

Оглавление¹

Подсекция «История русской литературы»

<i>Бакеев Р.А.</i> Разговор Раскольникова и Мармеладова как начало христианского сюжета романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание».....	483
<i>Богушевич М.С.</i> Особенности использования цитат в структуре текста посланий Зиновия Отенского.....	485
<i>Быкова В.М.</i> К изучению Жития преподобного Диодора Юрьегорского: вопросы текстологии.....	488
<i>Гаврилова В.Г.</i> Образ «падшего ангела» в поэме «Демон» М.Ю. Лермонтова и поэме «Элоа» К.К. Случевского.....	490
<i>Гнюсова И.Ф.</i> Автопсихологизм как особый тип романного повествования Л.Н. Толстого.....	493
<i>Деревяшкина А.П.</i> Вода как вторая реальность фантастического мира в повести «Майская ночь, или Утопленница» Н.В. Гоголя.....	496
<i>Зенкин М.А.</i> Антропософия Г.С. Батенькова, П.Я. Чаадаева, М.С. Лунина в фокусе философских исканий 1830–1840-х гг.....	497
<i>Зубков К.Ю.</i> Провинциальность А.Ф. Писемского как литературная позиция (конец 1850-х – начало 1860-х годов).....	500
<i>Ивинский А.Д.</i> К истории русской оды: «Собеседник любителей русского слова».....	502
<i>Новицкас Л.А.</i> Варьирование житийных топосов в Житии Стефана Пермского и Житии Сергия Радонежского.....	504
<i>Олескина Е.А.</i> Степень присутствия и характер трансформации переведенных произведений в русских детских журналах конца XVIII – начала XIX в.....	507
<i>Романчычева Е.В.</i> Семантика образа богатырши в романе Ф.М. Достоевского «Идиот».....	510
<i>Самородов М.А.</i> А.П. Чехов и Д.Д. Шостакович: к истории интерпретации серенады Г. Брага.....	512

¹ Внимание! Страницы электронной версии не совпадают со страницами опубликованного сборника секции «Филология»!

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Разговор Раскольникова и Мармеладова как начало христианского сюжета романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»

Бакеев Ринат Альфредович

Аспирант Томского государственного университета, Томск

Характерная черта романов Достоевского – наличие таких элементов сюжета, которые внешне кажутся необязательными, но при более глубоком рассмотрении становится очевидным их важнейшее значение в организации романного целого. В минимальной словесной оболочке сжато воспроизводится сюжет романа. В таких сценах преобладает сакральный план повествования, который напрямую связан с христианским мировоззрением автора. Рассматриваемые сцены являются теми точками романного текста, в которых он максимально сближается с евангельским. Примером служит сцена разговора Раскольникова и Мармеладова.

С первых страниц и до конца романа главный герой Родион Раскольников находится в ситуации выбора. Перед Раскольниковым всегда два пути: до убийства – отказ или осуществление задуманного, после убийства – продолжение дела или каторга. Христианская мифология представляет разные истории прихода человека к вере, которые находят художественное воплощение в романе «Преступление и наказание»: прощение блудницы Магдалины – Соня, воскресение Лазаря – Раскольников. Мармеладов же выступает в роли Бога-Отца, передающего своего Сына (Соню) грешному человечеству (Раскольников) для его Спасения (эпилог, воскресение Лазаря).

В монологе Мармеладова проявляются основные идеи романа «Преступление и наказание», определившие его содержание христианские доминанты: страдание, сострадание, крестный путь, воскресение.

Мармеладов страдает, причем сам этого страдания ищет, воплощая тем самым православную праведность, добытую страданиями. Для Мармеладова страдание всегда заслуживает сострадания, потому что, как он говорит, человеку «надобно, чтобы хоть куда-нибудь можно было пойти» [Достоевский: 15]. Не случайно, что в связи со словами о сострадании в монологе Мармеладова появляется его дочь – Соня. Тем самым Мармеладов предрекает встречу Раскольникова и Сони, дарит тому место, «где бы его пожалели».

В тексте романа нет упоминания о матери Сони. Она воспитывалась отцом до 14 лет, пока тот не женился на Катерине Ивановне. Отец выступает в роли духовного наставника. Учение, знание которого имеет для Мармеладова первостепенное значение – Библия. Очевидно, что и Соня прекрасно ориентируется в Священном Писании именно благодаря отцу. Реальное семейное родство приобретает сакральный смысл. Других книг, кроме Евангелия, как замечает сам Мармеладов, они не читали.

Большой интерес представляют следующие слова Мармеладова: «Воспитания, как и представить можете, Соня не получила. Пробовал я с ней, года четыре тому, географию и всемирную историю проходить. <...> На Кире Персидском остановились» [Достоевский: 16]. Упоминание Кира Персидского, будучи обойденным вниманием комментаторов романов Достоевского, имеет огромное значение в контексте романа. Справочные источники дают следующую информацию. Кир Великий – персидский царь, живший в 6 в. до н. э. Завоевал большие территории в Средиземноморье, создал централизованное персидское государство. Его называли «Великий царь, царь царей, царь земель». Одним из великих дел Кира Персидского считается завоевание Вавилона. Завоевав Вавилон в 536 г. до н. э., он освободил иудеев от 70-летнего вавилонского пленения и восстановил храм в Иерусалиме. В ветхозаветной книге пророка Ездры говорится: «Так говорит Кир, царь персидский: все царства земли дал мне Господь, Бог небесный; и он повелел мне построить ему дом в Иерусалиме, что в Иудее» (Езд. 1: 1–3). Иудеи, оставшиеся в Месопотамии, оказали глубокое влияние на последующую судьбу языческого мира, постепенно подтачивая языческое религиозное мирозерцание и, таким образом, подготавливая языческие народы к принятию христианства.

Определяя вслед за многими учеными одним из главных принципов Достоевского «любовь к фактам», мы считаем себя вправе называть упоминание Кира Персидского историко-религиозной аллюзией. В данном контексте можно говорить о концепции истории Достоевского. В.И. Кайгородов пишет: «В романе Достоевского человек всегда предстает как средоточие, как пересечение процессов реальной действительности, и в широком смысле – процессов истории. Герой Достоевского всегда в центре жизни, он в сущности и есть история» [Кайгородов: 167]. Сам Достоевский писал: «Мы связаны и исторической и внутренней духовной нашей жизнью и историческим прошедшим и с общечеловечностью» [Достоевский: 91]. У Достоевского Раскольников буквально проживает вехи истории, конкретнее – христианской истории.

Духовная эстафета от Бога-Отца к Богу-Сыну становится метафорой смены исторических эпох: от ветхозаветного прошлого к новозаветному будущему. Преступление Раскольникова, все его миропонимание приравниваются к состоянию человечества эпохи Вавилона. Петербург Достоевского (с жарой и вонью распивочных) соотносится с Вавилоном, сам становится городом-символом, создающим в романе атмосферу безнравственности, в которой рождается идея Раскольникова.

Мармеладов говорит: «На Кире Персидском остановились», дальше не пошли, потому что дальше пока ничего нет. Раскольникову предстоит самому продолжить историю человечества своей судьбой, выбрав ложный, безнравственный путь «проклятой идеи» или пойти за Соней к Спасению.

Апогеем монолога Мармеладова становится его проповедь, произнесенная в кабаке: «Жалеть! Зачем меня жалеть! – вдруг возопил Мармеладов, вставая с протянутой вперед рукой... Да меня жалеть не за что! Меня распять надо, распять на кресте, а не жалеть!»

Стилистическая близость этого отрывка евангельскому тексту, воспроизведение лексики и тона Евангелия задают евангельский контекст всему роману. Речь Мармеладова обращена к Раскольникову, как пророчество его будущего спасения. Картина апокалипсиса в начале романа соотносится с апокалипсисом во сне Раскольникова (в эпилоге), преодолевается через образ Сони, которая дает Раскольникову выход в новую праведную жизнь.

В черновиках романа Мармеладов говорит Раскольникову: «Христос нужен, а стало быть, будет Христос... Не верят в Христа только те, которые потребности в нем не имеют, которые мало живут и которых душа подобна камню неорганическому» [Достоевский: 88]. Мармеладов умирает в начале романа. Смысл его смерти видится в том, что его крестный путь пройден. Раскольникову он еще предстоит, чему собственно роман и посвящен.

Литература

Достоевский Ф.М. Полное собр. сочинений: В 30 т. Л., 1972–1989. Т. 6, 7, 9.
Кайгородов В.И. Об историзме Достоевского // Ф.М. Достоевский. Материалы и исследования. М., 1980.

Особенности использования цитат в структуре текста посланий Зиновия Отенского

Богушевич Марина Сергеевна

Студентка Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского

Сочинения Зиновия Отенского – «Посланная грамотка диаку Якову Шишкину», «Послание в Соловецкий монастырь» и «Послание о питии», памятники древнерусской литературы XVI в., были введены в научный оборот в 1961–1970 гг. и до настоящего времени не стали объектом комплексного изучения. Исследователи, как правило, ограничиваются общими замечаниями о языке, стиле и жанре посланий. Так как наиболее важной текстообразующей категорией, которая может помочь в характеристике стиля данных сочинений, является цитата, мы обратились к выявлению особенностей использования Зиновием Отенским цитатного материала. Анализ осуществлялся на основе публикаций данных памятников Клибановым и Корецким по рукописям XVII в.

При выявлении цитат и особенностей их использования в структуре текста посланий мы сопоставляли цитатный материал из Библии, используемый Зиновием Отенским, со старопечатным изданием Библии начала XIX в. [Библия]. Исследование осуществлялось на основе разработанной в современной науке теории и классификации цитатного материала: определении структурных особенностей библейских цитат и ха-

рактера их использования в работах Ф.Н. Двинятина [Двинятин: 81–101] и Ф. Вигзелла [Вигзелл: 232–243].

Цитату мы рассматриваем как родовое понятие, которое включает в себя цитату в узком смысле, как использование автором в своем тексте элемента «чужого» высказывания, пересказ, как изложение своими словами какого-либо текста, и реминисценцию, как «неявную, косвенную отсылку к другому тексту, напоминание о другом художественном произведении, факте культурной жизни» [Федорова].

Проведенное исследование показало, что в данных памятниках преобладают цитаты из Библии. Выявлено только три случая воспроизведения цитат из других источников – это цитата, являющаяся, вероятно, пересказом фрагмента Беседы 1 Василия Великого «О посте» (л. 82) и пересказ текста Иоанна Златоуста из сборника «Маргарит» (л. 88 об.–89 об.) в послании «к некоим, вопросившим его о питии», а также пересказ того же сюжета Иоанна Златоуста в послании Я.В. Шишкину (л. 205 об.–206).

Структурные особенности цитат зависят от тематики сочинений.

В послании «к некоим, вопросившим о питии» автор ставит себе цель сначала привести сюжеты на тему винопития, содержащиеся в Ветхом, затем в Новом Завете. В данном памятнике преобладают цитаты из Ветхого Завета. В данном послании выявлено 11 фрагментов библейского текста. Объем воспроизводимых фрагментов – от ½ стиха до полутора глав. Все цитаты маркированы. Как правило, это точное указание на библейскую книгу или автора. Отмечено 2 случая неверного отнесения цитат к книге Ветхого Завета.

В послании дьяку Якову Шишкину выявлено 8 цитат из Библии. Все цитаты маркированы. Как правило, это общее указание на цитатный характер фрагмента. Объем – от ½ до 3 стихов.

По композиционным особенностям введения в текст цитаты в послании дьяку Якову Шишкину и в послании «к некоим, вопросившим о питии» относятся к типам цитатной амплификации и изолированного употребления. Преобладает тип цитатной амплификации.

В «Послании к вопросившим о питии» Зиновий Отенский, выполняя просьбу адресатов послания, приводит выдержки из библейских текстов, касающиеся темы винопития, причем стремится растолковать библейский сюжет. Именно этой особенностью объясняются повторы в тексте.

Послание дьяку Я.В. Шишкину носит полемический характер. Цель автора – убедить адресата в необходимости скорого суда, основанного на крестном целовании. По мнению Зиновия Отенского, именно такой суд является праведным. Используя риторический прием амплификации, автор через повторение одной и той же мысли хочет заставить адресата принять его точку зрения.

Особенностью послания в Соловецкий монастырь является употребление неточных цитат и реминисценций. Практически любая фраза дан-

ного памятника может содержать библеизм, поэтому в ряде случаев соотнесение выявленных нами цитат с текстом Библии является предположительным. Выявлено 16 цитат. Только 5 из них являются маркированными. В данном послании преобладают цитаты из Ветхого Завета. Отмечено 2 случая воспроизведения текстов Нового Завета. Объем библейских фрагментов в данном памятнике – от ½ до 2 стихов. По композиционным особенностям введения в текст послания они относятся к типу изолированного употребления.

Следует отметить, что для Зиновия Отенского характерно свободное обращение с цитируемым текстом Священного Писания, вплоть до изменения смысла библейских стихов. Большинство цитат, как из Ветхого, так и из Нового Завета, являются неточными. При цитировании автор осуществляет замену одних слов другими, пропускает слова, фразы и целые стихи. Данные изменения можно объяснить стремлением Зиновия адаптировать воспроизводимые фрагменты Библии к тематике и тексту посланий, а также возможным цитированием их по памяти.

В настоящий момент послания недостаточно исследованы. В дальнейшем предстоит рассмотреть влияние стиля библейских текстов на стиль данных памятников. Необходимо также изучение сборников, в которые входят послания, с точки зрения состава, тематики и языковых особенностей, стиля, выявление оснований включения в сборники данных сочинений Зиновия, а также разыскание других списков рассматриваемых посланий и их текстологический анализ. Кроме того, послания Зиновия Отенского представляют интерес для изучения развития жанровой системы русской литературы и истории литературного языка: с точки зрения взаимодействия книжных и разговорных языковых элементов.

Литература

Библия. СПб., 1816.

Вигзелл Ф. Цитаты из книг священного писания в сочинениях Епифания Премудрого // ТОДРЛ. М.; Л., 1971. Т. 26. С. 232–243.

Двинытин Ф.Н. Традиционный текст в торжественных словах Кирилла Туровского // Герменевтика древнерусской литературы. М., 1995. Сб. 8. С. 81–101.

Посланная грамотка от старца Зиновия Отинского монастыря ис пустыни к государеву великаго князя диаку Якову Шишкину // ТОДРЛ. М.; Л., 1961. Т. 17. С. 219–224.

Послание Зиновия, старца Отни пустыни, ко мнихом, бывшим в заточении в Соловецком острове, Гурию Заболоцкому, Касияну и брату его Гурию Коровиным // ТОДРЛ. М.; Л., 1970. Т. 25. С. 125–128.

Послание Зиновия, старца Отни пустыни, к некоим, вопросившим его о питии // ТОДРЛ. М.; Л., 1970. Т. 17. С. 128–134.

Федорова Л.Г. Цитата // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001.

**К изучению Жития преподобного Диодора Юрьегорского:
вопросы текстологии****Быкова Виктория Михайловна***К.ф.н., Петрозаводский государственный университет, Петрозаводск*

Житие преподобного Диодора Юрьегорского (далее – Житие) памятник севернорусской агиографии XVII в., сочетающий в себе черты отшельнического и преподобнического житийных канонов. В начальной части Жития рассказывается о соловецких пустынниках и любви Дамиана к отшельничеству: после рассказа Иосифа Новгородца о Василии Кенозерце: «воскипе сердце его еже водворитися с пустного жители, якоже елень желаше достигнути чудного сего и вышеестественнаго жития» (ГИМ, Синодальное собр., № 802, л. 1183 об.). Далее в Житии рассказывается о сорокадневном посте преподобного на острове, где подвизались соловецкие пустынножители. Именно из-за любви к пустынной жизни преподобному Диодору придется покинуть Соловецкий монастырь. Эта часть Жития связывает его с богатой традицией переводной отшельнической агиографии: рассказы о египетских пустынножителях, Жития Антония Великого, Марии Египетской и др., а также с оригинальной древнерусской агиографией, отразившей важное для русской святости стремление к пустынному житию и уединенной молитве: Киево-Печерский патерик, Житие Сергия Радонежского и др.

Наиболее близким контекстом для Жития является севернорусская агиография XVI–XVII вв., в которой тема отшельничества звучит с особой силой, поскольку именно в это время на Русском Севере распространяется пустынножительство. «Тип святого пустынножителя-исихаста выходит в агиографии на 1-й план, как наиболее близкий по духу севернорусскому монашеству образец крайней аскезы и самоотречения. Отцы-отшельники, некогда первыми вселившиеся в «пусто место», по смерти начинают почитаться как покровители обителей, выросших из основанных ими пустыней» [Полетаева: 11]. Особое внимание обращает на себя связь Диодора с соловецкими пустынножителями и святым Александром Ошевенским, отразившаяся в тексте Жития: святой являлся преподобному Диодору во время голода в монастыре и укреплял его.

Все вышеизложенное делает очевидными необходимость и актуальность изучения Жития. Несмотря на то, что данное произведение имеет довольно долгую историю исследования, оно до сих пор остается одним из малоизученных памятников севернорусской агиографии.

Рассмотрим основные проблемы, возникающие при изучении Жития. На данном этапе работы с памятником внимание уделяется прежде всего текстологическому аспекту исследования: поиску всех существующих списков Жития и восстановлению истории текста. Итоги этой работы станут фундаментом для дальнейших разысканий в историко-

филологической области и для научного издания исследуемого произведения по всем рукописным источникам, которые удастся обнаружить.

История изучения Жития начинается с работы В.О. Ключевского, отметившего его особое значение как источника по истории монастырской жизни в Поморском крае XVII в. и высказавшего предположение о влиянии памятника на повести о соловецких чудотворцах [Ключевский: 269–270]. К.А. Докучаев-Басков собрал и опубликовал ряд сведений о монастыре, основанном преподобным Диодором, а также издал текст Жития по списку второй половины XVIII в. (в настоящее время местонахождение этого списка неизвестно) [Докучаев-Басков: 771–812].

Кроме того, в XIX в. священник А. Васильев пересказал Житие, а в начале XX в. иеромонах Никодим изложил Житие для Архангельского патерика [Васильев: 240–244; Никодим: 58–68]. Результаты исследования Жития, предпринятого Н.А. Голосковой, отражены в ряде публикаций [Голоскова 1991: 18–25]. Н.А. Голоскова исследовала 13 списков Жития и выделила 4 редакции: Первоначальную, Распространенную, Сокращенную и Краткую.

Первоначальная редакция, по мнению исследовательницы, написана на Соловках в 1641–1648 гг. при возможном участии Александра Булатникова, являющегося также героем Жития (он вернулся из Лавры на Соловки в 1641 г.), и Елезара Анзерского, который мог привезти список Жития в Троице-Сергиеву лавру Иоанну Милютину в 1648 г. Создание Распространенной редакции Жития осуществляется в Каргополе в 60–70-е гг. XVII в. и связано с канонизацией святого. О Сокращенной и Краткой редакциях Н.А. Голоскова пишет мало. Отдельного внимания заслуживает вопрос об источниках Жития, рассмотренный Н.А. Голосковой. Она опровергает гипотезу В.О. Ключевского о влиянии Жития на повести о соловецких чудотворцах и обосновывает собственную – об обратной генетической связи [Голоскова 1989].

Все вышеизложенное делает очевидными ряд задач в изучении Жития: максимальное расширение рукописного материала, воссоздание рукописной истории текста на основе этого материала, выяснение вопроса об источниках Жития, научное издание произведения, а также рассмотрение памятника в контексте книжных традиций Древней Руси (агиография Русского Севера).

К настоящему моменту исследовательская работа проводилась нами в Санкт-Петербурге (ИРЛИ, РНБ и БАН) и Москве (ГИМ). В результате были изучены 11 списков Жития, из них 4 списка, неизвестные Н.А. Голосковой (РНБ, собр. Волкова, № 74, конец XVII в.; РНБ, Новое собрание рукописных книг (НСРК), Q. 148, 1720-е гг.; БАН, собр. Дружинина, № 837, XVIII в., ГИМ, Музейское собр., № 1510, первая пол. XVIII в.).

Волковский список – один из ранних списков Жития, представляет полный текст в раннем его варианте, о чем позволяет судить близость списка к тексту в составе Миней Четых Иоанна Милютина. Список НСРК, Q. 148 также полностью сохранил текст Жития, он представляет более поздний по сравнению с волковским и милютинским списками этап истории текста, так как содержит чудо о пророчестве Диодора «некому человеку о смерти дочери его». Оба найденных списка можно отнести к Первоначальной редакции, хотя уже сейчас очевидно, что они представляют разные этапы в истории текста. Список из собрания Дружинина дефектен и содержит Житие не полностью, поэтому его место даже в предварительной рукописной истории исследуемого произведения определить сложно. Музейский список сохраняет полный текст ранней редакции Жития. Таким образом, на данном этапе исследования определены основные вопросы, связанные с исследованием Жития и расширен круг рукописных источников.

Литература

- Васильев А.* Преподобный Диодор // Архангельские губернские ведомости. 1851. № 31.
Голоскова Н.А. Повести о пустынножителях Соловецкого острова // Устные и письменные традиции в духовной культуре Севера. Сыктывкар, 1989. С. 173–185.
Голоскова Н.А. Житие Диодора Юрьегорского в обработке И. С. Мяндина // Источники по истории народной культуры Севера. Сыктывкар, 1991. С. 18–25.
Докучаев-Басков К.А. Подвижники и монастыри крайнего Севера // Христианское чтение, издаваемое при Санкт-Петербургской духовной академии. 1885. № 5–6.
Ключевский В.О. Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 2003.
Никодим, иеромонах. Архангельский патерик. СПб., 1901.
Полетаева Е.А. Житие Никодима Кожеозерского в древнерусской агиографической традиции. Автореф. дисс. ... канд. филол. Наук. Екатеринбург, 2005.

**Образ «падшего ангела» в поэме «Демон» М.Ю. Лермонтова
и поэме «Элоа» К.К. Случевского**

Гаврилова Виктория Геннадьевна

Студентка Таганрогского государственного педагогического института, Таганрог

В мировом искусстве есть образы, волнующие умы людей на протяжении многих веков. Со временем представления о них меняются, но сами они не исчезают бесследно. Демон – один из таких «вечных» образов. Сатана, Мефистофель, Люцифер, Воланд – такими именами нарекали дух отрицания различные авторы.

«Всякий великий поэт призван превратить в нечто целое открывшуюся ему часть мира и из этого материала создать собственную мифологию» [Шеллинг]. По убеждению романтиков, первое отличие «новой мифологии» от «античной» в том, что она не чисто интуитивная, содержит элемент рефлексии и предполагает отчетливое «личностное» начало. Более того, они предполагали органическую связь «новой» мифоло-

гии» с философией, одной из актуальнейших проблем которой в тот момент была диалектическая соотнесенность категорий «добра» и «зла». Шеллинг предсказал развитие в будущем литературного «неомифологизма» и определил его специфику: в функции мифологемы будут использоваться оригинально «переплавленные» образы античной и библейской мифологии.

М.Ю. Лермонтов, тонко улавливающий веяния эпохи, самобытно «переплавляет» библейский ветхозаветный миф о «падшем ангеле». Причем для него гораздо большее значение имеет библейская поэтика и связанная с ней символика, чем использование известных тематических мотивов. В поэме «Демон» Лермонтова присутствует так называемое «продуктивное удвоение авторского начала». По мнению современного исследователя С.Н. Зотова, «текст повествователя – нравственно-психологическое постижение жизни и литературное ее воссоздание; текст автора – библейско-апокрифическое, пророческое значение ситуаций» [Зотов]. Такое различие необходимо для понимания уникальности целостного текста «Демона» и постромагической литературной позиции Лермонтова.

На рубеже XIX–XX вв. новая волна откровенной эстетизации демонизма поднимается на фоне поэтического воскрешения дуалистических ересей, в частности манихейства: учения богомоллов о дьяволе как сыне Бога или его брате. Этот процесс нашел отражение в литературном наследии К.К. Случевского, «сочетавшем в себе субъективный идеализм и религиозное мировоззрение с философским скептицизмом и критикой современной ему действительности» [Коровин]. В поэме «Элоа» автор развивает демоническую тему. Само название поэмы Случевского свидетельствует о ее прямом литературном источнике – мистерии А. де Виньи «Элоа». Исследователь творчества Случевского Е.А. Тахо-Годи отмечает, что «хотя поэма названа именем главной героини, на первый план выдвигается образ Сатаны, и, таким образом, поэма оказывается ближе к «Демону» Лермонтова, чем к поэме Виньи, в центре внимания которой не сам бунтарь, а женщина, связавшая с мятежным героем всю жизнь» [Тахо-Годи].

Действительно, поэмы сходны по сюжету, системе персонажей, конфликту. Сатана в поэме Случевского тождественен Демону Лермонтова, на это есть прямое указание в тексте «Элоа» («С тех пор, как прикоснулся я к Тамаре / И с нею в небо ангела пустил, / Мне женщины не по сердцу бывали...»). В этих словах Сатаны примечателен тот факт, что слово «пустил» указывает на возможность препятствования, то есть он как бы мог и не отпустить ангела с Тамарой. Сатана у Случевского, таким образом, не признает себя побежденным, ибо сам «пустил» ангела, это был акт *ego* воли. Случевский предпринимает попытку «продолжить» историю Демона после его встречи с Тамарой.

Существенное различие этих двух образов в том, что Демон у Лермонтова, будучи литературным персонажем, полностью соответствует библейскому злему духу, а вот Сатана Случевского нет. Демон Лермонтова тождественен духу зла, в поэме совершается второе отвержение, но эти события находят соответствие в толковании Библии (см.: Ориген). В поэме «Элоа» события являются художественным вымыслом, не имеющим соответствия в Священном Писании. Поэт создает свою собственную мифологию, налицо так называемый неомифологизм, который, с одной стороны, связан с древнейшими источниками, а с другой стороны, получил широкое распространение в дальнейшей литературе («И бог, и я – мы два враждебных брата, / Предвечные эоны высшей силы, / Нам неизвестной, детища ее...»). Несоответствие библейскому источнику поэмы «Элоа» объясняется и ее подзаголовком: «апокрифическое предание». Как известно, апокриф – произведение иудейской или раннехристианской литературы на библейскую тему, не включенное в канонический текст Библии и отвергаемое церковью как недостоверное.

В поэме «Демон» описана ситуация соблазнения. Данный мотив находит свое воплощение и в поэме Случевского, но обретает несколько иной смысл. Демон соблазнен чувственной красотой Тамары и стремится к *духовному*. Он полюбил как смертный, полюбил женщину и стремится ступить на путь «вочеловечивания». Сатана, напротив, соблазнен духовной красотой Элоа, но стремится лишь к чувственному обладанию.

В сюжетном отношении финалы поэм похожи: злой дух проигрывает, но в смысловом отношении они, безусловно, различны. Человеческого счастья оказывается недостаточно для полной самореализации Демона, стремящегося (согласно Священному Писанию) стать ни более ни менее, чем самим Богом. («И проклял Демон побежденный / Мечты безумные свои, / И вновь остался он, надменный, / Один, как прежде, во вселенной / Без упования и любви!..»). Демон испытывает каноническую судьбу: он обозначение зла и отвергнут второй раз (как и в Священном Писании). Сатана у Случевского также терпит поражение: Элоа исчезает, она не отдается ему, а лишь завлекает («Ехидна дерзкая! Ты хитро стскользнула, / Впилась, проклятая, в большое сердце мне... / Я правду видел в лжи! Тут правда – обманула! / Беспольных жриц, как ты, – не нужно Сатане!»). Но моральная победа за ним. Носитель зла, дух отрицания обрисован Случевским, во всяком случае, гораздо более сильным, чем добродетельный и любвеобильный ангел. Ведь неслучайно сам автор не раз произносил слова, устанавливающие отношение его трактовки демона к традиционной: «Демон нынешних дней умнее...».

Таким образом, мы видим, что совпадение ситуаций и образов нигде не является формально полным, как и при всякой подлинно глубокой связи между двумя творческими индивидуальностями. Лермонтов представил в своем произведении единство библейско-мифологического и ли-

тературно-романтического, Случевский же попытался осмыслить свою современность в связи с каноническими образами, создав собственную мифологию и тем самым предвосхитив интерес к демоническому в русском символизме. Поэма Случевского «Элоа» – новое поэтическое достижение, которое связано с лермонтовским «Демоном» и свидетельствует об особенном смысле в русской литературной традиции, который еще недостаточно понят.

Литература

Зотов С.Н. Художественное пространство – мир Лермонтова. Таганрог, 2001.

Коровин В.И. История русской литературы XIX в. Т. 3. М., 2005.

Тахо-Годи Е.А. К. Случевский: Портрет на пушкинском фоне. СПб., 2000.

Шеллинг Ф.-В. Философия искусства. М., 1966.

**Автопсихологизм
как особый тип романного повествования Л.Н. Толстого
Гнюсова Ирина Федоровна**

Аспирантка Томского государственного университета, Томск

Среди важнейших проблем изучения творчества Л.Н. Толстого особое место занимает психологический анализ писателя и, в частности, проблема автопсихологизма, мало освещенная в литературоведении. Термин этот впервые был употреблен Л.Я. Гинзбург: по мнению исследователя, «Детство», «Отрочество» и «Юность» Толстого – «произведения скорее автопсихологические, нежели автобиографические». Толстой «творил миры и одновременно вносил в них... свой опыт, духовный и бытовой... превращая... этот личный опыт в структурное начало» [Гинзбург: 314].

Автопсихологизм – это непосредственное внесение авторского опыта, духовных исканий писателя в произведение, имеющее отношение и к его проблематике, и к форме и входящее как в «зону героя», так и в «зону автора». В первом случае авторский опыт включается в образ героя через внутренние монологи и диалоги, во втором автор напрямую размышляет через «отступления». Автопсихологизация в произведениях Толстого происходит по принципу ретардации повествования – ослабления роли сюжета и увеличения доли авторского слова в тексте. Наиболее репрезентативен роман «Анна Каренина», точнее, линия Левина. Вначале авторское проглядывает лишь в прямой речи героя. Начиная с третьей части, в тексте увеличивается доля внутренней речи Левина. Постепенно линия Левина начинает включать в себя два равноценных типа авторской речи – рационалистический (размышления о хозяйстве) и эмоционально-философский, связанный с темой смерти, имеющей реальную основу. После смерти в 1860 г. брата Николая Толстой спрашивает в письме к А.А. Фету: «К чему все, если

завтра начнутся муки смерти ... и кончится ничтожеством, нулем для себя» [Толстой: 60, 358].

При этом стиль линии Левина заметно меняется. Повествование от третьего лица начинает индивидуализироваться, переходя из «зоны автора» в «зону героя». Создается ощущение, что рассказ теперь ведется от лица Левина: «Чем более он напрягал мысль, тем только яснее становилось ему, что... он забыл, просмотрел... то, что придет смерть ... Да, это ужасно, но это так» [Толстой: 18, 368]. Постепенно формы непрямой речи начинают преобладать в линии Левина. В этом переходе от форм прямой речи к индивидуализированной речи косвенной и заключается процесс автопсихологизации в «Анне Карениной». Периоды размышлений Левина, не стесненные разделением внешнего и внутреннего изображения героя, увеличиваются. Происходит смешение повествовательных «зон»: чем больше «зона автора» индивидуализируется, включая сознание героя, тем больше в ней «просвечивает» авторское слово. Толстой освобождает героя от художественных рамок и начинает говорить за него сам. Ретардация повествования в финале достигает кульминации. Роман завершается «отступлением»-откровением: «Жизнь моя... – не только бессмысленна... но имеет несомненный смысл добра» [Толстой: 19, 399].

Ретардация повествования проявляется и на уровне структуры текста, в постепенном переходе от внешних событий к процессам в душе героя и авторским размышлениям. Рассмотрим отрывок из гл. XII ч. 3: «Старик, сидевший с ним, уже давно ушел домой; народ весь разобрался. Ближние уехали домой, а дальние собрались к ужину и ночлегу в лугу. Левин, не замечаемый народом, продолжал лежать на копне и смотреть, слушать и думать. Народ, оставшийся ночевать в лугу, не спал почти всю короткую летнюю ночь. Сначала слышался общий веселый говор и хохот за ужином, потом опять песни и смехи» [Толстой: 18, 291]. Пять предложений этого абзаца выстраивают четкую пространственную организацию, синтаксически вычлняя Левина как центр пространства. Фигура Левина статична, глагольное сочетание «продолжал лежать» противопоставлено прочим глаголам движения. Левина во внешнем мире как бы не существует («не замечаемый народом»). Следующий абзац завершает переход в сферу сознания героя через концентрацию на звучании мира: «Перед утреннею зарей все затихло. Слышались только ночные звуки неумолкаемых в болоте лягушек и лошадей, фыркавших по лугу в поднимающемся пред утром тумане. Очнувшись, Левин встал с копны...». Глаголы действия сменяются безличными словами состояния. Деепричастие «очнувшись» парадоксальным образом переносит действие вглубь сознания: «Ну, так что же я сделаю? Как я сделаю это?» – сказал он себе, стараясь выразить для самого себя все то, что он передумал и перечувствовал в эту короткую ночь. Все, что он передумал и перечувствовал, разделялось на три отдельные хода мысли. Один – это было отречение от своей старой жизни,

от своих бесполезных знаний, от своего ни к чему не нужного образования. Это отречение доставляло ему наслаждение и было для него легко и просто. Другие мысли и представления касались той жизни, которую он желал жить теперь. Простоту, чистоту, законность этой жизни он ясно чувствовал и был убежден, что он найдет в ней то удовлетворение, успокоение и достоинство, отсутствие которых он так болезненно чувствовал. Но третий ряд мыслей вертелся на вопросе о том, как сделать этот переход от старой жизни к новой. И тут ничего ясного ему не представлялось. «Иметь жену? Иметь работу и необходимость работы? Оставить Покровское? Купить землю? Приписаться в общество? Жениться на крестьянке? Как же я сделаю это? – опять спрашивал он себя и не находил ответа. – Впрочем, я не спал всю ночь, и я не могу дать себе ясного отчета, – сказал он себе. – Я уясню после. Одно верно, что эта ночь решила мою судьбу. Все мои прежние мечты семейной жизни вздор, не то, – сказал он себе. – Все это гораздо проще и лучше...».

Диалектика размышлений Левина начинается с эмоционально-рефлексивной фазы. Ритм повествования аналогичен мысли Левина – идет мучительно, толчками. Это достигается введением лексических повторов, морфологически синонимичных глаголов («передумал», «перечувствовал»), регрессии, анафоры. К третьему предложению Левину удается совершить переход к фазе рационально-аналитической. Повествование становится более гладким и начинает по спирали вращаться вокруг повторяющегося слова «жизнь». Однако за этим следует второй слом: столкнувшись с неразрешимым вопросом, Левин возвращается к эмоционально-рефлексивному поиску. Попытка вновь перейти к аналитической фазе не дает результата. Ретардация достигает апогея: еще чуть-чуть – и внутренняя речь героя перестанет поддаваться вербализации. На это указывает отрывочность фраз, исчезновение глаголов. Напряжение мысли достигает такой силы, что Левин выходит из сферы сознания во внешний мир.

Ретардация повествования на всех уровнях текста, таким образом, не прекращает движения авторской мысли, постоянного поиска, сопряженного с отречением от своих концепций и началом нового витка рефлексии. В этом и заключается суть автопсихологизма Толстого – особого типа его повествования и психологического метода.

Литература

Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Л., 1971.

Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: В 90 т. М.; Л., 1928–1958.

**Вода как вторая реальность фантастического мира в повести
«Майская ночь, или Утопленница» Н.В. Гоголя**

Деревяшкина Алена Петровна

Аспирантка Ставропольского государственного университета, Ставрополь

«Майская ночь, или Утопленница» – это и повесть, и волшебная сказка. Персонажи произведения сочетают в себе жанровые черты этих художественных систем. Мифологизированное авторское сознание выстраивает художественную систему параллельных миров, и особое место в контактах этих миров занимают архетипы света и тьмы и водной стихии.

Погружению в сказку помогают образы природного мира. Место перехода героя в иной мир не случайно происходит именно около пруда, где стоит старый заброшенный дом (обозначена граница миров земного и небесного), именно сюда природа привела влюбленного человека, и только в этом месте, под влиянием магической силы природы и под действием старины может произойти ритуал.

Герой погружается в пространство мифологического персонажа, понимая все, что случилось в жизни падчерицы. Парубок не только находится в гармонии с природой, происходит полное слияние героя с ней. Левко смотрит на утопленницу через воды пруда и различает лицо, его черты, блеск глаз, все видно отчетливо, как будто герой сам находится в воде. Она, как очистительная купель, охватывает героя и панночку, что можно ассоциировать со сказочным мотивом живой воды. Левко чувствует эту стихию как живую, способную воспринимать окружающий мир. Символично появление панночки в водной глади. Она, утопленница, напрямую связана с водой. На границе миров, через зеркальную поверхность пруда, а затем путем введения зеркала-окна, реализуется в художественной системе повести мотив чуда как победы жизни и любви.

В системе параллельных миров образ Левко включает в себя семантику небесного (герой сопоставлен с месяцем), а образ Ганны соотнесен с небесной и водной сферой (звездочка, ангел небесный, птица, рыбка). Важна соотнесенность Ганны с водной стихией, так как это сближает ее с утопленницей, которая помогает ее возлюбленному. Таким образом, Левко, через помощь утопленнице, помогает самому себе и Ганне в обретении общего счастья. С помощью образа воды Н.В. Гоголь показывает истинные чувства героев повести. Левко должен пройти испытание, но и самой панночке необходимо решить трудный вопрос для обретения покоя. Происходит взаимопомощь: человек помогает потусторонней силе, а потусторонняя сила приносит свою награду человеку.

С понятием испытания связан архетип ведьмы. Это тот тип ведьмы, которая не помогает, как в сказках, а творит только зло, причиняет одни убытки. Душа ее черна от злобы и ненависти и ничто не может уже изменить ее.

Ведьма в данной повести тоже связана с миром природы, неспроста утопленницы хотят бить ее плетью из зеленого тростника. Волшебной силой наделены все обитатели пруда и окружающая его природа, поэтому тростник и становится предметом наказания. Тростник является орудием мщения доброй волшебной силы.

Выход парубка из мира утопленницы происходит так же быстро и внезапно, как и вход в него. Вступает в силу логика авторского художественного мышления, пользующегося двойной мотивацией: то ли Левко спал и погружение происходит во сне, то ли под действием магической силы все произошло так резко, что сын головы подумал обо всем произошедшем как о сне. Сон тоже становится обозначением границы миров.

Итак, архетип воды в «Майской ночи, или Утопленнице» выполняет функцию природной стихии (как в прямом, так и в переносном смысле, то есть пруд не только как часть пейзажа, но и мистический, даже сакрально наполненный образ, который являет собой место перехода в потусторонний мир), а также функцию отражения внутреннего мира главных героев – зеркало их чувств. Вода переворачивает миры, обретая значение истины, то есть второй реальности.

**Антропософия Г.С. Батенькова, П.Я. Чаадаева, М.С. Лунина
в фокусе философских исканий 1830–40-х гг.
(На материале сибирских писем, «Философических писем»,
«Писем из Сибири»)**

Зенкин Михаил Александрович

Аспирант Томского государственного университета, Томск

(Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках научно-исследовательского проекта РГНФ «Сибирь в эстетике и творчестве Г.С. Батенькова», проект №07-04-64402а/Г)

Русская философская мысль 1830–1840-х гг. расслоилась: одни (А.И. Герцен, Н.В. Станкевич, В.Г. Белинский) увлечены философией Г.-В.-Ф. Гегеля, которого, с точки зрения старшего поколения «искажают» [Батеньков: 241], другие (Г.С. Батеньков, М.С. Лунина, П.Я. Чаадаев, В.А. Жуковский, Н.В. Гоголь), предвосхищая философствование С. Кьеркегора, критиковавшего, как известно, Г.-В.-Ф. Гегеля за объективизм, отдающий человека во власть анонимного господства истории, и попытки рационализации веры, считали «хитросплетения немецкой диалектики» «призрачным обманом» [Манн: 119]. Русские мыслители, пережившие потрясения 1820-х гг., понимали ходульность идеалистической философии, как и ходульность диалектики, прочитанной как «алгебра революции» – диалектики без Бога, но мощная рационалистическая традиция не позволяла принять на веру догматы ортодоксальной религии. Выход они видели в антропософии, которая синтезировала в се-

бе достижения идеалистической философии с неортодоксально понятой христианской мистикой (многие мыслители того времени состояли в масонских ложах; масонская практика нередко откладывала глубокий отпечаток на мировоззрение). Целью антропософии являлась выработка чувства единства с духовной основой Вселенной [Философский энциклопедический словарь: 33].

Антропософская проблематика рождалась из экзистенции. Пережив трагедию 14 декабря, декабристы (и не только декабристы) многое переосмыслили, «странствуя» в себе поняли что-то очень важное – возникла острая потребность «изъясниться». Этим мотивировано появление публицистических писем П.Я. Чаадаева и М.С. Лунина, в течение двадцати лет «изъяснялся» в каземате Алексеевского рavelина Петропавловской крепости Г.С. Батеньков. Их философия рождалась в тюремных казематах, в ссылке, на каторге: «мысли, *созревшие в тишине темниц* (здесь и далее курсив мой. – М.З.), не отвергнутся теми, которые в простоте *сердца* ищут *истины* и которые понимают, что обязанность говорить ее для общего блага *независима ни от каких обстоятельств* нашей скоротечной жизни» [Лунин: 20]; «Темницы тишина святая // Сосредоточила мой дух // К громам священного Синая // Покорный приучила слух» [Батеньков: 115].

Важна в этом отношении роль сибирского пространства. Влияние монументальной сибирской природы, сибирского «незакабаленного» уклада жизни в ситуации поражения, наказания, ссылки актуализировало масонские установки, полученные декабристами в молодости. Познание самого себя, своей души как этап постижения божественного, познание в мире божия действия и т. п. занимает, преимущественно, мысли декабристов. О том же думали в 1830–40-е гг. и некоторые русские мыслители, стремившиеся собственной жизнью подтвердить свои философские постулаты, проживающие свою философию – П.Я. Чаадаев, В.А. Жуковский, Н.В. Гоголь и др.

Религиозная тема в трудах Г.С. Батенькова, М.С. Лунина, П.Я. Чаадаева занимает центральное место. Проблема свободы, истинной свободы на основе религии (точнее – веры) – их любимая мысль. «Религия не стесняет, не ограничивает – она Сила, и в литературе и в искусстве она же Сила» [Батеньков: 224]; «Вера (православная) так же склонна к самодержавию, как и к другому рода правлениям. Она равно допускает все формы и очищает их, проникая духом своим. Она изглаживает народность, как и всякое различие между людьми; потому что *объемлет все человечество, без различия между рабом и свободным, между иудеем и язычником*» [Лунин: 13]. Так, ведя «действия наступательные» по отношению к самодержавию и рабству, воплощением которого было современное М.С. Лунину государство, он выходит на космический уровень и решает через решение проблем «земного царства» проблемы бы-

тийные, ломая, как и П.Я. Чаадаев, стереотипы, предлагая принципиально новый подход к религии и вере. Суть этого подхода наилучшим образом репрезентирует текст третьего «Философического письма» П.Я. Чаадаева.

В сознании человека, по мнению мыслителя, «с самого первого пробуждения разума» присутствует понимание того, что существуют две силы: «одна – внутри нас находящаяся и несовершенная, другая – вне нас стоящая и совершенная» [Чаадаев: 47]. Как бы мы ни противились действию этой объективной силы, мы все равно находимся под ее властью. Нам остается «отдаться ей со спокойной верой» [Чаадаев: 48]. Согласно концепции П.Я. Чаадаева необходимо признать зависимость «подлинной реальностью духовного порядка, точно так же, как и порядка физического», «все силы ума, все его средства познания основываются лишь на его покорности. Чем более он себя подчиняет, тем он сильнее» [Чаадаев: 49]. Действительно, как бы мы ни противились физическим законам, они действуют, и мы неизбежно должны подчиниться им. Нам остается лишь смириться и оценить степень нашего участия. В этом заключается активная роль человека в божественном акте творения. Разум человека свободен. Но истинно он свободен и могуч, когда себя ограничивает. «Откуда эта чудодейственная мощь анализа в математике? Дело в том, что ум здесь действует в полном подчинении данному правилу», – пишет П.Я. Чаадаев [Чаадаев: 49].

Религиозная проблематика сибирских писем Г.С. Батенькова, «Писем из Сибири» М.С. Лунина, «Философических писем» П.Я. Чаадаева мотивировалась назревшей необходимостью переосмыслить бытовую и бытийный (религиозный) опыт. Неудовлетворенность идеалистической философией отсылала в поисках опоры к религии, которая, как показывали мыслители, не закрепощала, а освобождала.

П.Я. Чаадаев, М.С. Лунин, Г.С. Батеньков подобно А.И. Герцену, который прочел диалектику Г.-В.-Ф. Гегеля как «алгебру революции», в этот же период времени прочли религию как «алгебру революции», но революции духовной.

Литература

- Батеньков Г.С.* Тексты и комментарии // *Илюшин А.А.* Поэзия декабриста Г.С. Батенькова. М., 1978.
- Батеньков Г.С.* Сочинения и письма / Под ред. А.А. Брегман, Е.П. Федосеева. Иркутск, 1989. Т. 1. Письма.
- Лунин М.С.* Письма из Сибири. / Под ред. И.А. Желвакова, Н.Я. Эйдельман. М., 1987.
- Манн Ю.В.* Иван Киреевский и Гоголь в стенах Оптиной // Вопросы литературы. 1991. № 8.
- Философский энциклопедический словарь / Под ред. С.С. Аверинцев и др. М., 1989.
- Чаадаев П.Я.* Философические письма. М., 2006.

**Провинциальность А.Ф. Писемского как литературная позиция
(конец 1850-х – начало 1860-х годов)**

Зубков Кирилл Юрьевич

Студент Санкт-Петербургского государственного университета, Санкт-Петербург

Практически все тексты мемуарного характера, в которых упоминается А.Ф. Писемский, отражают сходные впечатления о внешности и поведении писателя. Наиболее часто мемуаристы обращают внимание на неуклюжесть и невоспитанность писателя: он «был нестерпимо груб и циничен, не стеснялся плевать – не по-американски, в сторону, а по русскому обычаю – куда ни попало; не стеснялся разваливаться на чужом диване с грязными сапогами» [Григорович: 154–155]. Авторы воспоминаний почти всегда связывают эти черты в образе писателя с его провинциальностью, которая, по их мнению, сохранилась и в столице: «Своеобычный Алексей Феофилактович жил в Петербурге так, как жил бы в Костроме помещик или видный чиновник» [Боборыкин: 205]. При этом мемуаристы склонны подчеркивать в образе писателя отсутствие рефлексии, естественность его провинциального поведения: «С первого взгляда на него рождалось убеждение, что он ни на волос не изменил обычной своей физиономии, не приукрасил себя никакой более или менее интересной и хорошо придуманной чертой, не принарядился морально, как это обыкновенно делают люди, впервые являющиеся перед незнакомыми лицами» [Анненков: 466]. Таким образом, на основе мемуаров возникает образ простого и наивного провинциала, благодаря таланту оказавшегося в Петербурге и продолжающего жить естественной жизнью.

Однако обращение к творчеству Писемского дает несколько иную картину. Рассмотрим ее на материале некоторых произведений Писемского рубежа 1850-х и 1860-х гг. Во-первых, собственная провинциальность была отрефлексирована писателем и обыгрывалась в его произведениях. Так, в романе «Тысяча душ» (1858 г.) противопоставлены великосветская гостиная и «неуклюжая авторская фигура» рассказчика [Писемский 1959: 322], которая отчетливо ассоциируется с фигурой самого Писемского. Во-вторых, Писемский вполне осознавал, что выбранный им образ провинциала в столице имеет как сильные, так и слабые стороны. Последние с откровенной иронией изображены в скандальных «Фельетонах Никиты Безрылова»: «Гг. Писемский и Аскоченский [...] соленым судаком станут подкреплять свои бранные тела, причем, по преимуществу, г. Писемский будет с истинным восторгом запивать эту скудную пищу чистой невской водой, кидая взоры презрения на стоящие невдалеке от него ростбиф, устрицы, портер и портвейн» [Писемский 1913: 615]. Здесь Писемский со своим чревоугодием, присущим «естественно» ведущему себя провинциалу, уподобляется гоголевскому Собакевичу, а свойственное выходцу из русской глубинки пренебрежение ко все-

му иностранному оборачивается единодушием с одиозным В.И. Аскоченским. Презрение к иностранным кушаньям и напиткам, вероятно, характерно для бытовых разговоров Писемского, который «добродушно признавался [...] что испытывает род органического отвращения к иностранцам, которого победить в себе не может» [Анненков: 467].

Еще более показателен при рассмотрении нашей проблемы роман «Взбаламученное море» (1863 г.) Еще современники обратили внимание на то, что в этом произведении образ автора необычайно конкретен. В самом деле, в романе возникает персонаж по фамилии Писемский, читающий свою повесть «Старческий грех» – реально существующее произведение Писемского. Более того, этот персонаж ведет повествование от первого лица и сам себя называет автором: «Извиняюсь перед читателем, что для лучшего разъяснения смысла событий я, но необходимости, должен ввести самого себя в мой роман» [Писемский 1895: 109]. Образ этого персонажа также соотносится с образом провинциального литератора в столице, запечатленным в мемуарах. Как вспоминал Д.В. Григорович, Писемский «олицетворял тип провинциального жуира» [Григорович: 154]. Именно этот тип олицетворяет и герой «Взбаламученного моря». Когда он читает свою повесть, его интересует не литературная слава, а присутствие прекрасной Софии Леневой. Выбор произведения также мотивирован довольно своеобразно: «Я с умыслом хотел страданиями моего бедного романтика намекнуть кому надо на мои собственные чувствования» [Писемский 1895: 131]. Впрочем, в романе подчеркнуты и другие особенности позиции литератора из провинции, в частности, его наблюдательность и здравый смысл. Когда один из персонажей романа начинает критиковать российскую действительность, Писемский-персонаж замечает: «Ливанов, вероятно, совершенно забыл, как мы с ним в 44 году обедали в одном доме и он громогласно и дерзко объяснял целый обед, что все у нас идет хорошо и все имеет полнейший исторический смысл» [Писемский 1895: 115]. Показательно, что именно наблюдательность и скептическое отношение к умозрительным теориям запомнились современникам в реальном Писемском: «Все суждения принадлежали ему, природе его практического ума и не обнаруживали никакого родства с учениями и верованиями, наиболее распространенными между тогдашними образованными людьми» [Анненков: 466].

Таким образом, изображенный в романе Писемский поразительно близок к образу писателя, созданному в мемуарной литературе. Безусловно, в какой-то степени автобиографический герой оказал влияние на образ автора в сознании современников. Важен, судя по всему, и другой аспект этого сходства. Творчество Писемского дает понять, что его бытовое поведение было не вполне стихийным и естественным, а, напротив, во многом определялось осознанными авторскими установками. По крайней мере, Писемский вполне понимал, что на фоне столичных литера-

торов его провинциальные привычки выглядят необычно и обращают на себя внимание, а потому могут обыгрываться в произведениях. На рубеже 1850–1860-х годов провинциальность является сознательной позицией Писемского, который стремился сблизить свое бытовое поведение и свой литературный образ.

Литература

Анненков П.В. Художник и простой человек. Из воспоминаний об А.Ф. Писемском // Анненков П.В. Литературные воспоминания. М., 1989. С. 459–496.

Боборыкин П.Д. За полвека. Мои воспоминания // Боборыкин П.Д. Воспоминания: В 2 т. М., 1965. Т. 1.

Григоревич Д.В. Литературные воспоминания. М., 1961.

Писемский А.Ф. Взбаламученное море // Писемский А.Ф. Полн. собр. соч. СПб.; М., 1895. Т. 10.

Писемский А.Ф. Фельетоны Никиты Безрылова // Писемский А.Ф. Полн. собр. соч. СПб.; М., 1913. Т. 7. С. 612–625.

Писемский А.Ф. Тысяча душ // Писемский А.Ф. Собр. соч.: В 9 т. М., 1959. Т. 3.

К истории русской оды: «Собеседник любителей русского слова»

Ивинский Александр Дмитриевич

Аспирант Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, Москва

Наиболее влиятельная концепция истории жанра торжественной оды была сформулирована Ю.Н. Тыняновым и Б.М. Эйхенбаумом, которые показали, что разрушение одического канона связано с развитием на рубеже XVIII и XIX веков салонной культуры карамзинского типа, культивировавшей литературные мелочи и иронический подход к «высоким» жанрам. Стремление освободить литературу от двора, как они полагали, привело к переносу на русскую почву европейских форм светского литературного быта. Торжественную оду сменяют «салонные» и «домашние» формы поэзии. Поэт-дилетант вместо поэта-певца, альбомная лирика вместо «громкой» оды – такова, по мнению формалистов, эволюция русской поэзии в конце XVIII столетия [Тынянов: 264–265; Эйхенбаум: 63, 84].

Между тем распад торжественной оды начался еще в начале 1780-х годов, не был связан с отходом от культуры двора, а напротив, стал следствием сформулированной императрицей Екатериной II и княгиней Е.Р. Дашковой на страницах «Собеседника любителей российского слова» (далее – СЛРС) новой концепции литературного творчества.

Показательно, что «Фелица» Г.Р. Державина, с которой обычно связывают пересмотр статуса торжественной оды, оказалась включена в контекст не привлекавших до сих пор внимания исследователей дискуссий о поэзии, ее назначении и формах ее бытования, развернувшихся на страницах «Собеседника».

Основной формой этих дискуссий стали не литературно-критические статьи, а поэтические тексты, сам выбор которых раскрывает, пусть и в первом приближении, литературную позицию издателей.

Так, в первом номере журнала в «Дифирамбе на выздоровление покровителя наук» Державина обсуждается важнейший вопрос о меценатстве. Державинским выдвигается следующая концепция: достижения поэтов, искусства возможны только благодаря таким «предстателям Муз», как Меценат или Шувалов, но имена последних остаются в памяти, становятся бессмертными благодаря поэтам, которым они покровительствовали. Однако центральной фигурой литературного процесса называется просвещенный монарх, такой, как Петр, принесший в Россию науки, или Елизавета, утвердившая в стране вкус [СЛРС 1: 25–27].

Идея покровительства и образ нового Мецената стали основой литературной «программы» издателей «Собеседника».

В высшей степени показательным в этом отношении явилось «Письмо к В.В. Капнисту» О.П. Козодавлева, опубликованное все в том же первом номере. Данный текст позволяет приблизиться к пониманию литературной позиции издателей «Собеседника».

Козодавлев приходит к выводу, что «во всех государствах как древних, так и новых времен опытами доказано, что стихотворство без покровителей процветать не может». Конечно, такой покровитель у русской поэзии появился – это княгиня Дашкова, призванная «восстановить российские Музы» и именуемая новым Меценатом [СЛРС 1: 74].

Фактически речь идет об актуализации той идеальной модели взаимоотношений поэта и власти, которая и у Козодавлева, и, конечно, у Екатерины II и княгини Дашковой ассоциировалась с сильно мифологизированной историей отношений Елизаветы и Ломоносова. Но если Новый Меценат уже найден, то место Певца (нового Ломоносова) остается вакантным.

Возникает, однако, новая проблема – проблема искренности поэта, расточающего похвалы своему покровителю. Отсюда новый вопрос: насколько традиционная ода соответствует этому новому / старому идеалу взаимоотношения писателя и власти. Ответ на этот вопрос дает все тот же Козодавлев в статье, в которой излагает краткую историю современной ему русской литературы. Козодавлев пишет о том, что «лет с тридцать тому назад» российский Парнас был представлен всего двумя, хотя и великими авторами. Слава их была безгранична, но, переместившись в «вечное жилище», они не оставили здесь «законных по себе наследников». Традиционные оды стали скучны читателям, они больше не привлекают такого интереса, как прежде, и «служат пищею мышам и крысам». Все меняется в конце 1782 г., когда Державин сочиняет свою оду. Поэт читает ее «некоторому молодому россиянину» (естественно, это и есть и Козодавлев. – *А.И.*), которой она «восхитила до слез», однако она «довольно долгое время пребывала в карманах» покровителей и любителей искусства и императрице известна не была. И только в начале 1783 г. «помянутый россиянин» показывает «сие сочинение начальнице Парнаса (Дашковой. – *А.И.*)», которая, «красоты и истинны находящиеся в сей оде почувствовав, решилася приказать ее напечатать» [СЛРС 16: 3–13].

Итак, Екатерина и Дашкова устами Козодавлева задают парадигму восприятия как литературного процесса в целом, так и одического жанра в частности. Современные «скучные» оды противопоставляются ломоносовским. К Ломоносову в «Собеседнике» проявляли вообще повышенный интерес [Кочеткова 1962]. Тем же Козодавлевым в «Письме к Ломоносову» Державин признается «наследником» Ломоносова [СЛРС 13: 167–171].

Та литературная программа, которая была изложена в «Письме В.В. Капнисту» Козодавлева, начинает реализовываться на практике.

«Фелица» Державина обсуждается как образцовый текст. Один за другим следуют восторженные отклики на нее В. Жукова [СЛРС 3: 46], М. Сушковой [СЛРС 5: 3–6], Козодавлева [СЛРС 7: 40–41], Е.И. Кострова [СЛРС 10: 26–30], Я.Б. Княжнина [СЛРС 11: 5–7].

В то же самое время такие поэты, как Капнист [СЛРС 5: 165–172], Костров [СЛРС 10: 28, 29], Княжнин [СЛРС 11: 5–7], Хвостов [СЛРС 10: 165–166] признают, что писать оды после «Фелицы» по-старому уже невозможно. Из номера в номер в «Собеседнике» печатаются тексты, в которых декларируется отказ от поэтики традиционной торжественной оды. Одический жанр находится в кризисе. Традиционные оды исчерпали себя, они вышли из моды, а главное, они не в состоянии воспеть должным образом императрицу, поскольку культивируют не высокий стиль, а всего лишь высокопарный, неизбежно ассоциирующийся с «льстивой бездарностью».

Поэтому «обычный» набор панегирических средств и поэтических приемов, известный со времен В.К. Тредиаковского, А.П. Сумарокова и Ломоносова, рассматривается как более не соответствующий литературным вкусам придворного сообщества, которое выдвигает Державина как поэта новой эпохи и демонстрирует готовность осмыслить его культурную миссию по аналогии с ломоносовской.

Литература

Кочетков Н.Д. Отзывы о Ломоносове в «Собеседнике любителей русского слова» // Литературное творчество М.В. Ломоносова: Исследования и материалы. М.; Л., 1962.

Собеседник любителей русского слова, содержащий разные сочинения в стихах и в прозе некоторых российских писателей. Части 1–16. СПб., 1783–1784.

Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

Эйхенбаум Б.М. Мой современник. Маршрут в бессмертие. М., 2001.

Варьирование житийных топосов в Житии Стефана Пермского и Житии Сергия Радонежского

Новицкас Любовь Александровна

Студентка Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, Москва

Топос – важный элемент жития. Топосы имели большое значение для читателя, которому было проще воспринимать упорядоченный за счет топосов текст, и для агиографа, которому наличие топосов в более ранних агиографических текстах помогало создавать новое житие. Вопрос

о топосах немаловажен при решении проблем рецепции византийской культуры на восточнославянской почве, существования жанров в древнерусской словесности. В докладе рассматриваются вопросы более частного характера: особенности преподобнических и святительских житий в сопоставительном плане, прежде всего, на примере житий, составленных Епифанием Премудрым. Отдельное внимание уделено своеобразию манеры Епифания Премудрого.

Термин «топос» используется в значении «любой повторяющийся элемент текста – от отдельной устойчивой литературной формулы до мотива, сюжета или идеи» [Руди: 61]. Главными характеристиками топоса являются устойчивость, композиционная закреплённость, повторяемость. Выбор топосов определяется чином святости подвижника. Для выявления преподобнической топики при анализе Жития Сергия Радонежского (далее – ЖСР) использовались жития Антония Великого, Саввы Освященного, Феодора Сикеота, Феодосия Печерского и др. Святители в своем подвижничестве занимают промежуточное положение между преподобными и равноапостольными, поэтому при анализе Жития Стефана Пермского (далее – ЖСП) использовались жития Авраамия Затворника, Кирилла Философа, Петра Московского и др.

Состав топосов авторского вступления (они содержат сведения о «принципах писательского труда, о начальной стадии работы ... книжника» [Буладин: 7]; они не зависят от чина святости, а потому устойчивы) ЖСР и ЖСП неполон (появление авторитетного лица, поручающего агиографу написание жития), использованные же топосы варьируются незначительно. Некоторые элементы вступлений ЖСП и ЖСР точно повторяют друг друга и при этом в других житиях обслуживают иные элементы житийной схемы (оборот «могий слепым свет даровати... и безгласным глас» [Прохоров: 54] (примеры даны в упрощенной орфографии) как просьба к Богу о помощи в труде; связка цитат Ин. 15, 5 и Мф. 7, 7), что позволяет нам говорить о собственно епифаниевских топосах авторского вступления. Интересна реализация топоса «самоуничужение»: если обычно агиографы укоряют себя за дерзость, то Епифаний Премудрый, известный как искусный книжник, прибегающий к «плетению словес», просит читателя простить ему «неухищенность» речи.

С подвигом святого связано варьирование только одного топоса вступления. В ЖСП: «...могий слепым свет даровати, и немым проглаголати, и бесплодным плод, и безсловесным слово, и безгласным глас» [Прохоров: 54]. В ЖСР: «могий даровати слепым прозрение, хромым хождение, глухим слышание, немым проглаголатие» [Житие: 260]. Вероятно, повторение связанных с говорением лексем в топосе ЖСП связано с проповеднической деятельностью Стефана и любовью Сергия к безмолвию.

Варьирование так называемых «детских» топосов незначительно, но оно связано с чином святости: указание на конфессиональную и националь-

ную принадлежность святого и его родителей в ЖСП (отсутствующее в ЖСР), сведения о проявившемся уже в детстве интересе Стефана к чтению или о неспособности Сергия к грамоте соответствует определенному типу подвига.

В основной части каждого жития состав и реализация топосов столь различны, что необходимо рассматривать их отдельно друг от друга. Главными трудностями при анализе святительских житий являются уже отмеченное отсутствие четких границ чина святителя и неразработанность топики в святительских житиях. В житиях используются топосы из житий преподобных (*imitatio angeli*, аскеза и др.) и равноапостольных (*imitatio apostoli*, свержение идолов и др.). Выделяется один собственно святительский топос: создание святым церкви сопровождается описанием «яко невеста добра и преукрашена», чего не наблюдается при описании церквей, поставленных святыми других чинов святости.

В ЖСП интересна реализация топоса «изгнание бесов» (представленного в житиях всех трех типов). Слова, обычно применяемые при описании изгнания бесов, принадлежат языческому волхву Паму, который говорит о Стефане и его учениках: «Не могут бо стати предо мною, ниже пред лицом моим прити не стерпят, но яко воск, противу пламени велику приближився, и истает...» [Житие: 132]. В другой раз он применяет ту же формулу к себе: «Не мощно ми ити, не дерзаю прикоснуться к огню, щажуся и блюду приближитися множеству пламени горящю, яко сено сый сухое, не смею поврещися, да не яко воск тает от лица огню, растаю...» [Житие: 150]. Вероятно, неправильное употребление топоса обусловлено не «размыванием» его значения, а иными причинами, на данный момент невыясненными.

Преподобническая топка, в отличие от святительской, подробно разработана на различных уровнях: цитат, фраз, мотивов – и в большой степени подвержена варьированию. Значительное число топосов в ЖСР существует в своей традиционной форме (святой усердно посещает церковные службы; трудится в поварне, пекарне), некоторые топосы меняют положение относительно элементов житийной схемы, а потому не могут считаться топосами (формула «окрилатев умом» не связана с уходом святого в монастырь). Наше внимание привлекли только топосы, претерпевшие изменения. Их можно разделить на две группы. К первой группе относятся топосы, варьирование которых обусловлено литературными причинами. Например, топосы столпа и адаманта, обычно обозначающие твердость святого в вере, в ЖСР использованы и в эпизоде с отказом от митрополичьего престола. Такое употребление, видимо, приравнивает смирение (отсутствие чинолюбия) к крепости в вере. Ко второй группе относятся топосы, функционирующие в нетрадиционной форме по внелитературным причинам (топос «первоначально игумен отказывает в постриге» не может быть реализован в традиционной фор-

ме, поскольку Сергей начинает монашескую жизнь в обители, построенной им и его братом).

Топосы смерти, как и топосы авторского вступления, сходно реализуются в житиях разных типов, что обусловлено существовавшими социальными практиками. В ЖСР и ЖСП топосы данного типа варьируются минимально. Интересной особенностью ЖСП является двойное повторение отдельных топосов смерти (они использованы в описании ухода святого из Перми и в описании его кончины) и наличие трех плачей (характерных элементов княжеских, а не святительских житий). Вероятно, эта особенность возникла по причине ослабленной за счет отсутствия чудес концовки.

Литература

- Буланин Д.М. О некоторых принципах работы древнерусских писателей // ТОДРЛ. Л., 1983. Т. 38. С. 3–13.
- Житие Сергия Радонежского // Библиотека литературы Древней Руси. СПб., 1999. Т. 6. С. 254–412.
- Прохоров Г.М. Святитель Стефан Пермский. СПб., 1995.
- Руди Т.Р. Топика русских житий (вопросы типологии) // Русская агиография. СПб., 2005. С. 59–102.

Степень присутствия и характер трансформации переведенных произведений в русских детских журналах конца XVIII – начала XIX в.

Олескина Елизавета Александровна

Студентка Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, Москва

Появление в России журналов, адресованных определенной аудитории, в особенности детской, – по сравнению с Западной Европой явление довольно позднее. Как известно, первый детский журнал – «Детское чтение для сердца и разума» Новикова (1785), имевший огромный успех и открывший собой череду журналов для детей, появившихся в начале XIX в. Новиковское издание явилось своеобразной «лабораторией» тем и жанров, в которой развивались и перерабатывались сюжеты так называемой «взрослой литературы». Это позволило продолжателям дела Новикова – издателям более поздних детских журналов – создать жанрово-тематическую систему детской литературы, развивающейся и функционирующей почти независимо от «взрослой».

Вполне естественно, что, создавая не имеющий предшественников в России тип журнала, издатель мог опираться на тексты западноевропейских детских журналов – французских, немецких, английских, широко и свободно использовавшихся как Новиковым, так и последующими издателями детской периодики – С. Смирновым, Н. Ильиным и др.

Однако проблема соотношения непереводаемых и заимствованных текстов, степени обработанности, русификации и степени тождественности текста оригиналу, в каждом конкретном журнале решается по-

разному. Детские журналы начала XIX в. с точки зрения их соотношения с европейскими первоисточниками можно разделить на три группы:

- 1) Состоящие почти полностью из переводных текстов, часто из единственного источника;
- 2) Соединяющие в себе некоторое количество оригинальных произведений с серией заимствований, в той или иной степени русифицированных;
- 3) Состоящие по большей части из оригинальных произведений, с небольшими вкраплениями переводов.

Два очень непохожих журнала 1804 и 1809 г., с разными установками перевода и адаптации текста, почти полностью состоят из переведенных текстов журнала А. Беркена «*L'ami des enfants*» (1782–1783).

В предисловии к «*Веселому и забавному другу детей*» С. Смирнова сказано, что «Жанлис и Беркенъ – первые творцы сего издания», факт заимствования подчеркивается. Первая из четырех книг, напр., составлена из прозы Беркена, сокращенной повести Вольтера («Жано и Колен») и весьма недетского раздела «Некоторые мысли», где дается толкование понятий («*Mur* – смесь лжи, обмана, неосновательности, глупости, разнообразной скуки, дурачеств, наглостей, пустых удовольствий, весьма слабые сумерки, за которыми никогда не следует ясный день»); эти афоризмы предположительно атрибутируются Жанлису [Сводный каталог]. Русификация встречается в «Веселом и забавном друге» редко и выглядит неожиданно – например, в драме «Пожар» русифицируется только одно имя (Крейзакль, Жанета, Сузета и Любим); одни иностранные имена по непонятным причинам заменяются на другие, но тоже нерусские: «Denise et Antoin» на «Луиза и Валентин» (переводчик «выдал» себя, назвав персонажа сначала Антоном, а через несколько строк Валентином). Русифицируются, конечно, говорящие имена: в «Маленьком братце» рядом с французской Фаншетой, которая, впрочем, иногда называется Фаншетушкой, действует Добросердов; Добросердов есть и в пьесе «Платье без галунов». Кроме необходимости переводить говорящую фамилию как таковую, важно, какая именно это фамилия: известно, что не только в пьесах, печатавшихся в журналах, но и в самом старинном журнале как цельном произведении особого рода нередко формировалась система персонажей, среди которых был и резонер – Добросерд у Новикова, потом Добромыслов, Чадолубов, Сердцемыслов, Добронравов, Любомиров, Благосердов, Добродумов... [Привалова].

Второй журнал, почти целиком построенный на переводах из «*L'ami des enfants*», – «Друг детей» Ильина (1782–1783; кроме переводов здесь есть еще только несколько пьес самого Ильина). Интересно сравнить переводы одних и тех же рассказов Беркена, помещенных в «Друге детей» и в «Веселом и забавном друге детей». В «Друге детей» само название перевода «*Amand*» – «Ефимушка» – в соответствии с общей «русской» тематикой журнала воспринимается как название оригинального произ-

ведения, в «Веселом и забавном друге детей» сохранено заведомо нерусское название («Аманд»); в «Друге детей» не просто французские реалии заменены русскими, но русские реалии вводятся и во вполне нейтральный текст: «Московский мещанин Гаврила по прозвищу Неудалой...» (ср.: «Один бедный ремесленник, по имени Бертран...»); Гаврила возвратился от Военного Губернатора в величайшей радости и, собрав своих детей, побежал с ними в Успенский собор, отслужил с колена преклонением молебен за здоровье Государя и благодарил Бога, даровавшего ему добродетельного Ефимушку» (ср.: «Бертран побежал домой и, падши на колени, благодарил Бога, давшего ему сына, достойного любви»). Переводя «Le petit frère», Ильин не только меняет имена и русифицирует детали, но и выбрасывает фрагменты, не подходящие, по его мнению, для детского журнала (где обсуждается, откуда берутся дети). Иногда Ильин позволяет себе корректировать сентиментальную риторику оригинала: «он теперь еще слаб, но через несколько месяцев увидишь, что он будет *как кубарь* кататься по полу» (ср.: «Теперь он очень слаб, но через несколько месяцев ты увидишь его ползающего по полу, *подобно маленькой овечке*»).

Переводные и оригинальные произведения сочетаются, например, в новиковском «Детском чтении для сердца и разума» (1799–1804); иногда европейские вещи усваивались так хорошо, что их переводная природа совершенно переставала ощущаться.

Любопытна история рассказа Беркена «Les quatre saisons», известного современному русскому читателю в виде рассказа К.Д. Ушинского «Четыре желания». Мы обычно и не подозреваем, что это переделка старинной вещи. Впервые под названием «Четыре времени года» рассказ Беркена был переведен в «Детском чтении» (потом в «Друге детей» Ильина и мн. др.). У Беркена и его ранних русских переводчиков рассказ имел религиозную учительную концовку: «Бог лучше нас, бедных веков, знает, чему в мире быть должно.<...> Хорошо, что не от нас зависит, чему в мире быть должно. Как скоро испортили бы мы все, если бы могли!», перевод Новикова); у шестидесятника Ушинского она исчезает.

В наименьшей степени зависели от европейских источников появившиеся в 1810-х гг. детские журналы религиозно-моралистического типа. П.В. Победоносцев в «Детском вестнике» (1815) обходится почти без переводов: журнал занимают нравоучительные статьи, и только четверть – переводная беллетристика; оригинален и поэтический раздел, стихи о Боге (Хераскова, Хвостова, Карамзина, Озерова, Мерзлякова, Долгорукова, Шихматова, Измайлова, Востокова).

Таким образом, намечается тенденция постепенного движения от обилия заимствований к постепенному уменьшению их количества и практически отказу от них.

Литература

Привалова Е.П. «Детское Чтение для сердца и разума» – первый детский журнал. Л., 1943.
Сводный каталог сериальных изданий в России: 1801–1825 гг. Т. 1–2. СПб., 1997; 2000.

Семантика образа богатырши в романе Ф.М. Достоевского «Идиот»

Романычева Елена Васильевна

Аспирантка Ивановского государственного университета, Иваново

Роман Ф.М. Достоевского «Идиот» по праву считается одним из самых «таинственных» его произведений. Существует немалое количество концепций его прочтения, трактовок образов главных героев, среди которых особое место занимает образ Настасьи Филипповны.

Одну из интересных концепций для интерпретации этого образа предложила Т.А. Касаткина. В книге «Характерология Достоевского» она рассматривает образ Настасьи Филипповны в контексте русских былин, считая, что он восходит к образу «полянницы удалой», прослеживает мотивное сходство романа и былин, связанных с именем Настасьи. Т.А. Касаткина подчеркивает, что роман Достоевского нужно читать, видя далекие контексты. Вместе с тем, работы современных эпосоведов дают несколько иные перспективы.

Так, Д.М. Балашов в своей статье «Из истории русского былинного эпоса» выявляет древнейшие эпические сюжеты, «происхождением своим обязанные еще догероической поре» [Балашов: 26]. Так, анализируя былинку «Потык», исследователь обращает внимание на то, что в былине нашли свое отражение элементы скифо-сарматской культуры. Отмечая длительную связь славян со скифами и сарматами, исследователь приходит к выводу, что былина о Потыке строится на «столкновении», диффузии преданий славянского и иранского этносов: «нужно, чтобы славянский герой-предок *встретился* со скифо-сарматским эпическим или мифологическим сказанием» [Балашов: 35].

Такое корректирующее наше представление о «встречах», контактах и столкновениях различных мирозерцаний «мифологическое сказание» Балашов находит у Геродота. Это легенда о происхождении скифов от брака Геракла-Таргитая с обитавшей в пещере змееногой богиней.

По-видимому, у скифов славяне встретились с одним из древнейших культов – культом богини-дарительницы коней, типологически, стадильно, видимо, восходящему к единому комплексу идей о миротворении, и эти представления нашли свое отражение в русской эпической и сказочной традиции в образах богатырш, «полянниц удалых».

В этом плане особый смысл приобретает само имя Настасьи Филипповны Барашковой – героини романа Достоевского, а также дата ее именин.

«Настасья» (*греч.*) – значит «воскресшая», «Филипповна» (*греч.*) – любящая коней, фамилия же – Барашкова – наводит на мысль о ритуальной жертве [Широкова: 177].

День своих именин (27 ноября, среда) Настасья Филипповна не случайно называет «високосным»: Р. Грейвс пишет о лунном календаре, согласно которому год состоял из тринадцати четырехнедельных месяцев и одного дня, называвшегося «високосным» и посвященного Богине года Гестии или Гекате, поскольку приходился на период, когда луны не видно (27 – 29 лунные сутки) [Грейвс: 117]. Геката связывает два мира – живой и мертвый. Она – мрак, и, вместе с тем, лунная богиня, близкая Селене, Афродите, Артемиде – «дарительницам коней». В этой связи нельзя не упомянуть «статую Венеры», которая встречает гостей в комнатах Настасьи Филипповны [Достоевский: 134]. Среда же – это «женский» день – посвящена мойрам, пряхам, богиням судьбы.

Вероятно, «загадки» Настасьи Филипповны, ее «странности» обусловлены древнейшими представлениями о Богине – дарительнице коней, «лунной богине», дополнительным доказательством чему может служить портрет Настасьи Филипповны, в описании которого особое значение приобретают четыре основных цвета: красный, белый, черный и зеленый. Их семантику прослеживает О. М. Фрейденберг в своей работе «Поэтика сюжета и жанра»: черный цвет отождествляется с ночью, со смертью, белый – со светом, жизнью, счастьем, радостью, красный (рыжий, огненный) – чаще означает смерть, чем жизнь, это цвет жертвы, необходимой в поворотные моменты года, цвет смерти, которая понималась одновременно как жизнь и спасение [Фрейденберг: 201]. Красный – жертва – является необходимой ступенью, без которой невозможен выход к белому – жизни, свету, гармонии. Зеленый же – цвет жизни, плодородия, возрождения. Недаром это основной цвет Бельтана, Первомая. В этот день одежду такого цвета могла носить только Майская королева, тогда как остальным этот цвет позволялся только в отдельных элементах костюма (в основном это были ленты). Особо следует заметить, что отличительной чертой Майского короля мог быть жилет или шейный платок зеленого цвета [Фрезер: 139–146].

В этом случае особый смысл приобретает цветовая гамма шарфа, в котором Рогожин является к Настасье Филипповне на именины – он ярко-зеленый с красным. Рогожин выступает как шут, король на час, а слова Настасьи Филипповны о том, что она «гулять хочет» означают выбор такого короля.

Таким образом, идея Касаткиной, как мы видим, чрезвычайно плодотворна, однако, она нуждается в корректировке и уточнении. Конечно же, говорить о прямом заимствовании Достоевским этой сложной традиционной системы не приходится. Куда точнее здесь В.Е. Ветловская, которая утверждает, что происходит перекодировка, трансформация образа [Ветловская: 8].

Литература

Балашов Д.М. Из истории русского былинного эпоса («Потык» и «Микула Селянинович») // Русский фольклор. Т. XV. М., 1975.

- Ветловская В.Е.* Достоевский // Русская литература и фольклор (Вторая половина XIX века). Л., 1982.
- Грейвс Р.* Белая Богиня. Историческая грамматика поэтической мифологии. Екатеринбург, 2005.
- Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений: В 30 т. Л., 1972–1990. Т. 8.
- Касаткина Т.А.* Характерология Достоевского. М., 1996.
- Фрезер Дж.* Золотая ветвь: Исследование магии и религии. М., 2003.
- Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.
- Широкова Н.С.* Мифы кельтских народов. М., 2005.

**А.П. Чехов и Д.Д. Шостакович:
к истории интерпретации серенады Г. Брага
Самородов Максим Андреевич**

Студент Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, Москва

Одно из проявлений художественного новаторства А.П. Чехова заключалось в соединении возможностей различных видов искусства, в том числе музыки. Неслучайно композиторы часто обращались к его текстам. Среди них был Д.Д. Шостакович, для которого Чехов был не только любимым автором, но и неким нравственным ориентиром. Сопоставление повести и фрагментов незавершенного либретто оперы «Черный монах» позволяет убедиться в огромном потенциале чеховского творчества.

Шостакович не раз говорил о музыкальности чеховской прозы и утверждал, например, что «Черный монах» написан в сонатной форме. Обращение Шостаковича к этому произведению нельзя назвать случайным, так как он часто соотносил собственную жизнь с судьбой Андрея Коврина, главного героя «Черного монаха». Идея создания музыкальной драмы по чеховской повести не покидала композитора почти 50 лет.

«Черный монах» первоначально задумывался как камерное произведение, часть диптиха, в который также входила музыкальная версия гоголевского «Портрета». Впоследствии Шостакович решил написать оперу в трех актах. Сюжетный замысел менялся: сохранившиеся авторские записи дают представление о том, как смещались акценты (от истории безумия героя к пронизанному мистикой изображению Черного монаха) и менялась композиция оперы.

Сохранившиеся фрагменты либретто включают в себя часть чеховского текста – диалог Коврина с Таней. Он должен был звучать в первой картине и выполнять роль экспозиции.

Уцелела и обработка серенады Г. Брага, которая должна была стать смысловым центром будущей оперы, подобно тому, как она стала лейтмотивом чеховской повести.

Сопоставление двух вариантов текста серенады (один из них был знаком Чехову, второй придуман Шостаковичем) позволяет сделать ряд выводов:

1. Сюжетная ситуация, отраженная в доступном Чехову переводе А. Горчаковой, напоминает сцену в Отрадном из романа Л.Н. Толстого

«Война и мир». Текст Горчаковой проникнут общеромантическими мотивами, но очевидны и параллели с «Серенадой» А.А. Голенищева-Кутузова М.П. Мусоргского и «Лесным царем» И.-В. Гете Ф. Шуберта.

2. Подзаголовок серенады «Ангельская песнь» наводит на мысль о том, что музыка помогает раскрыть двойственность сущности, которую олицетворяет собой Черный монах.

3. Шостакович создает вариант текста, не соотносящийся с его описанием в повести, но выражающий духовное смятение Коврина.

Интересно, что, создавая оперу, композитор искал особые формы изображения нечистой силы. Несмотря на связь с другими популярными операми о призраках (напр., «Поворот винта» Б. Бриттена), он осознанно сохраняет в образе Черного монаха черты живого человека. Такой подход обусловил сложность жанровой природы и философского звучания произведения Шостаковича. Монах в опере, так же как и в чеховской повести, – эманация человеческого сознания, следовательно, не только нечистая сила. Таким образом, обращение к чеховскому тексту помогло композитору средствами музыки передать сложность сознания героя, сочетая возможности реалистической и символистской эстетики.