии и в литературе Серебряного века. Опираясь на Евангельский текст, русские философы Н. Федоров, В. Соловьев процесс воскрешения связывают с усовершенствованием природы и сплочением человечества. В ином ключе последствия возвращения из небытия в реальный мир видит Леонид Андреев. Попытки воскрешения (Василий Фивейский) и само воскрешение (Елеазар) представлены им как трагедия личности. Фивейскому, поверившему в собственное избранничество, не удастся повторить подвиг Христа — воскресить Семена Мосягина, и это становится причиной сумасшествия и смерти героя. Воскресение Лазаря, видевшего смерть и ее преодолевшего, представлено Андреевым как трагедия и самого воскресшего, и всех тех, с кем он соприкоснулся после возвращения из небытия. Понимание конечности времени помогает человеку сохранять свежесть чувства и мысли, жить в рамках морально-нравственных категорий, наслаждаться каждым мгновением земной жизни.

Ключевые слова: философия, литература, Евангелие, Леонид Андреев, мотив воскрешения, время, пространство, трагедия

Попытка остановить время, справиться с уничтожением памяти, преодолеть веками установленный порядок мира, согласно которому человек рождается и умирает, характерна для русских мыслителей конца XIX — начала XX вв. У истоков идеи «воскрешения» стоит философ Николай Федорович Федоров, оказавший громадное воздействие на развитие философской мысли в России. Обоснование этой идеи Федоров находит в Евангелии, одна из заповедей которого — «мертвых воскрешайте» (Мф. 10:8) — воспринимается им как призыв к действию. Сам процесс воскрешения возможен благодаря жертве Христа, который вокрес к вечной жизни. «Воскрешение Лазаря есть прежде всего величайший нравственный подвиг,

проявление безграничной любви и мужества до самоотвержения, ибо возратить жизнь Лазарю Христос мог, только положив жизнь собственную», — так оценивает «мессианское дело Христа» русский философ [13, 396].

«Философия общего дела» Федорова строится на идее, что человек такой же творец, как и Творец, и он призван усовершенствовать этот мир. Путь к совершенствованию — сплочение Человечества, регуляция природы, погружение в «толщу рода», присущее каждому чувство сопричастности — и только на этом пути можно достичь Бессмертия. Воскрешение — процесс длительный и постепенный. Согласно Федорову, победа над смертью может свершиться только при сложении творческих усилий и труда всего Человечества, которое, преодолевая болезни и смерть, движется к Бессмертию [13]. Эта теория была близка творческой интеллигенции Серебряного века: В. Брюсову, В. Маяковскому, В. Хлебникову, М. Пришвину, А. Платонову, Б. Пастернаку.

Другой выдающийся русский философ, Владимир Сергеевич Соловьев, в статье «Идея сверхчеловека» развивает мысль Федорова о преодолении смерти. Говоря о господствующих в современном мире трех модных идеях: «Маркс, Лев Толстой, Фридрих Ницше» — третью идею Соловьев называет «самой интересною» [11, 611]. На ницшеанство, считает он, нужно посмотреть «с *хорошей стороны*» [11, 612]: в понятии «сверхчеловек» можно услышать не только «голос ограниченного и пустого притязания», но и голос, «предваряющий бесконечную будущность» [11, 612–613]. Человеческая форма может беспредельно совершенствоваться — и это путь к преодолению смерти.

Подобный подход к идее будущего воскрешения оспорил Н. Федоров в статье «Бессмертие, как привилегия сверхчеловеков. (По поводу статьи В. С. Соловьева о Лермонтове)». Согласно В. Соловьеву, к «бесконечной будущности» подготовлен только «сверхчеловек». Все умершие, утверждает Н. Федоров, должны быть возвращены «любовью и знанием всех потомков» [12, 139]. Лермонтов, которого В. Соловьев относит к «сверхчеловекам», «не понял бы бессмертия сынов без воскрешения отцов» [12, 139]. «Сверхчеловечество бессмертное,

в соловьевском смысле, как превозношение над своими предками и отцами и современниками или братьями, гораздо более безнравственно, чем превозношение богатством и властью, какое мы видим в нашей немифической, секулярной жизни», — утверждает Н. Федоров [12, 138].

Мотив воскрешения не единожды возникает в творчестве Леонида Андреева. Рассказ «Прекрасна жизнь для воскресших» (1900), «лирический набросок, близкий к стихотворению в прозе»¹, был написан под впечатлением посещения «города мертвецов», Ваганьковского кладбища, куда перенесен «весь живой, огромный и шумный город». Лирический герой потрясен вдруг пришедшим осознанием неизбежности ухода: «Видите вы их молодыми, смеющимися, любящими; <...> дерзко уверенными в бесконечности жизни» (1, 193). Кладбищем, «маленьким, жадным и так много поглотившим», на котором покоятся надежды, любовь, талант, видится ему и душа человеческая:

Пусть же воскреснут мертвецы! Раскройте, угрюмые могилы, разрушьте вы, тяжелые памятники, и расступитесь, о железные решетки!

Хоть на день один, хоть на миг один дайте свободу тем, кого вы душите своей тяжестью и тьмой! (1, 194).

В спор с Н. Федоровым, Ф. Достоевским, которому также были близки идеи философа, В. Соловьевым и самим собой, провозгласившим когда-то: «Прекрасна жизнь для воскресших!», — Л. Андреев вступает в 1903 году в рассказе «Жизнь Василия Фивейского». Мотив возмущения против Бога, равнодушного к людским страданиям, звучащий во многих произведениях Л. Андреева, исследователи справедливо ведут от Л. Толстого. Ужас «молчащего Ничто, подчиняющего себе человека» [7, 345], охватывает как усомнившегося в божественной справедливости Ивана Ильича («Смерть Ивана Ильича» Л. Толстого), так и Василия Фивейского.

О «Жизни Василия Фивейского» критик Волжский писал, что рассказ Андреева «бередит всех», это «мучительное боление Богом, это страстная религиозная тревога» [3]. Рассказ высоко оценил М. Горький. В. Г. Короленко суть рассказа понял

как «вечный вопрос человеческого духа в его искании своей связи с бесконечностью вообще и с бесконечной справедливостью в частности» [8]. А. Блок, по его признанию, испытал потрясение при чтении этого андреевского рассказа, видел в нем, как позже и в драме «Жизнь Человека», предчувствие катастрофы [2, 56].

Современники Андреева и исследователи более позднего времени видели в рассказе прежде всего поиск ответов «на феномен “человекобожества”, <...> вступая в новое соприкосновение с Достоевским и Ницше» [7, 392]. В этом произведении они находили житийное начало и авторское переложение Книги Иова, в которой «с необычной остротой поставлены вопросы о цели человеческого бытия, о границах человеческого разума в их соотношении с божественным провидением» [6, 103]. В отличие от Иова, верящего в непогрешимость Божьего Промысла, Василий Фивейский верит иначе: для него Бог — это идея о гармоничном, разумном и справедливом мироустройстве. А поскольку реальность убеждает его в непреходящем характере несправедливости и страданий, вера священника обретает иную, не соответствующую церковным догматам направленность. Как пишет Л. А. Иезуитова, «о. Василий делается “святым”, пройдя мученическую жизнь, через познание страданий и грехов человеческих» [6, 103].

«Соприкосновение» между Андреевым и Федоровым / Соловьевым в осмыслении проблемы «победы над смертью» осталось за пределами внимания исследователей. А между тем история священника, до трагических событий в своей жизни верящего в Бога «торжественно и просто: как иерей и как человек с незлобивой душой» (1, 489), а затем проникшегося идеей собственной избранности, дающей ему право, вслед за подвигом Христа, совершить свой подвиг — воскресить страдальца и праведника при жизни Семена Мосягина, — это отклик и на «Философию общего дела» Н. Федорова, и на «Идею сверхчеловека» В. Соловьева.

Вера в свою избранность — это вызов року, властвовавшему над жизнью Василия Фивейского, отобравшему у него любимого сына, «черненького и тихонького» Васю, а взамен

давшему «нового Васю». Рождение идиота, первый вариант «воскрешения» в рассказе, — псевдовоскрешение. «Господство над домом» — так определена роль идиота в «схеме жизни Василия Фивейского» (см. об этом: [9, 40]). И эта власть безумия над миром, над всеми людьми заставляет задуматься о нравственных последствиях возвращения из небытия, что, однако, не останавливает о. Василия от попытки нового воскрешения: поверив в свое избранничество, он обращается к разлагающемуся телу Семена Мосягина: «Тебе говорю, встань!» (1, 551).

Всесилие рока касается только телесной оболочки человека, обреченного на смерть, но дух его свободен, и никто не в состоянии остановить его прорыва к «метафизической тайне». Зародившиеся сомнения в любви идеальной — к Богу, приводят героя к любви реальной — к людям. Ранее существовавшая между о. Василием и его прихожанами пропасть преодолевается, к священнику приходит понимание людских страданий. Откровения прихожан потрясают его своей простотой и правдой, сострадание и отчаяние оттого, что он, слугитель Бога на земле, ничем не может им помочь, рожают святую веру: через него, избранника, Бог должен сотворить чудо. Нелепая и страшная гибель Семена Мосягина, молодого мужика, труженика, кормильца большого семейства, должна явить возможность «преодоления смерти», возвращения из небытия.

Герой повести «почитает того Бога, который даст человеку — в его, Фивейского, лице — власть над “жизнью и смертью”. Иначе говоря, безгранично, вровень с собою, возвысит личность <...>. Но попытки найти себя в Боге (точнее, в метафизической тайне, которая здесь, в рассказе о священнике, предстает под именем “Бог”) кончаются крахом. Чаемое горнее благо обернулось inferнальной злобою, поправшей мученическую жизнь, но не смогшей унижить ее» [7, 393].

В тексте, который наполнен мифологическим, религиозно-философским и даже фантастическим материалом, в особо концентрированном виде проявляются «онтологические проблемы бытия, фундаментальные принципы устройства мира и человека, достигается модус сопряжения национального

с универсальным» [10, 91]. При этом писатель предлагает неожиданную интерпретацию традиционных сюжетов и образов, переосмысляя евангельскую историю, рассматривая ее в ином, неклассическом, ракурсе.

Примечателен в этом плане рассказ Андреева «Елеазар» (1906), в основе которого также лежит евангельский сюжет о воскрешении Христом Лазаря (см. об этом: [5]). Центром евангельского сюжета становится чудо, совершенное Спасителем; судьба самого Лазаря, его дальнейшая жизнь не попадает в фокус повествования. Андреева же интересует сам воскресший, то, что увидел он по ту сторону человеческого бытия, и то, каким он стал после обретения нового знания. Философской темой произведения становится вопрос: возможна ли жизнь в полном смысле этого слова для человека, видевшего смерть и ее преодолевшего, прикоснувшегося к тайне, к «грозному ужасу Бесконечного»? (2, 207).

Пространственно-временные координаты, заданные в «Елеазаре», соответствуют евангельскому хронотопу: у самого порога дома воскресшего — великая пустыня, «холодная, жадно рыскающая», в которой днем царствует беспощадное солнце — «убийца всего живого», а ночью — «великая тьма» (2, 196, 198). Пустыня — пространство, лишённое жизни, и это есть воплощение смерти. У Андреева такой пейзаж символически изображает жизнь Елеазара после воскресения; это «жизнь-в-смерти», объятая холодом и мраком, это и опыт познания смерти, после которого возможна лишь «великая пустота».

Образ пустыни в рассказе не имеет традиционного христианского значения — не воспринимается как место испытания веры и очищения и одновременно близости к Богу, но все же связан с мотивом духовного поиска, стремления познать что-то за гранью реальной действительности. Андреевский Елеазар каждый вечер во время заката уходит вглубь пустыни, вслед за солнцем, как будто пытаясь поймать уходящую жизнь и ее тепло, ибо после таинственного возвращения из смерти в нем нет жизни, есть только «холод трехдневной могилы» (2, 197). Мотив поиска смысла жизни в рассказе связан, скорее, с фигурой Августа, который воплощает силу «духа, помогающего человеку выстоять перед лицом Вечности» [10, 96].

В рассказе Андреева время тоже «перестает быть потоком, <...> а становится неподвижным измерением — тем, что для нас теперь пространство» [4, 50–51]. Елеазар, время для которого когда-то остановилось, а потом повернуло вспять, сливается с окружающим его пейзажем (пустыня, «тяжелая чернота ночи», дуновение холодного ветра) и представляется через пространственные образы: с ним связано ощущение великой тьмы и великой пустоты мироздания. Взгляд Елеазара «бесконечно равнодушен к живому», как будто страшную тень он опускает на души людей и новый облик дает «старому знакомому миру» (2, 197). От взгляда героя земную жизнь поглощает «черная утроба Бесконечного», течение времени останавливается, а «начало каждой вещи» сближается «с концом ее» (2, 208).

Воскресение Лазаря, воспетое Евангелием, представлено Андреевым как трагедия и самого воскресшего, и всех тех, с кем он соприкасается в своей «второй жизни». Воскресший вызывает лишь страх и проклятие окружающих, на все распространяется мертвенный свет, который он принес из Бесконечности. «Печальной и сумрачной» становилась жизнь людей, когда на них падал «загадочный», тяжелый и страшный взгляд Елеазара, из которого смотрело «само непостижимое Там» (2, 196). Его присутствие ослабляло волю к жизни, мир терял свои яркие краски, переставал радовать и виделся человеку объатым великой пустотой. В рассказе есть некий зримый аналог душевного хаоса Елеазара: это последняя скульптура великого Аврелия, представляющая собой «нечто чудовищное, не имевшее в себе ни одной из знакомых глазу форм, но не лишенное намека на какой-то новый, неведомый образ», это «слепая, безобразная, раскоряченная грудa чего-то ввернутого внутрь, чего-то вывернутого наружу, каких-то диких обрывков, бессильно стремящихся уйти от самих себя» (2, 201). Скульптура становится иллюстрацией к теме поиска смысла за пределами жизни, символизирует бесплодность попыток постичь мир, отрицая смерть.

Пространство произведения построено на контрасте жизни земной (древний город пестрит цветами и счастливыми людьми, влюбленными парами) и неземной (пещера, куда погребли Елеазара, и место его вечного изгнания — пустыня). Очевидно одно: там, где отмечилась вечность, пространство бесконечно

расширяется под ее давлением. Непрерывающееся время создает такое же непрерывное пространство, которое вынуждено продолжаться.

Получив вначале пространственное воплощение, идея вечной жизни содержательно раскрывается в третьей части рассказа: это пустое, лишенное морально-нравственных основ существование, в котором «объятый пустотой и мраком безнадежно трепетал человек перед ужасом бесконечного» (2, 198). Бесконечное время такой жизни лишено логики, морали, этики, ибо любые поступки, благородные и добродетельные, лживые и предательские, в ней возможны и неизбежны. Абсурд и ужас «жизни в бессмертии» передается иррациональными, странными, мрачно-гротескными пространственными образами.

Основная задача писателя — психологически обосновать характер героя, который, пообщавшись с Бесконечностью, перестал воспринимать земную жизнь так, как обычные люди: он фактически перестал быть человеком. Авторский миф требует особых средств художественного воплощения. По словам И. Анненского, Андреева «замучили контуры, светотени, контрасты, сгущение теней и беспокойные пятна», и «все эти *животности*, часто не только не оскорбительные, но даже не приметные для нашего тупого и рассеянного восприятия, накопляясь в нежной душе художника, создали там муку, безобразие и неразрешимость...» [1, 556].

Главенствующий в рассказе лексический прием — контраст. Воскресший мертвец «с лицом трупа», выписанным натуралистически подробно (прав М. Волошин, когда говорит об андреевском «анатомическом театре» [4, 48]), — и «пышные брачные одежды» на нем; «прекрасное гордое лицо» скульптора — и страшное, отталкивающее лицо Елеазара; «дико кричащие выступления» бесформенной скульптуры Аврелия, которую он создал под впечатлением встречи с живым мертвецом, — и «дивно изящная» им же бабочка. Эти противоположности, казалось бы, несовместимы, но волею Христа, нарушившего извечно действующий закон о смерти, которую «знал только мертвый, а живой знал только жизнь» (2, 206), сделавшего попытку стереть грань между бытием и небытием, — сосуществуют, как ни противоестественно, ни антигуманно их сосуществование.

Задачу усиления контраста выполняют в рассказе и антонимы: *прекрасный — безобразный, поцелуи — слезы, наслаждение — боль, правда — ложь...* Экспрессивно насыщенными оказываются у Андреева разные части речи: глаголы — *низвергать, разрушать, воздвигать, вздымать*; наречия — *безумно, бессильно, тупо, безнадежно*. Частое употребление местоименных форм, особенно неопределенных местоимений, придает повествованию оттенок загадочности, нагнетает атмосферу страха: «Кто-то неосторожный приподнял покрывало. Кто-то неосторожным одним дуновением брошенного слова разрушил светлые чары и в безобразной наготе открыл истину» (2, 193).

«Нагнетание ужасов» происходит и через экспрессивно окрашенную деталь: «густая землистая синева» на лице Елеазара, «так же землисто-сини были длинные пальцы рук». Люди испытывали «губительную силу его взора». Попавший под его взгляд человек «уже не чувствовал солнца», «не слышал фонтана и не узнавал родного неба», и человек «равнодушно и спокойно» «начинал умирать, и умирал он долгими годами, умирал на глазах у всех...» (2, 192–195).

Все сказанное подтверждает мысль о том, что писатель не принимает идею времени, не имеющего конца. Время — великий регулятор человеческих отношений и поступков, чувств и мыслей, и тот, кто его не ощущает, лишен смысла и цели существования, живет под знаком «смерти в жизни».

Опыт преодоления смерти в произведениях Андреева ужасает больше, чем неотвратимость смерти, которая и в случае с Василием Фивейским, и с Елеазаром оказывается желанной наградой. Андреев развенчивает миф о Лазаре и о Царствии Божием, о гармонии и порядке, которые должны главенствовать в этом центре мироздания. Мысль о том, что продлевать жизнь человеческую до бесконечности означает продлевать агонию и заставлять человека умирать множество раз, вполне соответствует идее андреевского рассказа. Именно понимание конечности времени, память о смерти помогают сохранять свежесть чувства и мысли, жить в рамках морально-нравственных категорий, наслаждаться каждым мгновением земной жизни.

Примечания

- ¹ Андреев Л. Н. Собр. соч.: в 6 т. М.: Худож. лит., 1990. Т. 1: Рассказы 1898–1903. С. 597. Далее ссылки на издание приводятся в тексте статьи с указанием тома и страницы в круглых скобках.

Список литературы

1. Анненский И. Ф. Вторая книга отражений. Иуда, новый символ // Избранные произведения. — Л.: Худож. лит., 1988. — С. 549–554.
2. Книга о Леониде Андрееве: воспоминания М. Горького, К. Чуковского, А. Блока, Г. Чулкова, Б. Зайцева, Н. Телешова, Е. Замятина. — Пб.; Берлин: Изд. З. И. Гржебина, 1922. — 111 с.
3. Волжский. Литературные письма. О голосах критики по поводу «Жизни Василия Фивейского» Леонида Андреева // Голос юга. — 1904. — 14 дек. — (№ 9).
4. Волошин М. А. «Елеазар», рассказ Леонида Андреева («Золотое Руно») // Волошин М. А. Собр. соч.: в 13 т. (в 17 кн.). — М.: Эллис Лак, 2007. — Т. 6. — Кн. 1: Проза 1906–1916. Очерки, статьи, рецензии. — С. 43–53 [Электронный ресурс]. — URL: http://imwerden.de/pdf/voloshin_sobranie_tom06.1_2007_text.pdf
5. Иезуитова Л. А. «Елеазар», библейский рассказ Л. Н. Андреева // Блоковский сборник XIII (Памяти В. И. Беззубова): Русская культура XX века: метрополия и диаспора. — Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 1996. — С. 39–62.
6. Иезуитова Л. А. Жизнь Василия Фивейского // Иезуитова Л. А. Леонид Андреев и литература Серебряного века: Избранные труды. — СПб.: Петрополис, 2010. — С. 97–135.
7. Келдыш В. А. О «серебряном веке» русской литературы. Общие закономерности. Проблемы прозы. — М.: ИМЛИ РАН, 2010. — 511 с.
8. Короленко В. Г. О сборниках товарищества «Знание» за 1903 год // Русское богатство. — 1904. — № 8 [Электронный ресурс]. — URL: http://az.lib.ru/k/korolenko_w_g/text_1903_znanie_oldorfo.shtml.
9. Михеичева Е. А. О психологизме Леонида Андреева. — М.: Московский педагог. университет, 1994. — 189 с.
10. Московкина И. И. Поэтика легенд и притч Л. Андреева // Поэтика жанров русской и советской литературы: межвуз. сб. науч. тр. — Вологда, 1988. — С. 86–102.
11. Соловьев В. С. Идея сверхчеловека // Соловьев В. С. Сочинения: в 2 т. — М.: Правда, 1989. — Т. 2: Чтения о богочеловечестве. Философская публицистика. — С. 610–618.
12. Федоров Н. Ф. Бессмертие, как привилегия сверхчеловеков. (По поводу статьи В. С. Соловьева о Лермонтове) // Федоров Н. Ф. Собр. соч.: в 4 т. — М.: Издательская группа «Прогресс», 1995. — Т. 2. — С. 136–140 [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.magister.msk.ru/library/philos/fedorov/fedor072.htm>.
13. Федоров Н. Ф. Статьи религиозного содержания из III тома «Философии общего дела» // Федоров Н. Ф. Собр. соч.: в 4 т. — М.: Традиция, 1997. — Т. 3. — С. 391–448.

Ekaterina A. Mikheicheva

*Orel State University named after I. S. Turgenev
(Orel, Russian Federation)*

inoliterat@mail.ru

RESURRECTION MOTIF IN THE WORKS OF LEONID ANDREEV

Abstract. This article is devoted to the problem of resurrection which was widely spread in Silver age philosophy and literature. Basing on the New Testament, Russian philosophers N. Fyodorov and V. Solovyov associated the resurrection process with improvement of the nature and unification of the humankind. Leonid Andreev saw the consequences of returning from the nothingness to the real world in a different way. The attempts of resurrection (Vasily Fiveisky) and the resurrection itself (Eleasar) were seen by him as a tragedy of the personality. Fiveisky who believed to be the God's elect did not manage to repeat the miracle of Jesus — to resurrect Semion Mosyagin, and that became the reason for the character's madness and death. The resurrection of Lasarus, who saw death and overcame it, is represented by Andreev as a tragedy for both the resurrected and all the people he came in contact with after his returning from the beyond. The notion of a time limit and its understanding help people keep the freshness of their feelings and thoughts, to limit their lives by the moral categories, to enjoy every moment of their secular life.

Keywords: philosophy, literature, New Testament, Leonid Andreev, resurrection motif, time, space, tragedy

References

1. Annenskiy I. F. The Second Book of the Reflections. Judah, New Symbol. In: *Izbrannyye proizvedeniya* [Selected Works]. Leningrad, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1988, pp. 549–554. (In Russ.)
2. *Kniga o Leonide Andreeve. Vospominaniya M. Gor'kogo, K. Chukovskogo, A. Bloka, G. Chulkova, B. Zaytseva, N. Teleshova, E. Zamyatina* [The Book About L. Andreev. The Recollections of M. Gorky, K. Chukovsky, A. Block, G. Chulkov, Boris Zaitsev, N. Teleshov, E. Zamyatin]. Petersburg, Berlin, Izdatel'stvo Z. I. Gzhebina, 1922. 109 p. (In Russ.)
3. Volzhskiy. Literary Letters. About Critical Voices on "Life of Vasily Fiveisky" by L. Andreev. In: *Golos yuga*, 1904, 14 dec., no. 9. (In Russ.)
4. Voloshin M. A. "Eleasar", L. Andreev's Short Story ("Zolotoe Runo"). In: *Voloshin M. A. Sobranie sochineniy: v 13 tomakh (v 17 knigakh)* [Voloshin M. A. Collected Works: in 13 Vols (in 17 Books)]. Moscow, Ellis Lak Publ., 2007, vol. 6, book 1: Prose 1906–1916. Essays, Articles, Reviews, pp. 43–53. Available at: http://dugward.ru/library/voloshin/voloshin_eleazar.html. (In Russ.)
5. Iezuitova L. A. "Eleasar", L. Andreev's Biblical Short Story. In: *Blokovskiy sbornik XIII: Pamyati V. I. Bezzubova: Russkaya kul'tura XX veka: metropoliya i diaspora* [The 13th Blok Digest: The Mother Country and an Expat Community]. Tartu, Tartu Ülikooli Kirjastus Publ., 1996, pp. 39–62. (In Russ.)

6. Iezuitova L. A. "Life of Vasily Fiveisky". In: *L. A. Iezuitova. Leonid Andreev i literatura serebryanogo veka: Izbrannye trudy* [L. A. Iezuitova. Leonid Andreev and Literature of the Silver Age: Selected Works]. St. Petersburg, Petropolis Publ., 2010, pp. 97–135. (In Russ.)
7. Keldysh V. A. O «serebryanom veke» russkoy literatury. *Obshchie zakonomernosti. Problemy prozy* [About the Silver Age of Russian Literature. Common Factors. Problems of Prose]. Moscow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., 2010. 511 p. (In Russ.)
8. Korolenko V. G. About Collections of Partnership Association "Knowledge" of 1903. In: *Russkoe bogatstvo*, 1904, no. 8. Available at: http://az.lib.ru/k/korolenko_w_g/text_1903_znanie_oldorfo.shtml. (In Russ.)
9. Mikheicheva E. A. O psikhologizme Leonida Andreeva [About L. Andreev's *Psychologism*]. Moscow, Moscow State Pedagogical University Publ., 1994. 189 p. (In Russ.)
10. Moskovkina I. I. The Poetics of Legends and Parables of L. Andreev. In: *Poetika zhanrov russkoy i sovetskoy literatury: Mezhvuzovskiy sbornik nauchnykh trudov* [The Poetics of Genres of Russian and Soviet Literature: Interuniversity Collection of Scientific Papers]. Vologda, 1988, pp. 86–102. (In Russ.)
11. Solov'ev V. S. The Idea of the Overman. In: *Solov'ev V. S. Sochineniya: v 2 tomakh* [Solovyov V. S. Works: in 2 Vols]. Moscow, Pravda Publ., 1989, vol. 2: Readings About God-Mankind. Philosophical Journalism, pp. 610–618. (In Russ.)
12. Fedorov N. F. Immortality as a Privilege of the Overmen. On V. Solovyov's Article About Lermontov. In: *Fedorov N. F. Sobranie sochineniy: v 4 tomakh* [Fyodorov N. F. Collected Works: in 4 Vols]. Moscow, "Progress" Publ., 1995, vol. 2, pp. 136–140. Available at: <http://www.magister.msk.ru/library/philos/fedorov/fedor072.htm>. (In Russ.)
13. Fedorov N. F. Religious Articles of the Third Volume of "Philosophy of the Common Goal". In: *Fedorov N. F. Sobranie sochineniy: v 4 tomakh* [Fyodorov N. F. Collected Works: in 4 Vols]. Moscow, Traditsiya Publ., vol. 3, 1997, pp. 391–448. (In Russ.)

DOI 10.15393/j9.art.2017.4101

УДК 821.161.1.09“18”

Юлия Константиновна Вуколина*Петрозаводский государственный университет
(Петрозаводск, Российская Федерация)*

altiavestrit@mail.ru

О ПОЭТИКЕ ЗАГЛАВИЯ РАССКАЗА И. С. ШМЕЛЕВА «ЛИК СКРЫТЫЙ»

Аннотация. Статья посвящена поэтике заглавия рассказа И. С. Шмелева «Лик скрытый». Анализируются идейно-тематические аспекты заглавия, раскрывающие художественную структуру данного произведения. Рассказ получил название «Лик скрытый» во второй, финальной, машинописной редакции (в ранней редакции он озаглавлен «Отпуск»). Писатель делает акцент на внутреннем, коренном переломе в сознании главного героя, а не на внешних событиях. Эта интенция реализуется в идейной структуре художественных образов: автор излагает философию героев по принципу «тезис—антитезис—синтез». Однако присутствует и четвертая точка зрения, стоящая над остальными и находящаяся вне этой системы имманентных отношений и теоретических суждений персонажей, — православная. В тексте выявляются несколько семантических уровней образной системы рассказа, которые актуализируются в концептах «лик», «лицо», «личина». Лик скрытый — не что иное, как образ Божий, заключенный в каждом человеке, его истинная, изначальная суть. Таким образом, в заглавии рассказа раскрывается авторская целеустановка Шмелева.

Ключевые слова: И. С. Шмелев, «Лик скрытый», история текста, редакции, поэтика заглавия, бытие, быт, лик, лицо

Рассказ «Лик скрытый» (1916), написанный И. С. Шмелевым в годы Первой мировой войны, — квинтэссенция «религиозно-философских раздумий автора за все прошедшие годы» [1, 145]; [2, 22]. Писатель сам особо выделил это произведение из своего творчества, предпослав ему посвящение: «Моему сыну» (Сергей, единственный сын Шмелева, впоследствии расстрелянный большевиками, находился тогда на фронте). Именно этот рассказ, как впервые заметила В. Т. Захарова, дал заглавие последнему предоктябрьскому сборнику произведений Шмелева [2, 22]¹.

Между тем рассказ «Лик скрытый» недостаточно изучен. Исследователи упоминали это произведение, обращаясь к философским концепциям, повлиявшим на мировоззрение писателя [5]; [12]; [3]; рассматривали его в контексте военной прозы начала XX века [8]; изучали структурные особенности произведения [6]; писали о многозначности и символике заглавия [9, 8]; [2, 22]. К изучению поэтики заглавия рассказа «Лик скрытый» с опорой на творческие материалы архива Шмелева не обращался никто из исследователей.

В НИОР РГБ (Научно-исследовательский Отдел рукописей Российской государственной библиотеки) сохранились автографы Шмелева², содержащие две редакции рассказа, а также несколько листов с черновыми неоконченными набросками, изучение которых показывает, что свое заглавие произведение получило не сразу. Сначала Шмелев назвал его «Отпуск». Но уже в Первой редакции на одном из листов рукой автора сделана карандашная запись, свидетельствующая об эволюции его взглядов, переключении акцента на внутренний мир героев, в контекст религиозно-философских исканий:

1) *Лики скрытыя* — отъ кажд. дѣйств., <предмета?> есть скрытое, б<езъ?> внутр. смысла и значенія., люди дум<ають> что въ войнѣ они бьются за то то и то-то, но это лишь видимое, реальное, а внутреннее, не реальное — это кровавый узелъ, котор<ый> надо распутать³.

Заглавие «Лик скрытый» окончательно утверждено автором во Второй, финальной редакции. В целом она отличается более глубокой проработкой этической проблематики рассказа: в Первой редакции преобладала военная тематика, во Второй появляются эпизоды, переключающие внимание читателя на иной, духовный, план бытия, — покупка главным героем рассказа, Сушкиным, Евангелия; рассуждения его попутчика, капитана Шеметова, о законах «Великих Весов».

Фабула рассказа проста: молодой поручик Сушкин едет в отпуск, мечтая встретиться с невестой. С попутчиками, тоже военными, у него завязывается разговор о жизни, судьбе, человеке — у каждого из них свой взгляд на мир. По приезде домой Сушкин узнает, что его невеста вышла замуж и уехала,

после чего он возвращается на фронт. Центральный эпизод в сюжете рассказа — поездка поручика и его полилог с попутчиками — построен как микрорассказ, в котором автор сталкивает мировоззрения героев. У математика и ницшеанца Сушкина жизнь подчиняется рациональному расчету и строится на борьбе:

— Я и раньше смотрѣлъ на жизнь, какъ на результатъ *моей* воли, *моихъ* усилій... Хочу, знаю — и строю!⁴

Капитан Грушка, противореча ему, настаивает на приоритете чувств над разумом:

...Все въ жизни сводить къ математикѣ, къ этимъ таблицамъ вашимъ! Это вотъ сведите, попробуйте, — потыкаль онъ въ грудь (8–9).

Шеметов же не соглашается ни с одним из них и, философски преобразуя правду каждого, приходит к психоматематике (синтез математики Сушкина и душевных порывов Грушки), философии «Великих Весов» и «Лица»:

...Математика — математикой, но есть еще очень мало обслѣдованная наука... пси-хо-математика! <...> Пусть это наука о жизни Міровой Души, о Міровомъ Чувствѣ, о законахъ на-правляющей Міровой Силы (17).

Автор вводит в рассказ еще одну точку зрения — матери Сушкина. На фоне жарких споров главных героев ее правда звучит тихо, но, пожалуй, сильнее прочих — это вера в Бога и Промысел:

— Надо вѣрить, Паля... Я вѣрю въ Промыселъ (48).

Соотношение мировоззрений персонажей можно представить следующей триадой: тезис (Сушкин) — антитезис (Грушка) — синтез (Шеметов). Особняком, не участвуя в этой «войне правд», стоит над ними Правда — христианство (мать Сушкина).

Шмелев раскрыл свое понимание рассказа в письме к О. А. Бредиус-Субботиной:

Т а м , в рассказе, в с е дано, что потом должно было б ы т ь и что еще длится: о б м а н ЖИЗНИ. И во всем — с а м и виноваты.

Там, в рассказе — две «системы» строить жизнь и познавать ее, — сталкиваются: радио, *ratio*, и... сердце, душа... — самому смутно⁵.

Синтезируя различные философские идеи: В. Соловьева (Мировая Душа, Мировая Сила), Ницше (культ воли) и Достоевского (ответственность за содеянное), — Шмелев создает теорию капитана Шеметова, в которой причудливо смешались *ratio* и *irratio*, богословие и математический расчет.

В рассказе Шмелева затронута тема Апокалипсиса и Второго пришествия Христа. В письме О. А. Бредиус-Субботиной писатель признается, что «нежданно дал предчувствие “ужасов”»⁶. Его герой, Шеметов, разделяет предощущение автора. Он говорит Сушкину:

— Должно пройти черезъ Крестъ! Оно <человечество> еще только сколачиваетъ этотъ Крестъ, чтобы быть распятымъ для будущаго Воскресенія (24).

Шеметов подчеркивает, что Христос придет судить людей, допустивших «гипертрофию мяса» на земле (23). Капитан пытается оправдать массовые убийства на войне и свое участие в них тем, что таким образом он способствует наступлению Царствия Небесного, помогая человечеству преодолеть «стацию проклятого “мяса”», в которой оно сейчас пребывает (23).

В своей теории Шеметов затрагивает, прямо его не называя, вопрос теодицеи — оправдания Бога за то, что в мире существует зло. Так, Г. В. Лейбниц объяснял зло как необходимую ступень для достижения будущей гармонии мира [4, 96]. Идея оправдания Бога в данном случае отождествляется с идеей оправдания зла. Августин Блаженный, напротив, утверждал, что на Боге нет вины за зло мира, оно есть порождение павшей человеческой воли⁷. Шеметов признает, что война — это своеобразный этап-испытание, которое является залогом будущего Воскресения. Шеметов оправдывает причиненное им зло «высшими соображениями», он не садист, а «хирург», участвующий в круговой поруке и отдающий долг тем, кто его заслужил (26). Одновременно он оправдывает Бога Его великой жертвой людям:

...Все челоѡчество <...> сказало Однимъ Избранникомъ:

«за нихъ Я посвящаю Себя чтобы и они были освящены Истиною!» И напрасной оказалась Жертва (24–25).

Для себя Шеметов решает вопрос теодицеи, перенося ответственность за зло на людей и считая его неизбежным атрибутом существования человечества на данном этапе.

Шмелеву близка философия Шеметова. Он пишет О. А. Бредиус-Субботиной:

Я радуюсь... Правде. <...> Полу-чат..! Я рад, что сбивается спесь с гордых, снимают лишнюю шкуру с толстокожих, хоть тут, м. б. и некоторые интересы и нетолстокожих пострадают... — но — «круговая порука ответственности» жива: ты совершил... так — помни! — за это — и... в сем. Значит: не грехи, помни о... сугубой ответственности, под-расти!!! морально. Вот — философия полк. Шеметова <...>. Только смотря так, можно примириться с «несправедливостью» <...>: по виду-то страдают ма-ленькие! Нет, приходит срок — и отливается сугубо — и... не-маленьким. В этом великая Правда, Божия. Для Господа нет ни больших, ни маленьких. Да, страдание... здесь... — и это — новое доказательство того, что здешним не кончается. Будет — тамошнее. Вот тогда — как-то — и возмерится, итог будет подведен. И все воспоют: «Слава Правде Твоей, Господи!»⁸.

Заглавие является средоточием евангельской темы в рассказе, выражая его символический христианский смысл. Таким образом, концепт Лика примиряет и собирает вместе разнородные суждения персонажей.

По мнению Т. В. Филат, «Лик скрытый» — эмоционально-оценочное, креативное заглавие: оно одновременно несет в себе «как креативную, так и рецепционную интенции», интригует читателя, «заставляя его обратиться к тексту». Исследовательница поясняет, что «рецепционная интенция — это привлечение внимания читателя скрытым смыслом, проясняющимся только при чтении текста». В поэтике заглавий Шмелева, по мнению Т. В. Филат, «доминирует многозначность»: «...реципиент всегда важен, писатель учитывает психологию восприятия заглавий, своим авторским словом направляя внимание читателя» [9, 112–118].

Действительно, заглавие интригует своей мистичностью и множественными коннотациями. Что же такое лик? Вот несколько значений: «Лицо (устар. и высок.), а также изображение лица на иконах»; «перен. Внешние очертания, видимая поверхность чего-н. (книжн.)»; «(устар.). Единое множество, сонм»⁹.

В своем труде «Иконостас» Павел Флоренский выделяет триаду: «лик / лицо / личина». Понятие лика выражает онтологическую проявленность; лицо — индивидуально, реально; личина же — полная противоположность лику, блокирующая его проявление. Подлинным знаком бытия Флоренский считает Лик. Это истинная, духовная суть человека. Лик выражает нечто, вечно ему присущее. Идея лика воплощает христианское представление о человеке. Христос для Флоренского — «Лик ликов», «Абсолютное Лицо».

При всей явленности Лик Христов неуловим. Существует легенда о том, как художник Лука пробовал писать Христа на площади, но ничего не вышло. Тогда Иисус пришел к Луке и попросил у него плащаницу. Христос умыл лицо и, приложив к нему плащаницу, оставил на нем отпечаток Лика (см. об этом: [7, 183]).

По Флоренскому, лик — это осуществленное в лице подобие Божие: «...по-гречески лик называется идеей — εἶδος, ἰδέα — <...> в этом именно смысле лика — явленной духовной сущности, созерцаемого вечного смысла...» [10, 28]. Так, лицо Моисея, удостоившегося богообщения, просияло божественным светом: «И видѣша сынове Израилевы лице Моисеово, яко прославися: и возлагаше Моисей покровъ на лице свое, дондеже внидетъ глаголати съ нимъ» (Исх. 34:35).

Для Шмелева Лик скрытый — не что иное, как образ Божий, заключенный в каждом человеке, его истинная, изначальная суть, которую люди утратили, надев на себя маски-личины. Так, в Ветхом Завете сказано: «И рече Богъ: сотворимъ чловѣка по образу Нашему и по подобію» (Быт. 1:26).

Среди персонажей рассказа есть героиня, в образе которой проступает Лик, — Наташа; «лица» — Сушкин, Шеметов, Грушка, доктор; есть и «личины» — продавщица пряников, Евсеев, полячка, толстяк из ресторана и его дама.

Сушкин видит скрытый Лик в не ставшей ему женой, но любимой, обожествляемой им Наташе:

И вдруг увидалъ Наташу, несравнимо-прекрасную, которую никогда не видалъ раньше (50).

Она наделяется эпитетами «белая», «чистая», «светлая» и ассоциируется у героя с ландышами: «И тихіе ландыши — маленькія Наташи» (7).

Остальные герои пытаются «угадать» друг друга, почувствовать что-то особенное, но чужие лики от них скрыты. Так, Шеметов говорит Сушкину: «И въ Вашей жизни, поручикъ, есть ликъ скрытый!» (21–22). Сушкин же, в свою очередь, думает о Шеметове:

Но было что-то въ этомъ невеселомъ лицѣ, чего онъ не могъ сразу опредѣлить (14); ...у него было много тяжелаго: написала на лицѣ жизнь (17).

Персонажи-личины даны Шмелевым через восприятие Сушкина, выпукло, гротескно. Личина выставляет напоказ все самое неприглядное, мешая проступить лику. В подпоручике неприятное животное чувство вызывает продавщица:

...глаза *играли* томнымъ, фальшивымъ, блескомъ <...>. Жеманясь, <...> она *играла* глазами и яркимъ ртомъ... (курсив мой. — Ю. В.) (30).

Сушкин, глядя на нее, вспоминает слова Шеметова: «...“вотъ оно, мясо-о... красивое, чортъ возьми!”» (31). В другом эпизоде в описании хозяйки-польки сквозит чувственность:

...онъ былъ захваченъ очарованіемъ молодого и свободного тѣла. <...> Онъ жадно смотрѣлъ на ея голубой лифчикъ и обнаженныя руки... (33–34).

Случайно встреченные в ресторане толстяк и его спутница вызывают у Сушкина усмешку. Их поведение во время еды, жадность и «сладострастность» толстяка и нарочитая интеллигентность дамы по отношению к пище, наводят читателя на мысль о грехе чревоугодия:

...лысый круглоголовый толстякъ, съ выпуклыми глазами, <...> густо мазалъ зернистой икрой кусочки калачика <...>, сладострастно выворачивая глаза. Выпятившаяся горбомъ

тугая манишка, какъ-будто, тоже жевала, жеваль и галстукъ, и запонка-нагрудка, искрившаяся глазкомъ изумруда. Жеваль и сердито-жадно глядѣль на даму. <...> Она <дама> кушала деликатно, серебряной вилочкой, омары лапки: повертитъ на вилочкѣ — и скушаетъ (39).

Персонажи-личины — то самое шеметовское «мясо», под которым герой подразумевает людей бездуховных, с низкой моралью. Для него они — плоть, и только. В черновиках Шеметов прямо называет их «мясо-личностями»¹⁰, что близко к понятию «личина».

Шеметов так излагает концепцию Лика:

— Хотѣлось бы знать мнѣ... <...> только ли внѣшними оболочками мы живемъ, что доступно глазу и цифрѣ? Нѣтъ ли еще и сокровеннаго смысла какого, Лика вещей и дѣйствій? (19).

Лик в его понимании — сокровенный смысл, недоступный обычному зрению. Узреть этот скрытый Лик можно, лишь совершая душевную работу, научаясь за внешним видеть внутреннее:

Только подрасти надо, поглубже взглядѣться, душой прикоснуться къ скрытому Лику жизни. Мірѣ въ себя влить и себя связать съ міромъ. <...> Жизнь идетъ къ невѣдомой цѣли <...>. И носить она въ себѣ свой Ликъ скрытый... (20, 22).

Таким образом, Лик — это сокровенный, скрытый смысл *самой Жизни*, недоступный обычному зрению. Для того чтобы его увидеть, нужно «мірѣ въ себя влить и себя связать съ міромъ» (20), — иными словами, *Я* превратить в *Мы*, причаститься, т. е. буквально стать частью мира. Шеметов проводит параллель между Жизнью и Ликом — одно не может без другого, одно в другом. Он приходит к выводу, что Лик этот можно почувствовать только интуитивно, «по запаху»: в его понимании он — сердцевина, средоточие, некий первообраз.

Кроме параллели «Лик — Жизнь», Шеметов проводит параллель «Лик — Истина»:

Лоскутки тащимъ и кричимъ: вотъ она, истина! <...> И тутъ все-таки хоть маленькую какую истинку имѣть нужно — для освѣщенія этой дороги-призрака <...>. А если я <...> громадное пламя имѣю? (22).

П. Флоренский писал:

Наше русское слово «истина» лингвистами сближается съ глаголомъ «есть» (истина — естина). Такъ что «истина», согласно русскому о ней разумѣнію, <...> «сущее», подлинно-существующее <...>. ...это — «живущее», «живое существо», «дышущее» <...> — таково понятіе о ней у русскаго народа [11, 15, 17].

Интересно то, что истина в понимании П. Флоренского «есть сужденіе само-противорѣчивое» [11, 147]. Только включив в себя различные точки зрения, столкнув тезис и анти-тезис, она может парадоксально существовать и развиваться. Понимание Истины Флоренским и определение Лика Шеметовым близки и образуют цепь взаимосвязанных понятий: Лик — Жизнь — Истина.

«Лик скрытый» стал квинтэссенцией, «узлом», в который сплелись духовные искания автора. В рассказе выразилось его видение и понимание мира, осознан Лик, скрытый в человеке. Концепт Лика будет не раз выражен в последующих произведениях И. С. Шмелева — в «Неупиваемой Чаше», «Богомолье» и «Путьх Небесных».

Примечания

- ¹ Шмелев И. С. Лик скрытый: Рассказы 1915–1916 гг. [Москва]: Кн-во писателей в Москве, 1917. 189 с. (Рассказы / И. С. Шмелев; Т. 8).
- ² Шмелев И. С. Лик скрытый. Отпуск. Рассказ // НИОР РГБ. Ф. 387.8.6. 51 с.
- ³ Шмелев И. С. ... НИОР РГБ. Ф. 387.8.6. Л. 23 об.
- ⁴ Шмелев И. С. [Избранное]. М.: Т-во «Книгоизд-во писателей въ Москвѣ», 1917. Т. 8: Ликъ скрытый: Рассказы 1915–1916 гг. С. 7 [Электронный ресурс]. URL: <http://philolog.petrus.ru/shmelev/texts/arts/arts.htm>. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием страницы в круглых скобках.
- ⁵ И. С. Шмелев и О. А. Бредиус-Субботина: Роман в письмах: в 2 т. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2003. С. 426.
- ⁶ Там же. С. 409.
- ⁷ Августин Блаженный. Исповедь / пер. М. Е. Сергеев. М.: Наука, 2013. С. 371.
- ⁸ И. С. Шмелев и О. А. Бредиус-Субботина: Роман в письмах... С. 563.
- ⁹ Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / 4-е изд., доп. М.: ООО «ИТИ Технологии», 2005. С. 326.
- ¹⁰ Шмелев И. С. ... НИОР РГБ. Ф. 387.8.6. Л. 46 об.

Список литературы

1. Захарова В. Т. Импрессионистические тенденции в русской прозе начала XX века. — М.: МПУ, 1993. — 162 с.
2. Захарова В. Т. Поэтика прозы И. С. Шмелева. — Нижний Новгород: Мининский университет, 2015. — 106 с.
3. Каскина Ю. У. Философия «великих весов» в рассказе И. С. Шмелева «Лик скрытый» // Поэзия русской жизни в творчестве И. С. Шмелева / под ред. Л. А. Спиридоновой [и др.]. — М., 2011. — С. 106–113.
4. Лейбниц Г. В. Опыты теодицеи о благодати Божией, свободе человека и начале зла (с приложениями). 1706–1710 // Лейбниц Г. В. Сочинения: в 4 т. — М.: Мысль, 1989. — Т. 4. — С. 49–554.
5. Любомудров А. М. Философия и эстетика В. С. Соловьева в художественном мире Ивана Шмелева // Вестник Волгоградского гос. университета. Серия 8. Литературоведение. Журналистика. — 2010. — № 9–8. — С. 22–27.
6. Ляпаева Л. В. Структурные особенности рассказа И. Шмелева «Лик скрытый» // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сб. ст. по матер. XIII междунар. науч.-практ. конф. — Новосибирск: СибАК, 2012 [Электронный ресурс]. — URL: <https://sibac.info/conf/philolog/xiii/28564> (10.11.2016).
7. Сероштан С. И. Маска и ее место в триаде «лик-лицо-личина» // Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. Серия «Философия». — Т. 19 (58). — № 1. — 2006. — Симферополь: Таврический национальный университет им. В. И. Вернадского. — С. 182–184.
8. Спиридонова Л. А. От облика к лику: образ солдата в творчестве И. Шмелева // XII Сургучевские чтения. Литература и журналистика в пламени войны: от Первой Мировой до Великой Победы. — Ставрополь, 2015. — С. 168–174.
9. Филат Т. В. Поэтика заглавий прозы И. Шмелева (своеобразие семантики и структуры) // Вісник Дніпропетровського університету економіки та права ім. Альфреда Нобеля: Серія «Філологічні науки». — 2011. — С. 112–118.
10. Флоренский П. А. Иконостас. Избранные труды по искусству. — СПб.: Мифрил, Русская книга, 1993. — 365 с.
11. Флоренский П. А. Сочинения: в 2 т. (Репринтное воспроизведение издания 1914 г.). — М.: Правда, 1990. — Т. 1: Столп и утверждение истины. — Часть I. — 490 с. (Приложение к журналу «Вопросы философии». Серия «Из истории отечественной философской мысли») [Электронное издание]. — URL: http://imwerden.de/pdf/florensky_stolp_i_utverzhdenie_istini_1914.pdf (15.10.2016).
12. Щенникова Л. П. Ф. Достоевский и И. Шмелев: компаративистический аспект // Вестник СПбГУКИ. — 2012. — №4 [Электронный ресурс]. — URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/f-dostoevskiy-i-i-shmelev-komparativisticheskiy-aspekt> (17.09.2016).

Yuliya K. Vukolina

Petrozavodsk State University
(Petrozavodsk, Russian Federation)

altiavestrit@mail.ru

ON THE POETICS OF THE TITLE OF I. S. SHMELEV'S STORY "THE HIDDEN FACE"

Abstract. The article is dedicated to the poetics of Shmelev's story's title "The Hidden Face". The ideological and thematic aspects of the title, that develop story's fiction structure of the writing are exposed to analysis. The story got its final title in the last, second, manuscript edition (its previous title was "Furlough"). The writer accentuates the character's inner, radical crisis of consciousness, rather than external events. This intention manifests itself in the ideological structure of artistic images: the characters' philosophy is based on the principle "thesis — antithesis — synthesis". However, there is another viewpoint, that prevails over others and comes out of this system of immanent relations and theoretical judgments of the characters — the Orthodox one. In the text there are several semantic levels of an image system of the story that are kept current in the concepts of "holy face", "face" and "mask". The Hidden Face is nothing more than God's image, contained in every human being, in other words, his true, original nature. Thus, in the title of the story the author's idea of Shmelev is revealed.

Keywords: Ivan Shmelev, "The Hidden Face", history of the text, manuscript editions, poetics of story's title, being, daily life, "holy face", "face"

References

1. Zakharova V. T. *Impressionisticheskie tendentsii v russkoy proze nachala XX veka* [*Impressionist Tendencies in Russian Prose of the Beginning of the 20th Century*]. Moscow, Moscow Pedagogical University Publ., 1993. 162 p. (In Russ.)
2. Zakharova V. T. *Poetika prozy I. S. Shmeleva* [*The Poetics of Prose of I. S. Shmelev*]. Nizhny Novgorod, Mininskiy universitet Publ., 2015. 106 p. (In Russ.)
3. Kaskina Yu. U. Philosophy of "The Great Weigh-Scalee" in I. S. Shmelev's Story "The Hidden Face". In: *Poeziya russkoy zhizni v tvorchestve I. S. Shmeleva* [*Poetry of Russian Life in the Works of I. S. Shmelev*]. Moscow, 2011, pp. 106–113. (In Russ.)
4. Leibniz G. W. Experiments of Theodicy About Divine Goodness, Freedom of Man and Beginning of the Evil (with Addendams) 1706–1710. In: *Leybnits G. V. Sochineniya: v 4 tomakh* [*Leibniz G. W. Works: in 4 Vols*]. Moscow, Mysl' Publ., 1989, vol. 4, pp. 49–554. (In Russ.)
5. Lyubomudrov A. M. V. S. Solovyov's Philosophy and Aesthetics in Ivan Shmelev's Artistic World. In: *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 8. Literaturovedenie. Zhurnalistsika* [*Science Journal of Volgograd State University. Series 8. Literary Criticism. Journalism*], 2010, no. 9–8, pp. 22–27. (In Russ.)

6. Lyapaeva L. V. Structural Features of Shmelev's Story "The Hidden Face". In: *V mire nauki i iskusstva: voprosy filologii, iskusstvovedeniya i kul'turologii: sbornik statey po materialam XIII mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [In the World of Science and Art: Questions of Philology, Art Criticism and Culture Studies: Collection of Articles Based on the Proceedings of the 13th International Scientific and Practical Conference]. Novosibirsk, SibAK Publ., 2012. Available at: <https://sibac.info/conf/philolog/xiii/28564> (accessed 10 November 2016). (In Russ.)
7. Seroshtan S. I. The Mask and Its Place in the Triplicity "Holy Face — Face — Mask". In: *Uchenye zapiski Tavricheskogo natsional'nogo universiteta ime-ni V. I. Vernadskogo. Seriya «Filosofiya»* [Proceedings of Taurida National V. I. Vernadsky University. Series "Philosophy"]. Simferopol, Taurida National V. I. Vernadsky University Publ., 2006, vol. 19 (58), no. 1, pp. 182–184. (In Russ.)
8. Spiridonova L. A. From the Look to the Holy Face: The Image of a Soldier in I. S. Shmelev's Works. In: *XII Surguchevskie chteniya. Literatura i zhurnalistika v plameni voyny: ot Pervoy Mirovoy do Velikoy Pobedy* [The 12th Surguch Readings. Literature and Journalism in the Flame of War: From the First World War to the Great Victory]. Stavropol, 2015, pp. 168–174. (In Russ.)
9. Filat T. V. The Poetics of the Titles in I. Shmelev's Prose (Peculiarities of Semantics and Structure). In: *Visnyk Dnipropetrovskoho universytetu ekonomiky ta prava im. Alfreda Nobelia: Seriya «Filolohichni nauky»* [Bulletin of Dnepropetrovsk University of Economics and Law Named After A. Nobel: Series "Philological Studies"], 2011, pp. 112–118. (In Russ.)
10. Florenskiy P. A. *Ikonostas. Izbrannye trudy po iskusstvu* [Iconostasis. Selected Works on Art]. St. Petersburg, Mifril Publ., Russkaya kniga Publ., 1993. 365 p. (In Russ.)
11. Florenskiy P. A. *Sochineniya: v 2 tomakh* (Reprintnoe vosproizvedenie izdaniya 1914 goda) [Works: in 2 Vols (Reprint of the Edition of 1914)]. Moscow, Pravda Publ., 1990, vol. 1: A Pillar and Affirmation of the Truth. Part I. 490 p. Available at: http://imwerden.de/pdf/florensky_stolp_i_utverzhdienie_istini_1914.pdf (accessed 15 October 2016). (In Russ.)
12. Shchennikova L. P. F. Dostoevsky and I. Shmelev: A Comparative Aspect. In: *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of St. Petersburg State University of Culture and Arts], 2012, no. 4. Available at: <http://cyberleninka.ru/article/n/f-dostoevskiy-i-i-shmelev-komparativisticheskiy-aspekt> (accessed 17 September 2016). (In Russ.)

DOI 10.15393/j9.art.2017.4141

УДК 821.161.1.09“18”

Татьяна Николаевна Воронина*Вологодский государственный университет
(Вологда, Российская Федерация)*

myberegok@rambler.ru

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЕВАНГЕЛЬСКОГО СЮЖЕТА В РАССКАЗЕ А. А. КОНДРАТЬЕВА «ПОСЛЕДНЕЕ ИСКУШЕНИЕ»

Аннотация. Автор статьи анализирует интерпретацию евангельского эпизода распятия Христа в рассказе А. А. Кондратьева «Последнее искушение». В работе утверждается, что писатель руководствуется вариантами изложения новозаветной истории от Луки и Иоанна и рассматривает исходные события как христианский миф, который можно пересоздать в искусстве. Кондратьев изменяет угол зрения на происходящее: оно показано глазами духа из армии дьявола. Эпизод крестных мук Иисуса представлен как решающая битва добра и зла, которые персонафицированы в Сына Человеческого и Избранника (Сатану). Исход сражения связан с присутствием третьей силы — загадочного преступника-араба, от позиции которого зависит результат схватки. Писатель по-своему трактует легенду о благоразумном и безумном разбойниках, превращает этих второстепенных персонажей в ключевых действующих лиц. В рассказе присутствуют аллюзии на апокрифические «Евангелие от Никодима», «Арабское евангелие детства Спасителя», используется прямое цитирование новозаветных текстов. Кондратьев добавляет в новозаветную историю мотив космической битвы Света и тьмы, смещает точку зрения на благоразумного разбойника, образ которого создает главную интригу повествования: подчеркивается значимость этой фигуры в сражении добра и зла, его загадка (кто он такой и какие цели преследует) создает в финале рассказа эффект недосказанности — неразгаданной тайны библейской истории.

Ключевые слова: Евангелие, Александр Кондратьев, Серебряный век, мотив, образ дьявола, благородный разбойник

Александра Алексеевича Кондратьева (1876–1967) относят к писателям так называемой младшей линии Серебряного века. Его фигура как при жизни, так и по сей день остается в тени более маститых современников: В. Я. Брюсова, К. Д. Бальмонта, А. А. Блока, Вяч. Иванова и др. Однако творчество Кондратьева представляет самостоятельный интерес

как оригинальное проявление неомифологизма в литературе. Научное осмысление наследия писателя начинается с выхода в 1990 г. монографии В. Н. Топорова «Неомифологизм в русской литературе начала XX века. Роман А. А. Кондратьева “На берегах Ярыни”» [15]. В дальнейшем творчество Кондратьева изучалось в историко-литературном и биографическом курсах (О. Седов [12]; Е. В. Шалашов [16]; Е. Г. Таран [14]), в аспекте поэтики (Ю. Б. Орлицкий [7]; С. И. Кормилов [3] и др.), в частности — мифопоэтики, которой посвящен основной массив работ о писателе (Н. В. Шинкарова [17]; А. А. Моисеева [6]; А. В. Коровашко [4]; И. А. Пивоварова [8] и др.). Исследователей интересуют в первую очередь опыты Кондратьева в области художественной реконструкции античных и славянских мифов. Реже внимание ученых привлекает работа писателя с библейскими темами и сюжетами. Так, Н. В. Шинкарова обращается к данному вопросу с целью выявления сквозных архетипических образов и мотивов в дореволюционных сборниках рассказов писателя [17]. С. И. Кормилова интересуется ритмизованная проза у данного автора, в частности, рассматривается весьма смелая интерпретация евангельской истории в рассказе «В пещере» [3].

А. А. Кондратьев в своем творчестве неоднократно обращался к библейским сюжетам и персонажам как в поэзии, так и в прозе. До 1917 года в основном это были попытки посмотреть на евангельскую историю с другой точки зрения, как бы из противоположного «лагеря». В стихотворении «Люцифер» из первого сборника писателя «Стихи А. К.» 1905 года нарисован романтический образ дьявола, парящего в «беспредельном пространстве»¹; сонет «Пусть Михаилом горд в веках Иегова...», получивший премию на конкурсе 1906 года за лучшее литературное изображение сатаны (см. об этом: [11]), написан от имени последнего. Озаглавленное цитатой из Евангелия от Иоанна стихотворение «В доме отца моего обителей много...» (сборник «Черная Венера» 1909 года) намекает на демонологический мир, вызывающий к своему властелину. В высоко оцененном А. Блоком рассказе «В пещере»² (1906) выворачивается наизнанку новозаветный смысл эпизода воскресения Христа. Эксперименты А. Кондратьева

с евангельскими сюжетами (впрочем, как и с античными, доминирующими в этот период в творчестве писателя) прошли в русле умонастроений Серебряного века, когда деятели искусства «усвоили, что миф не является “святым достоянием старины” и чем-то безвозвратно минувшим и что новое время творит новые мифы, изначальными авторами которых вполне могут быть писатели и поэты» [10, 239].

После революции 1917 г. и вынужденной эмиграции меняется как круг интересующих Кондратьева тем, так и характер использования библейского материала. Так, в двух стихотворениях 1919 г. «В церкви в день Успенья» и «В день Покрова» возникают иконописные светлые лики Богоматери и Спасителя, к которым лирический герой обращается с молитвой. В романе «На берегах Ярыни» (1930) писатель вновь возвращается к образу дьявола, однако данный inferнальный персонаж здесь изображен как однозначно безобразный внешне и по сути своей разрушитель всего и вся и лишен какого бы то ни было романтического ореола.

Рассказ «Последнее искушение» вошел в состав сборника «Белый козел» (1908), но, вероятно, написан был значительно раньше. Произведение относится к первому периоду творчества Кондратьева, когда писатель был близок к кругу символистов и испытал влияние идей Вяч. Иванова, что выразилось в интересе к «древнему хаосу»³ и связанному с ним демоническому созидательно-разрушительному дионисийскому началу. В основу сюжета рассказа лег центральный эпизод Нового Завета — распятие Христа, причем автор преимущественно руководствуется вариантами изложения данной истории от Луки и от Иоанна. Как и у евангелистов, смерть Спасителя выступает в «Последнем искушении» как главное событие, ради которого Он приходил на землю. Думается, что Кондратьев воспринимает исходную историю как христианский миф и рассматривает ее в характерном для символистов русле: «...как выражение исходных и основных черт человеческой культуры, ее Первоначал и Первоистоков» [5, 62] и как материал, который можно пересоздать в искусстве. Писатель дает собственное прочтение евангельской легенды и, оставляя фабулу без изменений, с помощью дополнительных деталей

и персонажей смещает акценты в известных событиях. При этом он действует в рамках рациональной «описательной модели» (см. об этом: [9]) применения мифа в творчестве: излагает авторскую версию известного сюжета без соотнесенности с современностью.

Первое, на что обращаешь внимание при прочтении рассказа, — личный повествователь, обозначенный автором в подзаголовке: «рассказ духа». Далее по тексту становится понятно, что речь идет о бесе, одном из неисчислимой армии Сатаны. Дух предстает как наблюдатель, он не участвует в происходящем, а внимательно следит за всем со стороны, фиксирует детали, осознает важность и масштаб события. Тем самым создается впечатление, что действие свершилось только что, а не в далеком прошлом, ибо для повествователя история разворачивается в актуальном настоящем, и от ее финала зависит и его судьба. И перед читателем не «предания старины глубокой», а хроника недавних событий. Такой эффект усиливается многократным употреблением глаголов несовершенного вида: «я видел», «победа носилась», «он готовился», «губы шептали», «военная стража говорила», «народ вопил» и т. п.

Дух-рассказчик неиндивидуализирован: у него нет ярких речевых особенностей, личного отношения к происходящему, отсутствуют указания на черты внешнего облика и характера. Он — часть сонма демонов, один из многих, что подкрепляется выражениями вроде «мы знали», «многие из нас» и т. п. Характерно, что повествователь в тексте назван нейтральным словом «дух», а не бесом, но о его принадлежности к нечистой силе можно судить только по самоидентификации рассказчика с армией Сатаны («один из наших») и по осведомленности о ее планах. Кондратьев сознательно меняет точку зрения на новозаветные события казни Христа, смещая ее в сторону противоположного лагеря (такой прием характерен для его творчества). Писатель стремится поведать историю изнутри и с позиций свидетеля-оппонента, создать тем самым эффект остранения.

Однако характер повествования остается весьма отвлеченным, как бы приподнятым над обыденностью. В тексте отсутствуют личные имена, почти нет упоминаний о географической

привязанности действия, деталях быта и приметах эпохи. В фокусе внимания автора — герои-константы, образы-топосы, изображенные как вневременные и внепространственные сущности: Сын Человеческий, Его Мать, Его ученик, разбойник, дух тьмы.

Эпизод распятия Христа в «Последнем искушении» интерпретируется в духе раннехристианских дуалистических течений как решающая битва Добра и Зла. Этот мотив звучит уже в первых словах рассказа: «Приближалась последняя борьба»⁴. Противостояние дьявола и бога принимает характер классического библейского испытания: Сатана, вселившийся в тело одного из распятых разбойников, искушает Иисуса, предлагая ему сойти с креста, а Спаситель должен противостоять искушению. При этом в небесах парят мириады ангелов, к Иерусалиму движутся легионы нечистой силы, но исход сражения зависит не от соотношения сил, а только от личной стойкости Христа и его решимости выполнить до конца свою миссию. Такая интерпретация сходна с учением гностиков, в котором «смерть Иисуса трактовалась как победа над космическими силами зла, освобождение от них» [11, 270]. Но, в отличие от представителей гностицизма, не признававших человеческой природы Христа, у Кондратьева Спаситель «должен был страдать и умереть, как человек» (125). Силы Сатаны с самого начала предчувствуют свою обреченность на неуспех, но, исполненные отчаяния, предпринимают последнюю попытку вырвать победу. Демоны не пассивно наблюдают за противостоянием Иисуса и его искушителя. Они соблазняют Сына Человеческого, апеллируя к его же собственным словам о семени «А иное упало на камень и взошед засохло, потому что не имело влаги» (Лк. 8:6): «Семя слов Твоих упало на каменистую почву. Народ этот недалек и себялюбив, а потому слова Твои ему не понятны. Кто хочет успеха у толпы, тот должен действовать на ее чувство и воображение. Им нужно чудо» (126). Бесы подстрекают жаждущую зрелища толпу выкрикивать: «Сойди со креста!» — и под видом назойливых мух усиливают страдания распятых.

Вслед за евангелистами Кондратьев не описывает Христа, а скорее представляет Его. Образ Спасителя нарисован предельно обобщенно, он складывается из немногочисленных реплик

Иисуса, цитируемых по Писанию, и крайне скупых деталей, напоминающих о крестных муках («кровь текла по Его ладоням и капала на землю» (126), «лицо Его изобразило страдание» (128)). Христос ни разу не называется по имени, что связано не только со специфическим повествователем, но и с общим тоном рассказа. В абстрагированных именовании акцентируются разные функции образа, а сам персонаж безошибочно идентифицируется читателем: Сын Человеческий (человеческая ипостась Бога); Обреченный, Божественный Страдалец, Распятый (земная миссия страдания и искупления); Божественный Противник / Соперник (противостояние мировому злу, воплощенному в Дьяволе). Иисус изображен как борец, сознательно избравший свой путь и идущий им к намеченной цели: «Но Он вперед знал все это и обрек Себя на смерть, помня, что только она может дать ему торжество» (124). Несмотря на то, что внимание всех приковано к Спасителю, он абсолютно одинок, что во многом является его добровольным выбором. Между Христом и Его Матерью, стоящей у подножия креста, происходит мысленный диалог, в который Кондратьев вплетает цитаты из Евангелия от Иоанна (Ин. 19:26–27): «“Сын мой, Ты рано покидаешь Меня, на кого оставишь Ты свою злополучную Мать?” — казалось, говорили глаза Той, что была старше других. “**Жено, се сын Твой**, — как бы в ответ Ей сказал наш Противник и прибавил, обращаясь к любимому ученику, который один из двенадцати не оставил Его в минуту конца: **Се мать твоя!**”» (127) (дословные совпадения с текстом Евангелия выделены мной. – Т. В.). Здесь упоминается и фигурирующий у Иоанна любимый ученик, которому Спаситель перепоручает Матерь Свою, как единственный оставшийся с наставником до смертного часа.

Антитеза Бога и Сатаны представлена как традиционная антиномия света и мрака при безоговорочном преимуществе первого, что подчеркивается графически: «*Сын Света*» и «*дух тьмы*». Дьявол в тексте — не столько конкретная персона, сколько часть рассеянного множества. Он — «один из наших великих духов», «Избранник наш», то есть уполномоченный представитель темных сил. Его адский план состоит в том, чтобы «разделить судьбу Божественного Противника»,

«соблазнить и умереть», пережив «перед этим все муки и ужас расставания с жизнью» (125). Дьявол хочет уравнять себя с Христом в униженности перед толпой, страдании и казни на кресте. Сатана принимает человеческий облик, действует в обличье осужденного на распятие разбойника, но его inferнальная сущность подчеркивается повторяющейся деталью: взоры его «пылающие», «сверкали, как раскаленные угли» (125). Равные телесные муки, испытываемые персонажами, усиливают антитезу божественного и демонического, которая проявляется в поведении героев: «Сын Человеческий молчаливо претерпевал страдания и насмешки» (126) — «Избранник метался на кресте, вызывая соболезнования даже у привычных римских воинов» (128). Евангельскую реплику безумного разбойника («если Ты Христос, спаси Себя и нас» (Лк. 23:39)) Кондратьев разворачивает в страстный безмолвный монолог-мольбу, которым Сатана надеется поколебать решимость Иисуса: «Если ты Сын Божий, милосердный, сойди с креста и спаси Себя и нас. Слышишь? Себя и нас! И мы ведь страдаем. Докажи нам любовь Свою!» (127). Дух тьмы делает ставку на сострадание Христа к чужим мукам: если Спаситель готов вынести испытания один, то готов ли Он также не помочь собратьям по кресту и обречь их на пытку и смерть? Слова искушителя попадают в цель: Сын Человеческий вздрогнул, и «лицо Его изобразило страдание» (128).

Здесь уместно обратиться к ключевому персонажу рассказа, который создает главную интригу и вводит в повествование мотив тайны. Это второй распятый разбойник. Его появление в тексте окружено атмосферой загадочности: Сатана почему-то смотрит на него с недоумением, «ангел, реявший над шествием, показал другому мечом на этого человека и сказал ему что-то, и другой ангел кивнул в ответ головой» (126). Такие странные обстоятельства привлекают внимание духа-рассказчика, он обеспокоен, но не понимает, в чем дело. Силы добра и зла явно связывают с этой таинственной личностью какие-то ожидания, становится понятно, что от нее в чем-то зависит исход решающей битвы. Данный разбойник — единственный персонаж, чей портрет и элементы биографии даются в рассказе: «Это был высокий, мускулистый, загорелый

араб, спокойно следовавший позади товарищей по казни» (125). Интересно, что рядом с такими символическими, обобщенными, не связанными с конкретным этносом фигурами, как Сын Человеческий и Избранник темных сил, возникает араб, в прошлом у которого — грабежи на побережье Мертвого моря. В толпе у Голгофского холма шепчутся, «что он не трогал бедных и даже помогал им» (125). Возможно, это аллюзия на апокрифическое «Арабское Евангелие детства Спасителя», в котором приводится история встречи бежавшего в Египет Святого семейства с благородным разбойником Титом. Он уберет Иосифа, Марию и Иисуса от нападения своих товарищей, и в связи с этим благим делом юный Христос произносит пророческие слова: «Распнут, о мати, Меня через тридцать лет иудеи в Иерусалиме, а два разбойника эти со Мной на одном кресте повешены будут: Тит — одесную, и ошую — Думах. На другой же день внидет передо Мною Тит в Царствие Небесное» [13, 384]. С одной стороны, в рассказе араб подается как Робин Гуд первых лет христианства, с другой — он все равно остается загадкой для окружающих, так как его прошлое — лишь предмет предположения собравшихся посмотреть казнь людей («в толпе слышалось...» (125)).

Кульминацией «Последнего искушения» является диалог между разбойником и Христом. Выслушав смущающие душу слова Сатаны, Иисус поворачивается к другому сотоварищу по казни. Далее в рассказе нагнетается атмосфера напряженного ожидания реакции араба: «Мы *ждали* с нетерпением, что произойдет. *Ждал* Избранник. В небе *ждали* ангелы...» (128) (курсив мой. – Т. В.). Многократные повторы, троеточия, упоминание о воцарившейся тишине создают ощущение внезапно остановившегося времени. Избранник «впился взорами» в разбойника, последний становится в этот момент центром великого события, и все обставлено так, будто от его поведения зависит исход космической битвы добра и зла. Слова распятого преступника воспроизводят текст Евангелия от Луки (23:42): «Вспомни обо мне, Господи, когда придешь в Свое царство!» (128). Тем самым разбойник не только напоминает Христу о его миссии, что прямо отмечается в рассказе, но и проявляет солидарность со Спасителем, высказывает веру

в Его божественную сущность. Ответ Иисуса опять отсылает к новозаветным строкам (Лк. 23:43): «Истинно говорю тебе, ныне же будешь со Мною в раю!» (128). Характерно, что все предыдущие диалоги в рассказе — мысленные, и только эти, решающие, фразы произносятся вслух, акцентируя тем самым важность и торжественность переломного в ходе действия момента. После слов Христа дух-рассказчик лаконично заключает: «Все мы поняли, что наше дело проиграно» (128). На этом сцена распятия обрывается, упоминается лишь растущая на горизонте черная туча — реминисценция на евангельское «и померкло солнце» (Лк. 23:45) — то спешит отчаявшееся войско сил тьмы.

В финале загадочный разбойник вновь оказывается в фокусе внимания рассказчика. Дух рассуждает о том, кто бы это мог быть: «Но кто был этот загадочный человек? Да и человек ли это был? Души его мы так и не видели. По-видимому, он заключил какое-то соглашение с Избранником и нарушил его» (129). Тайна остается нераскрытой. По туманным намекам можно предположить, что это мог быть тот самый одним из первых попавший в рай благоразумный разбойник, который упоминается в апокрифическом «Евангелии от Никодима» [1]. В то же время под личиной неизвестного преступника могла скрываться некая третья мистическая сила, разыгравшая свою карту в схватке божественного и дьяволического. Автор не дает ответа, сознательно сгущая атмосферу таинственности вокруг персонажа. Рассказ заканчивается словами, подводящими итог произошедшему: «Если это человек, то, во всяком случае, он единственный из людей, признавший Бога в Распятом на кресте, осмеянном и униженном преступнике» (129) (курсив мой. — Т. В.). Здесь сама постановка вопроса наталкивает читателя на мысль об участии в битве добра и зла неназванной силы, принявшей облик благоразумного разбойника.

Таким образом, в интерпретации Кондратьева евангельская история распятия Христа представлена как решающая битва добра и зла, которые персонифицированы соответственно в Сына Человеческого и Избранника. При этом результат сражения связан с присутствием третьей силы — загадочного

преступника-араба, от позиции которого зависит исход схватки. Писатель по-своему трактует легенду о благоразумном и безумном разбойниках, превращает этих второстепенных евангельских персонажей в ключевых действующих лиц. Кондратьев изменяет угол зрения на события, показывая их глазами духа, представителя сил тьмы, в чем проявляется стремление художника дать новый взгляд на известные обстоятельства.

Автор использует евангельские тексты, порой прибегает к прямому цитированию, однако изменяет содержание новозаветной истории не только введением мотива космической битвы Света и тьмы, но и смещением точки зрения на благоразумного разбойника. Образ его создает главную интригу повествования: подчеркивается значимость этой фигуры в сражении добра и зла, его загадка (кто он такой и какие цели преследует) создает в финале рассказа эффект недосказанности — неразгаданной тайны библейской истории.

Примечания

- ¹ Кондратьев А. А. Боги минувших времен: стихотворения / сост., вст. ст. В. Крейда. М.: Молодая гвардия, 2001. С. 92.
- ² В записной книжке в 1906 году Блок отметил: «Кондратьев удивительный человек. Его рассказ о чертике и Христе — глубоко символичен. Он — совершенно целен, здоров, силен инстинктивной волей; всегда в пределах гармонии, не навязывается на тайну, но таинственен и глубок» [2, 84].
- ³ Выражение С. М. Городецкого, отразившее отношение к мифологии в литературно-художественной среде Серебряного века: «Древний хаос потревожим, / Космос скованный низложим, — / Мы ведь можем, можем, можем!» (Городецкий С. Избранные произведения: в 2 т. Т. 1: Стихотворения. М.: Худож. лит., 1987. С. 75).
- ⁴ Кондратьев А. А. Сны: романы, повесть, рассказы. — СПб.: Северо-Запад, 1993. С. 124. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием страницы в круглых скобках.

Список литературы

1. Апокрифические сказания об Иисусе, Святом Семействе и Свидетелях Христовых / сост., вступ. ст. и коммент. И. С. Свенцицкой, А. П. Скогорева. — М.: Когелет, 1999 [Электронный ресурс]. — URL: <http://lib.ru/HRISTIAN/apok3.txt>. (04.04.2014).

2. Блок А. А. Записные книжки 1901–1920 / сост., подгот. текста, предисл. и прим. В. Орлова. — М.: Худож. лит., 1965. — 663 с.
3. Кормилов С. И. Метризованная проза в произведениях А. А. Кондратьева на античные и древневосточные темы // Филологические науки. — 2009. — № 5. — С. 19–28.
4. Коровашко А. В. Заговоры и заклинания в русской литературе XIX–XX вв. — М.: Изд-во Кулагиной — Intrada, 2009. — 364 с.
5. Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Минц З. Г. Поэтика русского символизма. — СПб.: Искусство, 2004. — С. 59–96.
6. Моисеева А. А. Реконструкции славянских мифов в поэтических циклах К. Бальмонта, С. Городецкого, А. Кондратьева // Филологические заметки. — 2012. — Т. 1. — № 10. — С. 177–181.
7. Орлицкий Ю. Б. «Близнечные тексты» в стихах и прозе А. А. Кондратьева // Александр Кондратьев: исследования, материалы, публикации / отв. ред. Е. М. Васильев. — Ровно: Волиньські обереги, 2008. — С. 14–23.
8. Пивоварова И. А. Поэтика мифологической прозы А. А. Кондратьева: автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Волгоград, 2013. — 20 с.
9. Полонский В. В. Вяч. Иванов и И. Анненский: к проблеме «двух моделей» античности на рубеже веков // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы. Вып. 1 / отв. ред. К. Ю. Лаппо-Данилевский, А. Б. Шишкин. — СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, 2010. — С. 377–390.
10. Розанов Ю. В. Фольклоризм А. М. Ремизова: источники, генезис, поэтика. — Вологда: ВГПУ, 2008. — 267 с.
11. Свенцицкая И. С. Раннее христианство: страницы истории. — М.: Политиздат, 1987. — 336 с.
12. Седов О. Мир прозы А. А. Кондратьева: мифология и демонология // Кондратьев А. А. Сны: романы, повесть, рассказы. — СПб.: Северо-Запад, 1993. — С. 5–6.
13. Скогорев А. П. Апокрифические деяния апостолов. Арабское Евангелие детства Спасителя. Исследования. Переводы. Комментарии. — СПб.: Алетейя, 2000. — 480 с.
14. Таран Е. Г. Александр Кондратьев и московские символисты // Русская литература. — 2012. — № 3. — С. 163–169.
15. Топоров В. Н. Неомифологизм в русской литературе начала XX века. Роман А. А. Кондратьева «На берегах Ярыни». — Trento: Vevzlin, 1990. — 326 с.
16. Шалашов Е. В. Творчество А. А. Кондратьева 1899–1917 гг.: дис. ... канд. филол. наук. — Череповец, 2004. — 173 с.
17. Шинкарова Н. В. Мифопоэтика рассказов А. А. Кондратьева: сквозные архетипические мотивы и образы: сборники «Белый Козел», «Улыбка Ашеры»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Ульяновск, 2008. — 19 с.

Tatiana N. Voronina*Vologda State Pedagogical University
(Vologda, Russian Federation)*

myberegok@rambler.ru

THE INTERPRETATION OF THE EVANGELIC PLOT IN THE STORY "THE LAST TEMPTATION"

BY A. KONDRATIEV

Abstract. The author of the article analyses the interpretation of the gospel episode of the Crucifixion of Christ in the story "The Last Temptation" by A. Kondratiev. The research asserts that the writer follows the variants of the New Testament story presented in the Gospel of Luke and John, and considers the initial events as Christian myths that can be recreated in Art. A. Kondratiev changes the perspective of the event and shows it through the eyes of the spirit of the Devil's army. The episode of the Passion of Christ is presented as a decisive battle between good and evil, that are embodied in the son of Man and the Chosen one (Satan). The outcome of the battle is related to the presence of the third force, a mysterious Arab criminal, whose attitude the result of the battle depends on. The writer interprets the legend of a sensible robber and a mad robber in his own way, turning these minor characters into protagonists. The story contains allusions to the apocryphal "Gospel of Nicodemus", "The Arabic Gospel of the infancy of the Savior", and direct quotations from Testament texts. A. Kondratiev adds the motive of a cosmic battle between Light and darkness to the New Testament story, he accentuates the image of the wise thief introducing a key intrigue of the narration, emphasizes the role of this character in the fight between good and evil. The mystery of the character (who is he? what purposes is he pursuing?) produces the innuendo effect, the sense of an unsolved mystery of the Gospel story.

Keywords: The Gospel, Alexander Kondratiev, the image of the Devil, motif, allusion, sensible thief

References

1. *Apokrificheskie skazaniya ob Iisuse, Svyatom Semeystve i Svidetelyakh Khristovykh* [Apocryphal Legendaries About Jesus, the Holy Family and Christ's Witnesses]. Moscow, Kogelet Publ., 1999. Available at: <http://lib.ru/HRISTIAN/apok3.txt> (accessed 4 April 2014). (In Russ.)
2. Blok A. A. *Zapisnye knizhki 1901–1920* [Scribbling Diaries of 1901–1920]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1965. 663 p. (In Russ.)
3. Kormilov S. I. Metric Prose in the Works of A. A. Kondratiev on Antique and Ancient Eastern Themes. In: *Filologicheskie nauki*, 2009, no. 5, pp. 19–28. (In Russ.)
4. Korovashko A. V. *Zagovory i zaklinaniya v russkoy literature XIX–XX vekov* [Incantations and Sorceries in Russian Literature of the 19th and 20th Centuries]. Moscow, Intrada Publ., 2009. 364 p. (In Russ.)

5. Mints Z. G. On Some Neomythological Texts. In: *Mints Z. G. Poetika russkogo simbolizma* [Mints Z. G. The Poetics of the Russian Symbolism]. St. Petersburg, Iskustvo Publ., 2004, pp. 59–96. (In Russ.)
6. Moiseeva A. A. The Reconstruction of Slavic Myths in the Poetic Works of K. Balmont, S. Gorodetsky, A. Kondratiev. In: *Filologicheskie zametki*, 2012, vol. 1, no. 10, pp. 177–181. (In Russ.)
7. Orlitskiy Yu. B. “Bliznechnye Texts” in the Poetry and Prose of A. A. Kondratiev. In: *Aleksandr Kondrat'ev: issledovaniya, materialy, publikatsii* [Alexander Kondratiev: Researches, Materials, Publications]. Rovno, Volin'ski oberegi Publ., 2008, pp. 14–23. (In Russ.)
8. Pivovara I. A. *Poetika mifologicheskoy prozy A. A. Kondrat'eva. Avtoref. dis. ... kand. filol. nauk* [The Poetics of the Mythological Prose of A. A. Kondratiev. PhD. philol. sci. diss. abstract]. Volgograd, 2013. 20 p. (In Russ.)
9. Polonskiy V. V. V. Ivanov and I. Annensky: More on the Problem of “Two Models” of Antiquity at the Turn of the Century. In: *Vyacheslav Ivanov. Issledovaniya i materialy* [Vyacheslav Ivanov. Researches and Materials]. St. Petersburg, Pushkinskiy Dom Publ., 2010, issue 1, pp. 377–390. (In Russ.)
10. Rozanov Yu. V. *Fol'klorizm A. M. Remizova: istochniki, genezis, poetika* [Folklorism of A. M. Remizov: Sources, Genesis, Poetics]. Vologda, Vologda State Pedagogical University Publ., 2008. 267 p. (In Russ.)
11. Svetsitskaya I. S. *Rannee khristianstvo: stranitsy istorii* [Early Christianity: Pages of History]. Moscow, Politizdat Publ., 1987. 336 p. (In Russ.)
12. Sedov O. The World of Prose of A. A. Kondratiev: Mythology and Demonology. In: *Kondrat'ev A. A. Sny: romany, povest', rasskazy* [Kondratiev A. A. The Dreams: Novels, Short Novels, Stories]. St. Petersburg, Severo-Zapad Publ., 1993, pp. 5–6. (In Russ.)
13. Skogorev A. P. *Apokrificheskie deyaniya apostolov. Arabskoe Evangelie detstva Spasitelya. Issledovaniya. Perevody. Kommentarii* [Apocryphal Deeds of the Apostles. Arabic Gospel of the Infancy of the Savior. Researches. Translations. Comments]. St. Petersburg, Aleteyya Publ., 2000. 480 p. (In Russ.)
14. Taran E. G. Alexander Kondratiev and Moscow Symbolists. In: *Russkaya literatura*, 2012, no. 3, pp. 163–169. (In Russ.)
15. Toporov V. N. *Neomifologizm v russkoy literature nachala XX veka: Roman A. A. Kondrat'eva «Na beregakh Yaryni»* [Neomithologism in Russian Literature of the 20th Century: A. A. Kondratiev's Novel “On the Banks of the Yaryn River”]. Trento, Vevzlin Publ., 1990. 326 p. (In Russ.)
16. Shalashov E. V. *Tvorchestvo A. A. Kondrat'eva 1899–1917 godov. Dis. ... kand. filol. nauk* [The Works of A. A. Kondratiev of 1899–1917. PhD. philol. sci. diss.]. Cherepovets, 2004. 173 p. (In Russ.)
17. Shinkarova N. V. *Mifopoetika rasskazov A. A. Kondrat'eva: skvoznye arkhētīpicheskie motivy i obrazy: sborniki «Belyy Kozel», «Ulybka Ashery»*. Avtoref. dis. ... kand. filol. nauk [The Mythopoetics of the Stories of A. A. Kondratiev: Throughline Archetypic Motives and Images: Collection of Stories “The White Goat”, “Ashera's Smile”. PhD. philol. sci. diss. abstract]. Ulyanovsk, 2008. 19 p. (In Russ.)

Дата поступления в редакцию: 10.09.2014

DOI 10.15393/j9.art.2017.3221

УДК 821.161.1.09"1917/1992"

Екатерина Константиновна Агапитова*Петрозаводский государственный университет
(Петрозаводск, Российская Федерация)*

ithaelin@mail.ru

О НЕКОТОРЫХ ФОЛЬКЛОРНЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ПОЭТИКИ РОМАНА А. А. КОНДРАТЬЕВА «НА БЕРЕГАХ ЯРЫНИ»

Аннотация. Статья посвящена особенностям поэтики романа А. А. Кондратьева «На берегах Ярыни», в частности влиянию поэтики народной несказочной прозы (быличек) и фольклорной волшебной сказки на форму и содержание этого «демонологического» романа, как его охарактеризовал сам автор. От быличек в романе А. А. Кондратьева осталось этнографическое наполнение, а законы формирования фантастического мира заимствованы им из волшебной сказки. Особое внимание уделяется проблеме «границ» — главному закону волшебной сказки, четкому разделению на «свое» и «чужое». В данном романе роль границы играет Ярынь — контаминация реальных рек Горыни и Яруни и архетипического образа Реки. Также подробно рассматривается еще один закон сказочной поэтики — требование держать данное слово и не нарушать запрет. Именно несоблюдение запрета является двигателем сюжета романа и тем, что приводит персонажей к смерти, точнее к переходу в другое состояние души, поскольку персонажи романа могут существовать в трех формах: человек, нечисть, нежить. Так формируется вечность, постоянность и принципиальная повторяемость мира *На-берегах-Ярыни*.

Ключевые слова: А. А. Кондратьев, «На берегах Ярыни», былички, волшебная сказка, поэтика, славянская мифология

Роман А. А. Кондратьева «На берегах Ярыни» вышел в свет в 1930 году в Берлине в издательстве «Медный всадник» с характерным подзаголовком «Демонологический роман». Однако в нашей стране он стал известен только через шестьдесят с лишним лет, когда в 1993 году был издан в Санкт-Петербурге в издательстве «Северо-Запад».

Как подчеркивают исследователи, этот роман являет собой тот редкий случай, когда литературное произведение «целиком исчерпывается фольклорным содержанием» [6, 165]; [7, 48] (выделено Е. М. Неёловым. — Е. А.). И именно этим он и интересен в первую очередь. Александр Кондратьев создал

на материале фольклорно-мифологических представлений яркий и убедительный фантастический мир [6, 167]. Эти представления в основном почерпнуты из восточнославянских быличек и специальных исследований (например, из известного труда С. В. Максимова «Нечистая, неведомая и крестная сила»). Тем не менее, этот мир, созданный писателем, построен не столько по законам былички (откуда заимствован только сам этнографический материал), сколько по законам волшебной сказки, которая сильнее других фольклорных жанров влияла на поэтику романа.

В романе А. Кондратьева особое влияние сказка оказала на сами принципы построения фантастического мира *На берегах Ярыни* и создания персонажей. Однако сначала следует указать на общие особенности этого фантастического мира.

Уже было замечено, что содержание романа составляют различные «коллизии повседневной жизни человеческих и демонологических персонажей (причем, бессмертные божества в эту жизнь почти не вмешиваются, ограничиваясь поддержанием природного порядка)» [7, 49]. В центре романа «На берегах Ярыни» — природно-демонологический мир: духи мест, нечисть, нежить во всем их разнообразии, причем всегда дается этнографически точное описание. Такое описание появляется всегда, однако для эпизодических персонажей оно дается целиком и сразу, а особенности главных героев выявляются постепенно, но от этого не менее подробно.

Всех персонажей романа можно условно разделить на четыре группы: 1) нечисть и нежить, 2) люди (точнее, жители села Зарецкого), 3) боги и 4) животные. Как уже говорилось, главными здесь являются представители так называемой низшей мифологии (леший, водяные, домовые, русалки и т. д.). Боги и люди входят в повествование ровно настолько, насколько они связаны с нечистью и нежитью, насколько последние позволяют им это сделать и насколько в них самих проявляется «демонологическое». Именно оно и выступает как основа «гармонизации» этих трех разных по идее миров. «Божественное» же и «человеческое» оказываются лишь рамками «демонологического», сферами его экспансии [11, 58]. Животные в романе теоретически умеют говорить и служат

посредниками между различными мирами. Однако следует отметить, что в селе Зарецком нет животных (во всяком случае, они не упоминаются), которые традиционно считаются наделенными особой магической силой (собаки «двуглазки», трехшерстные кошки и другие).

Жители села Зарецкого составляют вторую по величине и важности группу персонажей. Среди них прямо названы четыре ведьмы, так сказать инициированные. Все остальные жители остаются потенциальными ведьмами, так как назвать их обычными людьми весьма затруднительно, хотя они не проявляют явных сверхъестественных способностей. Ведь традиционно считается, что обычный человек не может видеть мир, в котором живет нечисть и нежить. Заметить проявления иного мира возможно только в исключительных обстоятельствах: или когда человек болен, или когда он предпринял определенные магические действия, например, пришел с пасхальной свечой, или посмотрел сквозь борону. А у героев романа не возникает никаких проблем с видением бесовского мира, им для этого не надо предпринимать никаких усилий. Такое возможно только в том случае, если герои имеют какое-то отношение к миру нечисти и нежити: являются колдунами, ведьмами или знахарями или нарушили правила поведения, в результате чего стали видимы для мира нечисти и сами обрели способность его видеть. Если пользоваться терминологией, предложенной английской писательницей Дж. К. Роулинг в ее саге о Гарри Поттере, все жители села Зарецкого являются *сквибами*, то есть способны видеть и чувствовать проявления магического мира, но не способны активно колдовать без специальных условий.

Основные действия романа происходят в селе Зарецком и его окрестностях на берегу Ярыни — многоводной, мутной, с илистым дном реки. В основе этого названия, по замечанию В. Н. Топорова, вероятно, нужно видеть «контаминацию двух названий рек, хорошо знакомых жителям Ровенщины, среди которых был и А. Кондратьев, а именно Горынь и Ярунь» [11, 48]. Кроме того, корень *яр-* имеет в славянских языках вполне определенное значение, в основном связанное с природой и весной. Е. Н. Этерлей в своей работе показывает, что от этих

первичных значений образуются два очень важных для нас комплекса: один, семантическим ядром которого является значение «любовный жар, страсть, похоть» (особенно хорошо группы слов с таким значением сохранились в украинском языке) [13, 108], и другой, почти целиком связанный с обозначением свойств человеческой природы, причем обозначения эти, как правило, имеют оценочный и почти всегда негативный характер. Сюда относятся значения: «гневный, злой, вспыльчивый, сердитый» [13, 110–111]. Эти два семантических комплекса для нас наиболее важны, так как они служат основной мотивировкой поведения героев: персонажи романа делают что-либо, руководствуясь любовным влечением или в порыве гнева.

Таковы общие черты мира *На-берегах-Ярыни*. Все остальные его особенности объясняются влиянием мифа и волшебной сказки на поэтику романа Кондратьева.

Как уже было сказано, роман построен на материале восточнославянских быличек, однако в нем почти отсутствуют черты, характерные для поэтики этого жанра. По словам Е. М. Неёлова, «четко ощущаемая читателем (слушателем) граница с реальностью как бы закрывает фантастический мир» [4, 59]. Мир же былички принципиально открыт: это тот мир, где живем и мы, и где нет и речи ни о какой границе. Кроме того, быличка ориентирована на достоверность, и поэтому там часты «всевозможные доказательства правдивости истории: ссылка на конкретные лица, место действия, реалистическая детализация рассказа, прямые утверждения о достоверности» [1, 31]. Ничего этого в романе Кондратьева нет. Это объясняется тем, что традиционно былички рассказывают в «нормальном» (обычном и хорошо знакомом) мире «нормальные» люди, не имеющие (или почти не имеющие) контактов с демонологическим, об удивительных (и крайне редких) встречах с нежитью и нечистью. Таких людей на берегах Ярыни просто нет, зато встречи с нечистью и нежитью можно назвать регулярными и вполне обычными, поэтому нет и необходимости добиваться достоверности. В. П. Зиновьев в своей работе говорит, что попытки человека вмешаться, повлиять на ход событий, развивающихся по воле «нечистой силы», оставляют глубокий трагический след в его душе [1, 27].

И это единственный характерный признак былички, используемый Кондратьевым в своем романе.

У художественного мира волшебной сказки существует несколько особенностей, которые в первую очередь обращают на себя внимание, так как являются наиболее устойчивыми и чаще всего оказывают влияние на другие жанры. Это, «во-первых, наличие оппозиции “свой / чужой”, что приводит к появлению в едином сказочном пространстве двух зон — “своей” (человеческой) и “чужой” (как правило, нечеловеческой); во-вторых, принципиальное отсутствие в сказочном мире проблемы выбора, и, наконец, в-третьих, противопоставление “взгляда извне” и “взгляда изнутри”, чем обеспечивается при активно работающей установке на вымысел (“взгляд извне”) безусловная иллюзия достоверности (при “взгляде изнутри”» [5, 61–62]. Кроме того, в-четвертых, необходимо держать слово и подчиняться запретам [9, 212].

Все эти черты присутствуют и в романе Кондратьева «На берегах Ярыни». Во-первых, там действительно имеет место разделение на «свое» и «чужое», только это не носит такого глобального характера, связанного с борьбой добра и зла, как в сказке, а является одним из внутренних законов этого мира, молчаливо признаваемым и выполняемым всеми его обитателями (в том числе «нечистью» и «нежитью»). Ведьма, отправляясь в *лес*, берет с собой защитные травы, но не заходит с ними в *болото*, так как там они силы не имеют. Леший — хозяин у себя в *лесу*, где он вправе убить случайно встреченного утопленника, но на *берегу* этой власти не имеет, а уж когда он попадает в *воду*, его с трудом отстаивают Лешачиха с медведем. Вся территория мира равно для всех поделена на «свое» (безопасное) и «чужое» (крайне, почти смертельно, опасное). Причем это деление распространяется не только на местность, но и на поступки. Пока Домовой следит за хозяйством и более ни во что не вмешивается, все идет своим чередом, но как только он начинает безобразничать (выходит за пределы своей функции), его с позором изгоняют. Также все очень хорошо знают свои функции (права и обязанности), что видно из разговора Водяного с подчиненным ему утопленником Петром Анкудинычем:

— Тут я был. На лугу. Смотрел издали, как ребятишки коней пасут, — оправдывался утопленник.

— А заманить не мог?

— Не мое это дело заманивать. Ты девок своих на то пошли. Мое дело — за ногу потянуть, если кто купается ночью, али за русалками присматривать¹.

Во-вторых, у героев романа Кондратьева, равно как и у героев волшебной сказки, нет выбора. Они обречены слепо следовать своей природе. С этой особенностью связано и отсутствие, как и в фольклорной сказке, психологизма в романе. Дело в том, что «в образе сказочного героя отсутствует личностный аспект, без которого нет и психологии» [4, 70], поэтому поведение героев Кондратьева определяется их природой, происхождением и сущностью: они абсолютно статичны, их реакции и поступки легко предугадать. Это особенно хорошо видно на примере поведения Аксютки, которая убивает Аниску и Сеню Волошкевича исключительно потому, что она — дочь болотной бесовки Марыськи: в ней говорит природа, которая сильнее разума и воспитания. Вот описание того, как она приходит к такому решению:

Ведьмина ученица насторожилась и сразу изменилась в лице, на котором незаметно для самой девочки появилась та самая улыбка, с которой ее мать, Марыська, уносила некогда на дно трясинны попавших в ее объятия неосторожных охотников. В душе бесовкиной дочери сразу созрело роковое решение (493).

В романе отсутствуют не только объяснения поступков героев и их психологический портрет, но и вообще почти нет описаний: ни портретных, ни пейзажных. Иногда появляются детали внешности героя (розовое, как у младенца, лицо Степки) или упоминается кличка (Федька Рыжий). Портреты нечисти и нежити можно собрать только по «разрозненным кусочкам», которые, впрочем, даются регулярно.

В-третьих, этот мир предельно реален. Любой отрывок из романа, сочетающий фантастические картины (водяной, ведьма, оборотень, леший, русалки и т. д.) с реалистической и абсолютно серьезной манерой письма порождает иллюзию достоверности описываемого. При этом никаких сомнений в реальности происходящего не возникает и не может возникнуть.

И, наконец, необходимость держать данное слово и подчиняться заповедям также действительна на берегах Ярыни: Леший

убивает Петра Анкудиныча не столько за нарушение границы (по этому поводу с ним можно договориться, хотя и не всегда), сколько за невыполнение обещания привести русалок на заранее оговоренную поляну.

Весь мир *На-берегах-Ярыни*, весь природный космос организован с использованием законов волшебной сказки. Как известно, село Зарецкое находится на берегу Ярыни, а где-то рядом есть лес. Это основные географические координаты этого мира. Созданный Кондратьевым фантастический мир очень похож на наш реальный, но в нем, наряду с обычными людьми, живут духи мест, нечисть и нежить. Можно даже примерно определить его географическое положение и приблизительно назвать исторический период, когда происходит действие. Тем не менее, несмотря на всю схожесть и правдоподобность, это — не «наш» мир ни при каких условиях: ни в прошлом, ни в будущем. Ярынь — река, точнее, Река, которая служит границей, отделяющей привычный и спокойный «наш мир» от мира на ее берегах. И не важно, что в действительности такой реки не существует. Любая река, в конечном итоге, является ей. Очень важны и ее берега (точнее, один берег): действие никогда не удаляется настолько далеко, чтобы река не присутствовала где-то на заднем плане. Все основные события происходят в селе Зарецком, которое находится *За рекой* (с точки зрения читателя), и никто никогда не приходил в это село *Из-за Реки*. Эта граница так же физически ощутима, как и непреходима. Только один раз (после смерти Аниски и Сени) был нарушен этот закон, и пришел кто-то с *Той стороны*. Но он, присутствуя, отсутствует и ведет переговоры через сотского Трофима, так что это исключение лишь подтверждает правило. Возможно, это связано с широко распространенным поверьем о том, что ведьмы и демоны не могут пересекать водяные потоки. Трактовку мира *На-берегах-Ярыни* как особого, *Того, Не Нашего* подтверждает и способность деревенских жителей общаться с нечистью и нежитью.

Вода в целом и река в частности играют важную роль не только в романе, но и в жизни крестьянина вообще. Очень часто река служит едва ли не единственной дорогой, которая соединяет между собой соседние деревни. Это верно и для произведения Кондратьева, где Ярынь — единственный намек на дорогу:

других дорог нет и, видимо, никогда не было. Все передвижения персонажей романа, так или иначе покидающих село и его окрестности или прибывающих сюда, происходят вдоль реки или прямо по реке: идол Перуна приплывает по течению, вниз по реке уходит Водяной, изгнанный Марыськой, ранее, в гости к Болотнику он добирался по ручью, впадающему в Ярынь. В романе упоминается только одна дорога — *зброшенная* лесная, — на которой растёт Старая Ель, но она перестала быть дорогой и по ней уже давно никто не ходит.

Недалеко от реки (видимо, на том же берегу, что и Зарецкое, так как мостов нет) находится опушка леса. То, что расстояние между ними небольшое, можно понять из поведения Лешего: он регулярно ходит подсматривать за русалками, и однажды Водяной чуть не затянул его в реку, а, как известно, леший не может далеко отойти от края своего леса. Вообще, лес играет в романе не менее существенную роль, чем Ярынь, и гораздо более благотворную. Туда регулярно ходит большинство жителей Зарецкого, и весьма часто они встречаются там с различными духами, причем без последствий. Встреча же с водяными духами (Водяным, русалками, болотницами) происходит либо перед смертью героя, либо уже после нее. К тому же этот лес обладает почти всеми признаками Сказочного Леса.

Рассмотрим основные особенности этого Леса. В первую очередь, он является гораздо бóльшим, чем сумма отдельных деревьев. Для волшебной сказки характерно понимание леса как единого целого, одного организма. Лес, как отмечает Е. М. Неёлов, «может быть добрым (герой встречает помощника, лес задерживает врага) и очень часто — злым» [3, 83]. Также необходимо подчеркнуть, что «в любом случае в образе Леса сохраняется оттенок опасности для героя, связанный с тем, что Лес (добрый ли, злой ли) — всегда преграда» [3, 83]. Очень часто в лесу сон охватывает героя, попавшего в «опасную зону» [3, 86]. Важным свойством Леса является не только его способность вгонять в сон, но и то, что он *сам* спит. Самым постоянным эпитетом такого Леса является «дремучий», то есть дремлющий, спящий, «никем не потревоженный в своем девственном сне» [12, 132]. Употребление подобного эпитета свидетельствует о соответствующем отношении к объекту

как к живому существу, способному спать и, соответственно, иногда просыпаться. Видимо, именно в пробудившемся состоянии лес вступает в свою активную фазу, а, учитывая, что чаще всего обычный лес становится сказочным либо по ночам, либо в самой своей глубине, где постоянно царят сумерки, можно сказать, что на опушках Лес спит днем и просыпается ночью.

Деревья в этом Лесу способны двигаться, по крайней мере, Кондратьев в своем романе упоминает время, «когда даже кусты и деревья гуляли на Ярилину (Ивана Купалу. — Е. А.) ночь» (363). Также он рассказывает, как человек, ночующий под Елью, слышит, что ее приглашают: «Ползи, сучиха, к нам». Кроме того, фольклористы-этнографы и писатели-фантасты соглашались с тем, что в народных представлениях деревья обладают способностью говорить. Кондратьев в романе многократно упоминает этот факт: разговоры деревьев слышат и знахарка Праскуха, и вполне обычный человек дед Федот, и многие его знакомые. Такие деревья, главным из которых является Старая Ель, могут защитить одинокого странника, если тот предварительно попросился у них переночевать. Это подтверждается словами деда Федота:

— <...> Дерево говорило. Дерево, оно ведь тоже понимает. Не у нас с тобой только душа есть. Оно иной раз и защитит может (448).

Иногда такие деревья имеют злокозненный характер. Когда знахарка Праскуха пошла в лес, «несколько раз ей казалось, что деревья шепчут ей вслед: “Глянь-ка на старуху. Вот если бы ее да в корнях нам закопать”» (364).

Однако этот сказочно-фантастический мир построен с учетом законов, действующих в реальном мире, по крайней мере, с вниманием к некоторым из них. Поэтому персонажи романа, подчиняясь специфическим законам этого мира, все-таки умирают. Смерть героев является предметом отдельного разговора. Начнем с того, что никто за 15 лет, описанных в романе, не умер естественной смертью: утопилась от несчастной любви Горпина; Водяной завел в воду пьяного Петра Анкудиныча; Марыська заманила своим пением в болото охотника; повесился Максим; Федька Рыжий и Макар убили ведьму Степку,

перекинувшуюся черной кошкой; Аниска дала бабе отравы для свекра; Аксютка отравила Аниску и Сеню Волошкевича и сама бросилась в воду. Постоянно совершается обмен между миром нечисти и миром людей, точнее, для героев это один мир, в котором возможны два сменяющих друг друга способа существования — человеческий и демонический. Это подтверждается и словами старой болотной бесовки, обращенными к Аксютке:

— <...> Я никогда не видела твоего отца. Кажется, он был тогда человеком. Кто он теперь, мне неизвестно (460).

Все вышеперечисленные относятся к категории заложных покойников — следовательно, став нечистью, они будут являться живым. И. А. Разумова отмечает, что к заложным покойникам, «кроме умерших неестественной смертью, относили также колдунов и вообще людей порочных, злых, разбойников и прочих, которые при жизни “тешили беса” и каким-либо образом были связаны с нечистой силой. Не принятые землей, они живут “весьма близко к живым людям” и относятся к ним враждебно: ходят, тревожат и пугают родственников, приносят болезни, умерщвляют людей. К ним относятся также так называемые “заклятые” или проклятые, которые не находят себе покоя в потустороннем мире» [8, 39]. Совершенно очевидно, что все жители Зарецкого когда-либо пополняют их ряды, а, как считает Н. И. Толстой, группа полудемонов человеческого происхождения всегда ощущалась более враждебной и опасной, чем «хозяева» [10, 260]. Из-за этого происходит стягивание к берегам Ярыни все более опасной нежити и нечисти.

Происходит и обратный обмен (из мира нечисти — в мир людей): дочь болотной бесовки переходит в состояние человека. Так, вода, при определенных условиях, становится то паром, то льдом. Но, проходя определенные стадии, душа обычно не возвращается к предшествующему состоянию: она может измениться снова, но путь назад закрыт. Исследователи отмечают, что в народной традиции известны бывальщины о временных утопленниках, возвращающихся обратно через определенное время [2, 46]. Однако такая ситуация абсолютно

невозможна *На-берегах-Ярыни*: если человек утонул, то это навсегда, поэтому и староста, ставший свидетелем самоубийства Аксютки, не пытается ее спасти — он плюнул, развернулся и пошел обратно. Также жители Зарецкого не могут заблудиться в лесу, так как лично знакомы с лешим Зеленым Козлом; после подобного приключения они должны внутренне измениться, чего произойти не может.

Нечисть в этом мире не обладает абсолютной неуязвимостью, следовательно, может погибнуть насильственной смертью и погибает: леший убивает болотного бесенка и Петра Анкудиныча, старик Федот ранит из ружья самого Зеленого Козла, который потом сгорает в непогашенном костре; гибнет в лесном пожаре лешачиха Бородавка, Водяной душит ставшую русалкой Горпину. Однако Кондратьев подчеркивает, что это не окончательная и бесповоротная гибель, а переход в другое состояние. Особенно это заметно на примере Горпины:

Пыхтя и сопя, вытащил он затем на берег призрачно неподвижное тело Горпины подальше от воды и с торжественно-важным видом повернул обратно... Брошенное им в осоке существо не было прежним тяжелым земным человеком. Легкое и почти прозрачное, было оно подхвачено первым же ветром и, подобно пуху болотных трав, полетело, дрожа и колеблясь, над прибрежными дугами по направлению к Зарецкому (380).

Причем этот переход происходит либо в результате стихийного бедствия (лесной пожар), либо из-за нарушения границы «свое / чужое» (*леший* Зеленый Козел добровольно ложится в *костер*, *утопленник* Петр Анкудиныч идет по *лесу* и тащит из *болота* бесенка, Горпина просит крещеного человека помолиться за нее). И такая метаморфоза смерти воспринимается всеми очень спокойно. У Кондратьева именно уверенность в гарантированной смене состояний обеспечивает это спокойствие. Меняется местами и нечисть: уходит вниз по течению старик Водяной, но на смену ему приходит из болота Марыська и лозовики; уходит в соседний лес Баранья Морда, выгоняют из реки Горпину. Так что мир *На-берегах-Ярыни* вечен и постоянен, и смерть одних героев ничего не меняет: им на смену приходят другие. Эта вечность и постоянность функций раз и навсегда установленного миропорядка при

регулярном изменении временных носителей этих функций также роднит фантастический мир, созданный Кондратьевым, с фольклорно-мифологическим миром, отраженным в восточнославянских быличках и волшебных сказках.

Примечания

- ¹ Кондратьев А. А. На берегах Ярыни // Кондратьев А. А. Сны. СПб., 1993. С. 313. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием номера страницы в круглых скобках.

Список литературы

1. Зиновьев В. П. Жанровые особенности быличек. — Иркутск: Иркутский гос. университет, 1974. — 90 с.
2. Криничная Н. А. На синем камне: мифологические рассказы и поверья о духе-«хозяине». — Петрозаводск: КарНЦ РАН, 1994. — 58 с.
3. Неёлов Е. М. Волшебнo-сказочные корни научной фантастики. — Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. — 200 с.
4. Неёлов Е. М. Сказка, фантастика, современность. — Петрозаводск: Карелия, 1987. — 126 с.
5. Неёлов Е. М. Фантастический мир как категория исторической поэтики (статья вторая: проблема границ) // Проблемы исторической поэтики: сб. науч. тр. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1992. — Вып. 2: Художественные и научные категории. — С. 58–66.
6. Неёлов Е. М. О фольклоризме «демонологического» романа А. А. Кондратьева «На берегах Ярыни» // Фольклорная культура и ее межнациональные связи в комплексном освещении. — Петрозаводск, 1997. — С. 164–170.
7. Неёлов Е. М., Струкова А. Е. Русская фантастика: нерешенные проблемы. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2013. — 71 с.
8. Разумова И. А. Сказка и быличка. (Мифологический персонаж в системе жанра). — Петрозаводск: КарНЦ РАН, 1993. — 109 с.
9. Толкиен Дж. Р. Р. О волшебных историях // Толкиен Дж. Возвращение Беорхтнота и другие произведения. — М.: ЭКСМО-Пресс; СПб.: Terra fantastica, 2001. — С. 135–230.
10. Толстой Н. И. Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. — М.: Индрик, 1995. — 511 с.
11. Топоров В. Н. Неомифологизм в русской литературе начала XX века: роман А. А. Кондратьева «На берегах Ярыни». — Trento: Vevzlin, 1990. — 326 с.
12. Шанский Н. М. Краткий этимологический словарь русского языка. — М.: Просвещение, 1971. — 542 с.
13. Этерлей Е. Н. О семантике слов с корнем яр- (в связи с наименованием славянского божества Ярилы) // Дialectная лексика. 1975. — Л.: Наука, 1978. — С. 102–114.

Ekaterina K. Agapitova*Petrozavodsk State University
(Petrozavodsk, Russian Federation)*

ithaelin@mail.ru

SOME FOLCLORE FEATURES OF POETICS OF A. KONDRATIEV'S NOVEL "ON THE BANKS OF THE YARYN RIVER"

Abstract. The article is devoted to analysis of folklore features of A. A. Kondratyev's novel "On the banks of the Yaryn river", in particular the influence of poetics of the folk non-fiction prose (folk stories) and fairy-tales on the form and content of this "demonological" novel (as it was characterized by the author himself). It is possible to claim that on the one hand, A. Kondratyev applied here the ethnographic filling of non-fiction stories, — and on the other hand, the laws of formation of a fantastic world of the magic fairy-tale. The special attention is paid to a problem of "borders" that is the main law of the magic fairy-tale, a clear distinction between "one's own" and "someone else's". In this novel the Yaryn river serves as a border and seems the contamination of the real Goryn and Yarun rivers and an archetypic image of the River. Besides, one more law of fantastic poetics is considered in the novel. It is the requirement to keep one's word and not to break a ban, because it is such an infraction that is the engine of a plot of the novel and that leads characters to death, although death in the novel is not the end of life but transition to another state of soul, as far as the characters of the novel can exist in three forms: a man, evil spirits and the undead. In such a manner, the eternity, constancy and basic repeatability of the world "On the banks of the Yaryn river" are formed.

Keywords: A. A. Kondratyev, "On the banks of the Yaryn river", folk non-fiction prose, fairy tale, poetics, Slavic mythology

References

1. Zinov'ev V. P. *Zhanrovye osobennosti bylichek* [Genre Features of Folk Non-Fiction Prose]. Irkutsk, Irkutsk State University Publ., 1974. 90 p. (In Russ.)
2. Krinichnaya N. A. *Na sinem kamne: Mifologicheskie rasskazy i pover'ya o dukhe-«khozyaine»* [On a Blue Stone: Mythological Stories of a Spirit — Water-Lord]. Petrozavodsk, Karelian Research Centre Russian Academy of Sciences Publ., 1994. 46 p. (In Russ.)
3. Neyolov E. M. *Volshebno-skazochnye korni nauchnoy fantastiki* [The Magical Fairy Tale Roots of Science Fiction], Leningrad, Leningrad State University Publ., 1986. 200 p.
4. Neyolov E. M. *Skazka, fantastika, sovremennost'* [Fairy Tale, Science Fiction, Modernity]. Petrozavodsk, Karelia Publ., 1987. 126 p. (In Russ.)
5. Neyolov E. M. The Fantastic World as a Category of Historical Poetics (Article No. 2: The Problem of Boundaries). In: *Problemy istoricheskoy poetiki*

- [*The Problems of Historical Poetics*]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1992. Vol. 2: Artistic and Scientific Categories, pp. 58–66. (In Russ.)
6. Neyolov E. M. About Folklore in the “Demonological” Novel of A. A. Kondratyev “On the Banks of the Yaryn River”. In: *Fol’klornaya kul’tura i ee mezhetnicheskie svyazi v kompleksnom osveshchenii* [Folk Culture and Its Crossethnic Relations in a Comprehensive Approach]. Petrozavodsk, 1997, pp. 164–170. (In Russ.)
 7. Neyolov E. M., Strukova A. E. *Russkaya fantastika: nereshennye problemy* [The Russian Fantastika: Unresolved Problems]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2013. 71 p. (In Russ.)
 8. Razumova I. A. *Skazka i bylichka. (Mifologicheskiy personazh v sisteme zhanra)* [A Fairy Tale and a Folk Story. (Mithological Characters in a Genre System)]. Petrozavodsk, Karelian Research Centre of Russian Academy of Sciences Publ., 1993. 109 p. (In Russ.)
 9. Tolkien J. R. R. About Fairy Stories. In: Tolkien J. R. R. *Vozvrashchenie Beorhthnoda i drugie proizvedeniya* [The Homecoming of Beorhtnoth Beorhthelm’s Son and Other Works]. Moscow, EKSMO-Press Publ.; Saint Petersburg, Terra fantastica Publ., 2001, pp. 135–230. (In Russ.)
 10. Tolstoy N. I. *Yazyk i narodnaya kul’tura. Ocherki po slavyanskoy mifologii i etnolingvistike* [Language and National Culture. Sketches About Slavic Mythology and Ethnolinguistics]. Moscow, Indrik Publ., 1995. 511 p. (In Russ.)
 11. Toporov V. N. *Neomifologizm v russkoy literature nachala XX veka: Roman A. A. Kondrat’eva «Na beregakh Yaryni»* [Neomithologism in Russian Literature of the 20th Century: A. A. Kondratyev’s novel “On the Banks of the Yaryn River”]. Trento, Vevzlin Publ., 1990. 326 p. (In Russ.)
 12. Shanskiy N. M. *Kratkiy etimologicheskiy slovar’ russkogo yazyka* [Short Russian Etymological Dictionary]. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1971. 542 p. (In Russ.)
 13. Eterley E. N. About Semantics of the Words with a Radical “yar-” (In Connection with Slavic God’s Name Yarilo). In: *Dialektnaya leksika. 1975* [Dialect Lexis. 1975]. Leningrad, Nauka Publ., 1978, pp. 102–114. (In Russ.)

DOI 10.15393/j9.art.2017.4221

УДК 821.161.1.09“1917/1992”

Валентина Ивановна Габдуллина*Алтайский государственный педагогический университет
(Барнаул, Российская Федерация)*

vigv@mail.ru

Евгения Васильевна Изранова*Алтайский государственный педагогический университет
(Барнаул, Российская Федерация)*

argentum91@gmail.com

БИБЛЕЙСКАЯ СИМВОЛИКА В ПОВЕСТИ

В. Я. ШИШКОВА «СТРАННИКИ»

Аннотация. В статье представлен опыт реинтерпретации повести В. Я. Шишкова как явления «духовного реализма», с точки зрения выявления роли и функций в ее художественной системе библейской символики и образности. Библейская символика пронизывает все повествование, проявляясь как на уровне семантики названия и образной системы, так и в трехчастном композиционном строе повести, передающем логику авторского замысла — движение героев от тьмы преисподней к свету. Жизнь беспризорников изображается автором как «кромешный мир», «антимир», в котором искаженными оказываются все онтологически значимые для человека понятия. Идея соборности подменяется воровским братством, жизнь беспризорников под перевернутой баржей оборачивается безобразной пародией на монастырскую жизнь. Место Богородицы в этом мире занимает девочка-блудница Машка по прозвищу Майский Цветок. В сюжете повести параллельно разворачиваются мотивы Апокалипсиса (гибели старого мира) и мотив блудного сына в жизненных историях героев повествования, переживающих процесс преобразования. Интерпретация библейской символики, которой насыщена повесть Шишкова «Странники», вносит новые, не прочитанные до сих пор литературоведением смыслы, заключающиеся в содержании этого произведения.

Ключевые слова: В. Я. Шишков, символ, аллюзия, пародия, апокалиптический мотив, преображение, блудный сын

В современном литературоведении актуализировалась проблема реинтерпретации произведений русской литературы XIX–XX вв., истолкование которых велось критикой и литературоведением без учета заложенного в них духовного

содержания. Нового прочтения с позиций аксиологического подхода требуют произведения В. Я. Шишкова как писателя, опирающегося на классическую традицию русской литературы, тесно связанную с христианским мировидением. В конце XX — начале XXI вв. наметился поворот в оценке творчества Шишкова в координатах направления «духовного реализма» в русской литературе¹. Как отмечается в работе В. А. Редькина, «Шишков — художник, творчество которого невозможно рассматривать вне его поиска истины в нравственном, онтологическом и философском планах» [8, 37].

Обратившись в повести «Странники» (1930) к одной из самых острых и больных проблем послереволюционного советского времени — к теме беспризорничества, — Шишков вводит ее в контекст христианских представлений о мире и человеке. Используя в повествовании библейскую символику и возводя образы своих героев к евангельским архетипам, писатель вскрывает не только социальные, но и духовные корни изображаемого явления.

В советской критике повесть «Странники» рассматривалась в ряду других произведений о перевоспитании, таких как «Педагогическая поэма» А. Макаренко, «Республика Шкид» Л. Пантелеева и Г. Белых. Так, Н. Х. Еселев утверждал, что Шишков своим произведением помогает государству решить важную социальную проблему — «вырастить из них (беспризорников) сознательных советских граждан» [3, 122]².

Однако есть все основания утверждать, что содержание повести Шишкова не исчерпывается социальной проблематикой. «Во всяком произведении должна быть оплодотворяющая идея, — подчеркивал писатель, — чтобы произведение вознеслось над повседневностью, над быстротечным временем и, опережая жизнь, утратило характер, хотя, может быть, и художественного, но простого пересказа факта» [11, 18]. Автор рассматривает беспризорничество как духовно-нравственное явление, имеющее онтологические корни. Как указано в литературоведении, повесть выросла из рассказа о беспризорниках под названием «Преисподняя» [9, 17], что свидетельствует об изначальной интерпретации автором изображаемого социального явления в контексте христианской

символики. Отказавшись от замысла, тяготеющего к физиологическому очерку нравов, писатель обратился к разработке сюжета, основанного на идее нравственного воскресения и перерождения личности, что повлекло за собой не только смену названия, но и изменение всего жанрово-композиционного строя произведения.

Само название повести симптоматично. Понятия *странник* и *странничество* восходят к Библии, где под странниками подразумеваются все люди на земле. Так, в Библии читаем:

Услышь, Господи, молитву мою и внемли воплю моему; не будь безмолвен к слезам моим, ибо странник я у Тебя и пришлец, как и все отцы мои (Пс. 38:13).

...потому что странники мы пред Тобою и пришельцы, как и все отцы наши, как тень дни наши на земле, и нет ничего прочного (1 Пар. 29:15).

Мотив странничества пронизывает русскую литературу от самых ее истоков, начиная с житий святых и хождений. Н. А. Бердяев писал, что «величие русского народа и призванность его к высшей жизни сосредоточены в типе странника»:

Странник — самый свободный человек на земле. Он ходит по земле, но стихия его воздушная, он не врос в землю <...>. Странник свободен от «мира», и вся тяжесть земли и земной жизни свелась для него к небольшой котомке на плечах [1, 31].

В первой же главе повести появляется классический образ странствующего слепого — дедушки Нефеда, зарабатывающего себе на хлеб пением стихир и псалмов. Этот образ отсылает к былинным каликам перехожим. Однако тема странничества приобретает в повести новое звучание после знакомства с ватагой беспризорников, к которым прибился и дед Нефед вслед за своим поводырем — мальчишкой-сиротой Филькой. Ключевым местом для понимания идеи, отразившейся в названии повести, становится сцена похорон беспризорника Спирьки по прозвищу Полторы-ноги, на могиле которого устанавливают украденный с кладбища памятник с высеченной надписью: «Здесь покоится прах первой гильдии купца Спиридона Ивановича Странникова». По этому поводу автор замечает:

Странников? Ну, уж это вернее верного: кто же из их шатии, из перелетных птиц, не странник?³

Мир, в котором живут беспризорники, изображен Шишковым в традициях древнерусской пародии как антимир⁴. С самого начала в текст вводится символический образ перевернутой баржи, под которой живут беспризорники, как знак перевернутости мира. Маленькая девочка-сирота рассказывает, как она попала в этот приют под баржей:

...Я на пароходе приплыла. <...> А пароход ушел. Меня не считались, я маленькая потому что. Как ушел пароход, я пошла в город, в церковь. А тут баржа, гляжу. Ну, меня и пустили (39).

Эта история наводит на смысл образа баржи (корабля), отсылающий к Библии, в которой Церковь уподобляется кораблю, «в котором верующий находил безопасность и обретал спасение» [10, 305]. На сходство баржи с церковью указывает такая деталь в ее описании: «...по продольной оси баржи была натянута в вышине проволока, на ней укреплены зажженные свечи» (15), а также то, что на барже «была укреплена высокая мачта» (20), которая на корабле «обычно имеет форму креста» [4, 305]. Однако девочка-сирота, ищущая защиты, попадает вместо Церкви под перевернутую баржу — таким образом в тексте указывается на некую подмену: баржа — это перевернутая Церковь.

Баржа ассоциируется также с Ноевым ковчегом — кораблем, предназначенным для спасения людского рода. Но, в отличие от Ноева ковчега, перевернутая баржа становится прибежищем не для праведников, а для беспризорников, нищих, воров, бродяг. Перевернутая баржа в повести неоднократно называется *содомом*, *дьявольской баржей*, *непотребным местом*. В образе перевернутой баржи, под которой живут беспризорники, в царящем под ее кровом быте угадывается пародия на монастырь. Баржа недаром перевернута. Под ней — перевернутая вселенная, т. е. кромешный вывернутый наизнанку мир. Это замечает дед Нефед, пытающийся увести из-под перевернутой баржи своего поводыря Фильку:

...Нет здесь. Филька, божьего сугреву. Здесь собаке-то стыдно хонько жить, не токмо что человеку. Холодно здесь душе человеческой... (167).

Если в монастырь приходят те, кто по своей воле принял решение отказаться от мира и посвятить себя служению Богу, то под баржу попадают те, от кого отказался мир, — беспризорные дети («Топить их, сукиных котов, и больше никаких. В мешок да в воду, в мешок да в воду!» — предлагает пенсионер Антипов на собрании по вопросу беспризорников (189)). И, подобно тому, как послушники, поступающие в монастырь, отказываются от своего мирского имени и мирских одежд, получая новое имя и новое облачение, беспризорники под баржей получают прозвища и облачаются в лохмотья, в которых ходит вся эта «богоотверженная шпана» (116):

Филька, разутый и голый, сидел в углу на сене. Карась бросил ему мерзлое отрепье, а сапоги с рубахой забрал (106).

При первом же знакомстве с беспризорниками, Филька получает прозвище — Филька-поводырь. Так же, как в монастыре творится непрерывная молитва, под баржей слышится «антимолитва»:

Под баржей стояли невероятный гвалт и перебранка. Все говорили повышенными, крикливыми голосами, все отборно ругались, даже малыши (107).

Верховодит в этой стае беспризорных вожак по прозвищу Амелка Схимник, носивший на голове позеленевшую от времени монашескую скуфейку, которую монахи надевали как знак отречения от мира и всего мирского (еще один знак-перевертыш).

В каждом монастыре существует своя главная святыня, часто это чудотворная икона с образом Богородицы. Место такой «святыни» под перевернутой баржей занимает тринадцатилетняя девушка Маша (Мария) по прозвищу Майский Цветок и ее новорожденный младенец. Амелка поясняет:

...А звать ее Машка, Майский же Цветок — прозвище, в честь нового быта (110).

Ассоциации с Богородицей возникают с момента появления Маши и ее младенца в тексте:

...дощатые нары, на нарах — прикрытая ветошью солома, на соломе — маленькая женщина; она кормила грудью ребенка. <...>

Она показалась Фильке подростком, с желтым худощавым лицом, — правда, приятным и ласковым. Хороши задумчивые темные глаза ее: в них была и непонятная скорбь, и что-то детское, обиженное... (109).

Пародией на эпизод из Библии о дарах волхвов Богоматери выглядит сцена подношения подарков младенцу:

— Вот тебе, Майский Цветок, сиська резиновая для парнишки, вот сливы, вот пряники. А это вот конь ему.

— Спасибо, — ответила женщина. — Спасибо. Вон, на ящике, видишь; мне много наташили всего (108).

Наиболее же отчетливо Майский Цветок в образе Богородицы предстает в рассказе маленького Инженера Вошкина о Крыме, который в его представлении — что-то вроде Рая. Символично, что перед явлением Майского Цветка мир в рассказе беспризорника окрашивается в синий цвет:

...И все — синее, во какое синее, просто страсть! Море — синее, чайки — синие, дома — синие, люди — синие (196).

В христианской символике «синий цвет, означающий чистоту и целомудрие, также является атрибутом Богородицы, символом Ее приснодевства» [7]. Таким образом, фантазия Инженера Вошкина имеет символическое значение, связанное с идеальным ореолом восприятия Майского Цветка мальчишской-беспризорником. Однако действие повести происходит в «изнаночном мире», в «антимире», в котором все ненастоящее, поэтому на месте Богородицы оказывается блудница.

Когда Филька поет для Маши стихир, «девчонка-мать мечтательно уставилась в брезентовый потолок своей кельи; весь смысл Филькиной песни она, должно быть, вобрала себе в грудь, и выросла в ее груди большая радость» (108). В этом эпизоде возникает ассоциация с известной молитвой к Богородице «Богородице Дево, радуйся». Прозвище Маши — Майский Цветок — отсылает к иконографическому образу Божьей Матери «Неувядаемый цвет». Изображенная на этой иконе Богородица держит на одной руке своего Божественного Сына, а в другой руке — цветок белой лилии, символизирующий непорочность Пречистой Девы.

Вместе с тем запечатленный автором момент духовного просветления девочки-блудницы воспринимается как аллюзия на известную картину художника Тициано Вечеллио «Кающаяся Мария Магдалина», взгляд героини которой, обращенный к небесам, выражает мольбу к Богу о прощении. В тексте повести Шишкова эпизод покаяния только намечен и явно снижен замечанием автора: «...девчонка-мать мечтательно уставилась в брезентовый потолок своей кельи» (108).

Более того, девочка-блудница ассоциируется в тексте повести с Вавилонской блудницей из Откровения Иоанна Божьего:

На ее голове и на плечах — красная, по-цыгански повязанная шаль, в ушах — большие серьги обручами, на руках — дешевенькие кольца и браслеты. Напудренная, нарумяненная, с горящими черными глазами, она стояла, как владычица, важно и надменно окидывая гордым взглядом свое преисподнее царство, и, видимо, требовала внимания к себе (25).

Ср.: «...увидел жену, сидящую на звере багряном, преисполненном именами богохульными, с семью головами и десятью рогами. И жена облечена была в порфиру и багряницу, украшена золотом, драгоценными камнями и жемчугом» (Откр. 17:3-4).

Образ Вавилонской блудницы вводит в повесть апокалиптический мотив конца света, который затем усиливается в сне девочки:

...она режет беленьких барашков, вот и режет, и режет, по ножу — кровь, по рукам — кровь, баржа вдруг перевернулась и всплыла в крови (169).

Сон оказался пророческим, юная мать становится жертвой убийства; глава одиннадцатая носит название «Майский Цветок отцвел». Кровавый потоп принес конец этому безобразному миру малолетних воров, пьяниц и убийц под баржей:

Убийство Майского Цветка, словно внезапный ураган, опрокинуло баржу, расшвыряло, унесло по ветру все щепки, все гнилушки праздной жизни (172).

Как гласит легенда о потопе в Ветхом Завете:

И увидел Господь, что велико развращение человеков на земле, и что все мысли и помышления сердца их были зло во всякое время <...>. И вот, Я наведу на землю потоп водный, чтоб истребить всякую плоть (Быт. 6:5, 6:17).

Апокалиптические мотивы продолжают во сне Амелки в конце третьей части. Глава девятнадцатая так и называется «Огненная ночь». Мотивы огня, дыма наполняют Откровение Иоанна Богослова:

...и вышел дым из кладязя, как дым из большой печи; и помрачилось солнце и воздух от дыма из кладязя (Откр. 9:2).

Характерно, что глава начинается со споров о происхождении человека: прав ли Дарвин, или же человек был сотворен по образу и подобию Божию. В этой главе появляется эпизодический персонаж — сторож Федотыч. В споре он поучает продарвинистскую молодежь: «Человек был создан, ребята, сотворен. <...> в святых книгах сказано» (536). На реплику ребят: «Так и это в книгах!» — он отвечает: «Ваши книги, ребята, от ума, а те от духа» (536). В момент спора они замечают, что горит мастерская. Когда потушили пожар, «...ребята вспомнили, что Федотыч первый бросился в разбитую дверь сгоревшей мастерской. Но что с ним случилось — никто не знал» (536).

Постепенно в тексте повести все большая роль отводится категории персонажей, которых можно отнести к типу праведников⁵. Помимо деда Нефёда и сторожа Федотыча, к нему принадлежит Григорий Дизинтёр, прозванный так, потому что он дезертировал, «сбежал с гражданской войны от денкинцев, да так и путается» (111). «Ну не лежит мое сердце воевать. Ни в красных, ни в белых», — говорит Дизинтёр (115). С самого начала своего появления в тексте повести он заботится об окружающих: вот он принес и разрезал арбуз, чтобы положить мучающемуся в лихорадке Спирьке на голову, вот помогает купать грудного младенца, незлобиво выговаривая малолетней матери:

— А тебя, девчонка, в три кнута надо бы пороть: не допускай пакости со всяким. Ты сучонка или человек? (147).

Автор подчеркивает крепкую веру Дизинтёра, которую ничто не смогло пошатнуть: на похороны Спирьки, несмотря

на желание всех хоронить его по-граждански, Дизинтёр позвал священника. Там он молится, причем его примеру следуют и беспризорники. В ответ на предложение отказаться от своей веры ради того, чтобы получить в жены полюбившуюся ему Катерину, Дизинтёр отвечает: «Что же вера? Я не цыган, чтобы менять. Была бы любовь да согласие» (304). Своему хозяину, сектанту-беспоповцу, Дизинтёр заявляет: «Кто без попов, без священников живет, тот в ад идет» (310). Жизненные ценности Дизинтёра отражаются не только в его поступках, но и в словах:

На богатство я плюю! Быть бы сыту да душу сберегчи. <...>
В злобе нет спасения, добром надо. Против злобы — ласку,
огонь водой туши (305).

Дизинтёр погибает мученической смертью: ослепший, полуобгоревший, он умер в муках, спасши из пожара Амельку, по евангельской заповеди: «Нет больше той любви, как если кто положит душу свою за друзей своих» (Ин. 15:13).

Образ праведника становится знаком того, что изображенный в повести мир не безнадежен, он должен устоять и обновиться.

Далее последняя битва между светлым и темным, добром и злом переместилась из реального мира в пространство амелькиной души. Глава двадцатая называется «Реальность бреда и призрачная явь». В бреду обгоревший Амелька снова оказывается на барже, сон Майского Цветка из первой части продолжается⁶:

Баржа их перевернулась вниз брюхом и плывет: Майский Цветок усаживается с ребенком, огненные голуби кружатся возле нее (541).

В книге Бытия голуби принесли Нюю весть о том, что воды спали. Здесь же голуби огненные. Автор соединяет ветхозаветное предание о Потопе и Откровение Иоанна Богослова в одну апокалиптическую историю. В этом бреду на Амельку мчатся «миллионы сверкающих пчел, воспламеняя всю вселенную <...>. Амельке нечем крикнуть: черный козел заткнул его рот рогами» (542). Здесь же появляется бандит Иван

Не-спи на черном коне, олицетворяющий, по-видимому, всадника Апокалипсиса. В образе ангела появляется Дизинтёр, который, «взмахивая крыльями, заливают пламя» (542).

Амелька в страхе открывает глаза и спрашивает тьму:

— Это рефлекс?

— Рефлекс, — отвечает товарищ Краев и мокрой губкой спешно стирает с черной доски времен всю беспризорную жизнь Амельки (542).

Так трижды стирая всю прежнюю грешную жизнь беспризорника, товарищ Краев словно отпускает ему грехи, очищая душу. Вспоминаются амелькины слова Фильке:

...Душевные страдания — как огонь. Либо всего человека спалит — тогда аминь, либо скверноту одну: тогда думы другие рождаются. Человек в большую совесть вступает (470).

Подобно тому, как Иоанн Богослов рисует в своем Откровении «новое небо и новую землю, ибо прежнее небо и прежняя земля миновали, и моря уже нет» (Откр. 21:1), автор изображает в повести обновление мира: «Прежнего Амельки больше не существовало. Был другой Амелька, и мир, охвативший его, другой был. <...> все ново, незнакомо, сказочно», — и глаза у Амельки теперь «какие-то новые, вдумчивые, просветленные» (544). Таким образом, посредством архетипических образов и мотивов, восходящих к Откровению Иоанна Богослова, автор изображает конец старого темного мира и рождение нового, светлого.

В жизненном пути многих героев Шишкова угадывается мотив блудного сына. Собственно, композиционная структура повести раскрывает духовный путь детей-беспризорников из тьмы, в которую их ввергли преступления родителей и их собственная несправедливая жизнь, к свету, в семью, в Отчий дом. В повести прослеживается возвращение блудных детей домой на сакральном уровне. Идея библейской притчи: «был он мертвым и стал живым», — лежит в основе сюжета повести о беспризорниках. В первой части звучит средневековый мотив «плясок смерти»:

Пляска голодранцев коротка, быстра, пьяна. Тлен, лохмотья, ветошь стлались по воздуху в вихре дьявольского танца. <...>

Исcoverканные гиканьем, свистом, лица танцоров были отечны, болезненны, дряблы, в грязи, копоты, ссадинах, кровоподтеках; они отливали каким-то синевато-желтым отсветом, в каждой гримасе скользили злобность, тупое презрение к жизни, бахвальство, ярь. Если б не взбудораженные водкой сверкающие взоры, лица стали бы безжизненными масками и пляска — танцем мертвецов (167).

В финале повествования «бездомники», как называет их автор, не только обретают дом, они прозревают и воскресают в новую жизнь:

Они чувствовали себя слепорожденными, которые вдруг прозрели и впервые увидали жизнь (552).

Таким образом, В. Я. Шишков показывает странствие души — из глубин нравственного падения к преображению и воскрешению. При этом, как пишет В. А. Редькин, «автор исследует и сопоставляет три аксиологии, реально существующих в жизни <...>. Это аксиология христианская, система ценностей воровского мира и коммунистическая, основанная на атеизме» [9, 19].

Итог странствий героев повести — бывших беспризорников — путешествие в Крым, который был для них воплощением мечты о земном рае, где «нагнул кипарисину, нарвал апельсинов, сколько надо <...> таким же манером винограду <...>. А глянул вниз, — там волны рыбин живых швыряют прямо на берег» (197). В своем пророческом сне Амелька задает своим друзьям, плывущим на восстановленной барже, вопрос: «Куда же вы, ребята, плывете?» — и слышит ответ: «А плывем мы в Крым» (541). Слова Павлика, бывшего беспризорника по кличке Инженер Вошкин, в самом финале повести подчеркивают приоритет мечты, духовных поисков над реальностью: «Я думал: Крым — что-нибудь особенное, а это — полуостров» (558). Таким образом, если раньше рай представлялся беспризорникам в виде фантастического топоса — изобильного места, то теперь преображенные герои ощущают рай как состояние души.

Недаром в финале появляется образ церкви, возникающий как бы на втором плане, в некой перспективе. Он выглядит

«игрушечным» и почти незаметен на фоне шири и света, от-
крывшихся прозревшим героям. Но то, что автор не преминул
изобразить церковь в своем произведении, посвященном
преображению заблудших душ, представляется неслучайным
и знаменательным:

Дул легковейный ветерок; блистало спускавшееся к гори-
зонту солнце; шелковая гладь голубого неба уходила в неведо-
мую даль. Все небо, весь необозримый мир были густо насы-
щены ярким светом. Свет, высь, простор неотразимо манили
подпрыгнуть, взмахнуть крыльями, лететь. А под ногами —
вправо и влево — белела змеистая дорога, извивно виляя меж
кудрявыми купами садов, огибая щеголявшие белизной двор-
цы. Внизу, в полугоре, на игрушечной площадке, вознесясь над
кручами серых скал, пестрела игрушечная церковь (553).

Библейская символика пронизывает все повествование,
проявляется как на уровне семантики названия и образной
системы, так и в трехчастном композиционном строе повести,
передающем логику авторского замысла — движение героев
от тьмы преисподней к свету. Интерпретация библейской
символики, которой насыщена повесть Шишкова «Странни-
ки», вносит новые, не прочитанные до сих пор литературове-
дением смыслы, заключающиеся в содержании этого произ-
ведения.

Примечания

- ¹ Следует отметить в связи с этим коллективную монографию под редакцией В. А. Редькина «Наследие В. Я. Шишкова: феноменология творчества. (К 135-летию со дня рождения В. Я. Шишкова)», опубликованную в Твери в 2010 году [6], и вышедшую ранее монографию В. А. Редькина «Вячеслав Шишков: новый взгляд. Очерк творчества В. Я. Шишкова» (1999) [8].
- ² Традиция рассматривать повесть «Странники» в ряду произведений, в которых «повествуется о беспризорниках, перековавшихся в достойных граждан социалистического общества», продолжается и в современных исследованиях. См., напр., статью Л. Г. Головиной [2, 261].
- ³ Шишков В. Я. Рассказы. Странники. Повесть. М.: Правда, 1986. С. 161. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием страницы в круглых скобках.

- ⁴ Как пишет Д. С. Лихачев, для древнерусских пародий характерна следующая схема построения вселенной: «Вселенная делится на мир настоящий, организованный, мир культуры — и мир не настоящий, не организованный, отрицательный, мир антикультуры. В первом мире господствуют благополучие и упорядоченность знаковой системы, во втором — нищета, голод, пьянство и полная спутанность всех значений. Люди во втором — босы, наги, либо одеты в берестяные шлемы и лыковую обувь — лапти, рогожевые одежды, увенчаны соломенными венцами, не имеют общественного устойчивого положения и вообще какой-либо устойчивости, “мятутся меж двор”, кабак заменяет им церковь, тюремный двор — монастырь, пьянство — аскетические подвиги, и т. д. Все знаки означают нечто противоположное тому, что они значат в “нормальном” мире» [5, 13].
- ⁵ В русской литературе тема праведничества является одной из сквозных. К ней обращались многие русские писатели. Но, пожалуй, с наибольшей полнотой раскрыл это понятие Н. С. Лесков. В качестве эпиграфа к циклу своих повестей «Праведники» писатель использует пословицу: «Без трех праведных несть граду стояния». В «Предисловии» автор рассуждает: «Если без трех праведных, по народному верованию, не стоит ни один город, то как же устоять целой земле с одной дрянью, которая живет в моей и твоей душе, мой читатель?» (Лесков Н. С. Собр. соч.: в 12 т. М.: Правда, 1989. Т. 2. С. 3–4).
- ⁶ По наблюдению В. А. Редькина, «В. Я. Шишков использует поэтику сна, которая позволяет ему выйти за пределы обычного реализма и даже не к романтизму, а к реализму же, только духовному» [8, 57].

Список литературы

1. Бердяев Н. А. Судьба России. — М.: ООО «Издательство АСТ», 2004. — 333 с.
2. Головина Л. Г. Реализация мифологем «дом» и «странничество» в русской прозе XX в. о беспризорниках и детях-сиротах // Знание. Понимание. Умение. — 2011. — № 4. — С. 261–263.
3. Еселев Н. Х. Шишков. — М.: Молодая гвардия, 1956. — 224 с.
4. Карр-Гомм С. Словарь символов в искусстве: Иллюстрированный ключ к живописи и скульптуре. — М.: АСТ: Астрель, 2003. — 335 с.
5. Лихачев Д. С. Смех как мировоззрение // Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. — Л.: Наука, 1984. — С. 7–71.
6. Наследие В. Я. Шишкова: феноменология творчества. (К 135-летию со дня рождения В. Я. Шишкова): коллективная монография / науч. ред. В. А. Редькин. — Тверь: Твер. гос. ун-т, 2010. — 232 с.
7. Платонова О. Символика цвета в православии // Фундаментальные понятия. — 2009. — № 2. — С. 20 [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.ug.ru/archive/32917> (10.01.2017).

8. Редькин В. Вячеслав Шишков: новый взгляд. Очерк творчества В. Я. Шишкова. — Тверь: Тверское областное книжно-журнальное издательство, 1999. — 152 с.
9. Редькин В. А. Аксиологические проблемы в романе В. Я. Шишкова «Странники» // Наследие В. Я. Шишкова: феноменология творчества. (К 135-летию со дня рождения В. Я. Шишкова): коллективная монография / науч. ред. В. А. Редькин. — Тверь: Твер. гос. ун-т, 2010. — С. 17–36.
10. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. — М.: Крон-Пресс, 1996. — 656 с.
11. Шишков В. Я. Мой творческий опыт. — М.: Сов. Россия, 1979. — 96 с.

Valentina I. Gabdullina

*Altai State Pedagogical University
(Barnaul, Russian Federation)*

vigv@mail.ru

Evgeniya V. Izranova

*Altai State Pedagogical University
(Barnaul, Russian Federation)*

argentum91@gmail.com

BIBLICAL SYMBOLISM IN THE NOVEL “THE WANDERERS” BY V. Y. SHISHKOV

Abstract. The article presents the experience of reinterpretation of the novel of V. Y. Shishkov as the phenomenon of “spiritual realism”, from the point of view of identifying the role and functions of biblical symbolism and imagery in its artistic system. Biblical symbolism pervades the narration, manifesting itself both at the level of the semantics of names and imagery, and in a three-part compositional structure of the novel that conveys the author’s idea — the movement of the characters from the darkness of the underworld to the light. Life of the homeless children is depicted by the author as the “dark world”, “antiworld”, which disfigures all the concepts ontologically important for Man. The idea of spiritual commonality is replaced by the thieves brotherhood, the life of street children under the inverted barge turns into a hideous parody of monastic life, the place of the Virgin in this world is given to a prostitute girl Mashka nicknamed May Flower. In the plot of the story the motifs of the Apocalypse (destruction of the old world) and of the prodigal son in the heroes’ life stories who undergo transformations take place in parallel. The interpretation of biblical symbols, which saturated Shishkov’s novel “The Wanderers” brings new connotations, still unrevealed in literature studies, that reside in the content of this work.

Keywords: symbol, allusion, parody, apocalyptic motif, the transformation of the prodigal son

References

1. Berdyaev N. A. *Sud'ba Rossii* [*The Fate of Russia*]. Moscow, AST Publ., 2004. 333 p. (In Russ.)
2. Golovina L. A. Implementation of Mythologemes "Home" and "Pilgrimage" in Russian Prose of the 20th Century on Homeless and Orphan Children]. In: *Znanie. Ponimanie. Umenie* [Knowledge. Understanding. Skill], 2011, no. 4, pp. 261–263. (In Russ.)
3. Eselev N. Kh. *Shishkov*. Moscow, Molodaya gvardiya Publ., 1956. 224 p. (In Russ.)
4. Carr-Gomm S. *Slovar' simvolov v iskusstve: Illyustrirovannyi klyuch k zhivopisi i skul'pture* [Dictionary of Symbols in Art: An Illustrated Key to Painting and Sculpture]. Moscow, Astrel' Publ., AST Publ., 2003. 335 p. (In Russ.)
5. Likhachev D. S., Panchenko A. M., Ponyrko N. V. Laughter as a World Outlook. In: *Likhachev D. S., Panchenko A. M., Ponyrko N. V. Smekh v Drevney Rusi* [Likhachev D. S., Panchenko A. M., Ponyrko N. V. Laughter in Ancient Russia]. Leningrad, Nauka Publ., 1984, pp. 7–71. (In Russ.)
6. *Nasledie V. Ya. Shishkova: fenomenologiya tvorchestva. (K 135-letiyu so dnya rozhdeniya V. Ya. Shishkova): kolektivnaya monografiya* [The Heritage of V. Ya. Shishkov: Phenomenology of Works. (On the Occasion of the 135th Anniversary of V. Ya. Shishkov's Birth: Collective Monograph / edited by V. A. Redkin]. Tver, Tver State University Publ., 2010. 232 p. (In Russ.)
7. Platonova O. Symbolism of Colors in Orthodoxy. In: *Fundamental'nye ponyatiya* [Fundamental Concepts], 2009, no. 2, p. 20. Available at: <http://www.ug.ru/archive/32917> (accessed 10 January 2017). (In Russ.)
8. Red'kin V. *Vyacheslav Shishkov: novyy vzglyad. Ocherk tvorchestva V. Ya. Shishkova* [Vyacheslav Shishkov: A New View. An Essay on V. Ya. Shishkov's Creative Work]. Tver, Tverskoe oblastnoe knizhno-zhurnal'noe izdatel'stvo, 1999. 152 p. (In Russ.)
9. Red'kin V. A. Axiological Problems in V. Ya. Shishkov's Novel "The Wanderers". In: *Nasledie V. Ya. Shishkova: fenomenologiya tvorchestva. (K 135-letiyu so dnya rozhdeniya V. Ya. Shishkova): kolektivnaya monografiya* [The Heritage of V. Ya. Shishkov: Phenomenology of Works. (On the Occasion of the 135th Anniversary of V. Ya. Shishkov's Birth: Collective Monograph / edited by V. A. Redkin]. Tver, Tver State University Publ., 2010, pp. 17–36. (In Russ.)
10. Hall J. *Slovar' syuzhetov i simvolov v iskusstve* [Dictionary of Subjects and Symbols in Art]. Moscow, Kron-Press Publ., 1996. 656 p. (In Russ.)
11. Shishkov V. Ya. *Moy tvorcheskii opyt* [My Artistic Experience]. Moscow, Sovetskaya Rossiya Publ., 1979. 96 p. (In Russ.)

Научный журнал

ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

2017

Том 15

№ 1

Свидетельство о регистрации СМИ
ЭЛ № ФС 77–61851 от 18.05.2015

Редакторы: И. С. Андрианова,
О. А. Сосновская, Л. В. Алексеева, Е. Н. Вяль
Компьютерная верстка: В. С. Зинкова, О. А. Сосновская
Перевод: О. А. Устюгова
Зав. редакцией И. С. Андрианова

Подписано в печать 28.02.2017. Уч.-изд. л. 7. Тираж 100 экз.
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
ПЕТРОЗАВОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

185910, Российская Федерация
г. Петрозаводск, проспект Ленина, д. 33, к. 301.
Тел. +7 (8142) 719 603
E-mail: poetica@post.com
Сайт журнала в сети Интернет: <http://poetica.pro>