Г.П. КОЗУБОВСКАЯ

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ПОЭТИКА ЗРИМОГО

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное бюджетное государственное образовательное учреждение
высшего образования
«Алтайский государственный педагогический университет»
(ФГБОУ ВО «АлтГПУ»)

Г.П. КОЗУБОВСКАЯ

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ПОЭТИКА ЗРИМОГО

Монография

Барнаул
ФГБОУ ВО «АлтГПУ»
2021

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2=411.2)
К592

Козубовская, Г.П.
Русская литература и поэтика зримого : монография / Г.П. Козубовская. – Барнаул : АлтГПУ, 2021. – 448 с.
DOI 10.37386/978-5-907487-10-9

ISBN 978-5-907487-10-9

Рецензенты:
Милюгина Е.Г., доктор филологических наук, профессор (Тверской государственный университет);
Савинков С.В., доктор филологических наук, профессор (Воронежский государственный педагогический университет)

В монографии феномен зримого исследуется на материале русской поэзии и прозы XIX века. В центре внимания – словесная живопись, принципы которой нашли отражение, с одной стороны, в авторской поэтике, включающей субъективность как специфическое видение; с другой – в мифопоэтике, в обращении к архетипам. «Зримое» раскрывается в мотивах (пейзаж, одежда/костюм, еда/пища), сопряжение которых создает многомерное целое.

Книга адресована специалистам в области филологии, культурологам, преподавателям вузов, студентам, учителям школ, гимназий, лицеев и всем, интересующимся русской литературой.

Рекомендовано к изданию редакционно-издательским советом АлтГПУ 24.06.2021 г.

ISBN 978-5-907487-10-9

© Алтайский государственный педагогический университет, 2021
© Козубовская Г.П., 2021

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ..... 7
ОТ АВТОРА..... 11
ВВЕДЕНИЕ..... 15
ГЛАВА I. ПОЭТИКА ЗРИМОГО: ЛИРИКА СЕРЕДИНЫ XIX ВЕКА..... 37
1.1. ПОЭЗИЯ Я. ПОЛОНСКОГО: СОН КАК ТЕАТР..... 37
1.1.1. Словесная живопись и поэтические экфрасисы..... 39
1.1.2. Зримое/незримое: мифологема мировой ткани..... 45
1.1.3. «Жизнь-сон»: онейросфера Полонского и сновидная оптика..... 49
1.1.4. Персонификация мира в сновидном театре..... 56
1.1.5. Двоящийся субъект в ситуации страдания..... 60
1.1.6. Женский характер и Вечно Женственное..... 63
1.1.7. Музыка в двойной оптике..... 70
1.1.8. Принцип поэтической смеси..... 73
1.2. А. МАЙКОВ: ИГРА СО ЗРИТЕЛЕМ КАК ПРИНЦИП ПОЭТИКИ..... 75
1.2.1. Антологический жанр: миф как культура..... 75
1.2.2. Пейзаж и принцип живописания..... 85
1.2.3. Оптические метаморфозы: мир в полярности мужского/женского..... 93
1.2.4. Игра со зрителем и изображение пространства..... 97
1.3. ЭКФРАСИСЫ А.А. ФЕТА..... 101
1.3.1. Поэтические иллюстрации А. Фета к К. Брюллову и П. Ставассеру..... 102
1.3.2. Экфрасисная поэтика А. Фета..... 108

ГЛАВА II. ПОЭТИКА ЗРИМОГО: КОСТЮМ В ПРОЗЕ И.С. ТУРГЕНЕВА..... 116
2.1. КОСТЮМНАЯ ПАРАДИГМА В РОМАНЕ И.С. ТУРГЕНЕВА «РУДИН»..... 119
2.1.1. Фоновые персонажи и их костюмы..... 119
2.1.2. «Неоконченное существо»: переодевания Рудина..... 123
2.1.3. Повторяющаяся деталь: Рудин и его «двойники» в костюмном формате..... 127
2.1.4. Костюм как минус-прием в сюжете испытания любовью..... 131
2.1.5. Формулы вестиментарного плана..... 133
2.2. МЕРЦАНИЕ СМЫСЛА В КОСТЮМНЫХ МОТИВАХ РОМАНА «ДВОРЯНСКОЕ ГНЕЗДО»..... 136
2.2.1. Характерологическая деталь в нарративе..... 136
2.2.2. Амбивалентность черного и белого..... 141
2.3. РОМАН «ДЫМ»: КОСТЮМ В АРХЕТИПИЧЕСКОМ СЮЖЕТЕ..... 144
2.3.1. Костюм и характерология..... 144
2.3.2. Шляпа и душистый платок..... 148
2.3.3. Костюм в экстремальной ситуации: античные реминисценции..... 150
2.4. МОТИВ ОБУВИ В РОМАННОЙ ПОЭТИКЕ И.С. ТУРГЕНЕВА (сапоги и башмаки)..... 150
2.4.1. Экскурс в область мифопоэтики..... 150
2.4.2. Сапоги и сапожные сюжеты..... 153
2.4.3. Башмаки: метафорика и символика..... 162
ГЛАВА III. ПОЭТИКА ЗРИМОГО: «ФЛАМАНДСКОЙ ШКОЛЫ ПЕСТРЫЙ СОР» (НАТЮРМОРТЫ И ТРАПЕЗЫ)..... 168
3.1. МОТИВ ЕДЫ/ПИЩИ В РОМАННОЙ ПОЭТИКЕ И.С. ТУРГЕНЕВА..... 168

3.1.1. Сладость и горечь бытия: кулинарно-гастрономический мотив в романе «Дворянское гнездо»... 168
3.1.2. Молоко, каша, пироги и «забалканское» вино в романе «Накануне»..... 173
3.1.3. Какао, шампанское и борщ в романе «Отцы и дети» 184
3.2. ПУШКИНСКИЕ «ВОЗМОЖНЫЕ» СЮЖЕТЫ В КУЛИНАРНО-ГАСТРОНОМИЧЕСКОМ ФОРМАТЕ (романная трилогия И.А. Гончарова)..... 188
3.2.1. «N.N. – прекрасный человек» («Обыкновенная история»)..... 190
3.2.2. «…обыкновенный ждал удел…» (роман «Обломов») 198
3.2.3. «И в поэтический бокал воды я много подмешал…» (роман «Обрыв»)..... 206
3.2.3.1. Архетип дороги: путь в Малиновку..... 206
3.2.3.2. «Кормит – значит любит»..... 208
3.2.3.3. Птичий мотив в характерологии..... 212
3.2.3.4. Вакх и Купидон..... 215
3.2.3.5. Акватические смыслы «женского»..... 217
3.2.3.6. Ненаписанный роман и жизненные драмы: живая и мертвая вода..... 222
3.3. ПРОЗА А.П. ЧЕХОВА: СЕМАНТИКА ЕДЫ И ЗАКОНЫ ТЕКСТОПОРОЖДЕНИЯ..... 225
3.3.1. Между анекдотом и драмой («На гвозде», «Моя жизнь», «Душечка»)..... 225
3.3.2. «Учитель словесности»: «молоко», «сыр» и «мармелад» 229
3.3.3. «Случай из практики»: «мадера» и «стерлядь»..... 235
3.3.4. «Невеста»: «жареная индейка» и «чай»..... 238
ГЛАВА IV. ПОЭТИКА ЗРИМОГО И НАРРАТОЛОГИЯ..... 244
4.1. РУСАЛОЧИЙ МИФ О. СОМОВА (повесть «Русалка»)..... 244
4.1.1. Персоносфера и поэтика имен..... 245
4.1.2. «Аура волшебства» и принцип зеркальности..... 248

4.2. «АНДРЕЙ КОЛОСОВ» И ПОЭТИКА РАННЕЙ ПРОЗЫ И.С. ТУРГЕНЕВА..... 255
4.2.1. На пути к поэзии действительности..... 255
4.2.2. Поиск героя..... 258
4.2.3. Пародийный слой и мотивика..... 262
4.3. «ТРИ ВСТРЕЧИ» И.С. ТУРГЕНЕВА: ПОЭТИКА ТАИНСТВЕННОГО И АРХЕТИПЫ..... 267
4.3.1. Сюжетные рифмы..... 267
4.3.2. Игра с именем и поэтика таинственного..... 271
4.4. «ВОСТОЧНЫЙ ТЕКСТ» В ЖАНРОВОЙ МОДЕЛИ ПУТЕШЕСТВИЯ (роман «Фрегат “Паллада”»)..... 277
4.4.1. Жанр путешествия: «поэтическое» и «мифологическое» 277
4.4.2. Япония и ее ипостаси..... 279
4.4.3. Мифологический архетип сюжета..... 282
4.4.4. «Морской текст» и маринический код..... 285
4.4.5. Структура текста: литературные цитаты и их функции 288
4.4.6. Структура текста: диалог Запада с Востоком..... 290
4.5. «ДАЧНЫЙ ТЕКСТ» В ПРОЗЕ А.П. ЧЕХОВА: ДИНАМИКА И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СМЫСЛ..... 293
4.5.1. «Дачный анекдот» и его неанекдотические смыслы 294
4.5.2. «Дачный муж»: несостоявшиеся метаморфозы..... 299
4.5.3. «Дача в Сокольниках»: концы и начала истории любви (повесть «Три года»)..... 307
4.5.4. «Новая дача»: мифологический подтекст..... 310
ЗАКЛЮЧЕНИЕ..... 318
ПРИМЕЧАНИЯ..... 320
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ..... 399

ПРЕДИСЛОВИЕ

Мифопоэтика и в XXI веке остается одним из доминирующих направлений в отечественном литературоведении. Неслучайно ее появление и в перспективе научной биографии самого автора, твердо убежденного в том, что степень глубины произведения во многом определяется его связями с мифологией. Так или иначе, все работы Г.П. Козубовской посвящены мифопоэтике русской классической литературы, и все они проникнуты одной – задушевной для автора – идеей проникновения в область глубинных смыслов литературы.

Новая монография «Русская литература и поэтика зримого», на первый взгляд, несколько выбивается из ряда предшествующих работ Г.П. Козубовской («Русская литература: миф и мифопоэтика», «Середина XIX века: миф и мифопоэтика», «Рубеж XIX–XX веков: миф и мифопоэтика», «Мифопоэтика русской литературы: жанр и мотив» и др.).

Однако это не так. И в этой новой книге обнаруживаются присущие ее автору опознавательные знаки: твердая убежденность в том, что «миф свернут, зашифрован в символике вещей одномерного бытия», и удивительная способность обнаруживать глубинные смыслы в вещах и явлениях самого что ни на есть обыденного свойства.

В предыдущих книгах автора, которые охватывают русскую литературу XIX века и периода рубежа XIX–XX веков, от В.А. Жуковского до А.А. Ахматовой, изучение мифопоэтики представляет собой

глубокий анализ мифомышления и мифологических структур. Так, в монографии «Мифопоэтика русской литературы: жанр и мотив» (2016) на первом плане исследования оказываются скрытые мифопоэтические мотивы русской классической литературы. Интерес автора сосредоточен на их выявлении и анализе в разнообразных жанровых и сюжетных моделях. Глубинная балладная коллизия и ее вариации (мотивика балладного жанрового архетипа) исследуются в творчестве Е.А. Баратынского, М.Ю. Лермонтова, А.П. Чехова тонко и глубоко, особенно, может быть, в лермонтовской «Тамани». Топика и сюжетика *книжного* и *телесного* рассматриваются у таких авторов, как К.Н. Батюшков, Н.В. Гоголь, И.С. Тургенев. «Раненая ляжка», «прелестные ножки» и «душистые усы» исследуются Г.П. Козубовской в структуре мифопоэтического дискурса Гоголя и Тургенева, и это дает свои интересные и важные результаты. К примеру, как показывает автор, соответствующий мифологический подтекст заключает в себе разгадку несостоятельности гоголевских женихов, а амбивалентная телесность в романе И.С. Тургенева «Отцы и дети» играет важную роль в трансформации жанра романа у писателя, направление которой задает движение от тела как материального объекта до одухотворенного тела умирающего Базарова. Мифопоэтический смысл энтомологического мотива раскрывается в связи с нарративом о метаморфозах, а мифопоэтический смысл ольфакторного мотива предопределяет нарративную динамику в творчестве И.С. Тургенева и в особенности А.П. Чехова. Так, в чеховскую энтомологическую парадигму включаются мухи, тараканы, комары и клопы. Но дело, разумеется, не в самих насекомых. Автор демонстрирует виртуозную технику анализа, способного показать, как запах раздавленного клопа может стать лейтмотивом произведения, а энтомология в целом – способом выражения авторской позиции.

Предметом исследования в настоящей монографии Г.П. Козубовской «Русская литература и поэтика зримого» становится зримо-вещная топика в русской литературе. И рассматривается она в нескольких аспектах.

В первой главе монографии внимание уделяется экфрасису – такому литературному явлению *зримого*, где «изображение и слово предстают в непрекращающемся диалоге и перетекании смыслов». Читателю эта глава даст представление о том, как экфрасис встраивается в антологическую поэзию и пейзажную лирику А. Майкова;

как в соответствии с законами живописи моделируется мир у Я. Полонского; как интерпретируются произведения визуальных искусств у А. Фета. В случае с Я. Полонским особого внимания заслуживает анализ образа «мировой ткани» в онейрическом, театральном и музыкальном аспектах. А в разделе о А. Майкове – выявление роли и значения принципа субъективности: его пейзажи балансируют на грани видимого/невидимого и тем самым провоцируют зрителя/читателя на своеобразную игру. И это относится не только к Майкову. Оказывается, что такая не позволяющая четко отделить «видимое» от «невидимого» двойственность – характерная черта, присущая поэтам середины века. И это обстоятельство даёт возможность увидеть новые и любопытные пересечения в истории литературы этого периода, в частности с творчеством Ф.М. Достоевского.

Специфика реализации «зримого» в вещном мире рассматривается Г.П. Козубовской в связи с одеждой и едой.

В фокусе внимания главы второй оказывается «костюмная поэтика» И.С. Тургенева в ее непосредственной связи с динамикой портрета разных стилей и направлений. Эта связь привносит в создаваемый Тургеневым образ важные характеристические и эмотивные компоненты. В разделе о Рудине они связаны, к примеру, со шляпой – атрибутом одежды героя, ставшим своеобразным символом его неудач. «Мифопоэтический смысл шляпы – голова», которая у героя как бы существует отдельно от остального тела. Любопытно, что та же *шляпа* станет важной деталью характера Литвинова из романа «Дым». Как выясняется, семантические узлы мерцающих смыслов в романах Тургенева образуются не без влияния костюмной поэтики.

В третьей главе представляется такой весьма важный для русской литературы план «зримого», как *еда* и *пища*. В разделах этой главы – с той же тонкостью и глубиной – речь идет о том, как еда может обрести характеристическую функцию, содержать свернутый сюжет и тем самым способствовать выявлению авторской позиции. В этой перспективе становится важным и то, что «концы» и «начала» обломовской истории увязаны с особой – сюжетообразующей – значимостью хлебного мотива; и то, как в семантической цепочке вода – вино – арбуз – молоко развертывается драма Веры из романа «Обрыв». Не менее интересен и чеховский раздел этой главы с его стержневой мыслью о пищевых мотивах (рыбных, чайных, застоль-

ных) как о своеобразных ядрах, вокруг которых формируются и наделяются мифологической подоплекой текстовые блоки.

В завершающей и обобщающей монографию главе рассматриваются нарратологические аспекты «зримого»: принципы трансформации сюжетных схем, обыгрывание архетипических мотивов, композиционные принципы организации целого, пародийный слой и др.

Текст монографии Г.П. Козубовской настолько содержательно плотен и насыщен, настолько богат тонкими и емкими наблюдениями, что имеет все признаки фундаментальности. Именно поэтому новая книга Г.П. Козубовской будет интересна специалистам разного профиля – и филологам, и культурологам. Несомненно, она будет полезна учителям-словесникам, аспирантам, студентам и всем тем, кому близка русская литература.

С.В. Савинков,
доктор филологических наук,
профессор Воронежского государственного
педагогического университета

ОТ АВТОРА

Эта книга первоначально планировалась как переиздание моей монографии «Середина XIX века: миф и мифопоэтика» (2008). Но в процессе работы (создание «новых узоров по старой канве») «старое» притянуло к себе «новое»: были включены новые материалы: статьи, опубликованные в научных сборниках и журналах по проблематике научной лаборатории АлтГПУ «Культура и текст», наработки учебного курса «Культура и текст» и т. д.

Поэтика зримого – сквозной исследовательский сюжет, понимая необозримость которого, ограничиваю исследование несколькими именами – Я.П. Полонского, А.Н. Майкова, А.А. Фета, И.С. Тургенева, И.А. Гончарова, О. Сомова, А.П. Чехова. Поэзией Я.П. Полонского, А.Н. Майкова, А.А. Фета я начала заниматься со времен написания докторской диссертации, прозой – все последующие годы работы в БГПУ/АлтГПА/АлтГПУ.

Выражаю глубокую благодарность моему Учителю – Николаю Николаевичу Скатову, величайшему эрудиту, талантливому ученому, замечательному человеку, когда-то открывшему мне поэзию А. Фета. Я благодарна ему и за предоставленную возможность несколько лет поработать в Пушкинском Доме и ощутить атмосферу академической науки. Низкий поклон ему за поддержку в непростые для меня времена.

Не могу не сказать благодарных слов пушкинодомцам, поддержавшим меня в ситуации начала 90-х гг., – Татьяне Сергеевне Царьковой, Сергею Александровичу Фомичеву, Владимиру Алексеевичу Котельникову, Сергею Акимовичу Кибальнику и, к сожалению, уже ушедшим Алексею Ильичу Павловскому, Александру Михайловичу Панченко. С теплотой вспоминаю атмосферу Фетовских чтений, куда попала с легкой руки Н.Н. Скатова, фетовскую Воробьевку и курян, первых слушателей моих «докторских» штудий – Андрея Ефимовича Кедровского, Игоря Сергеевича Жемчужного, Владимира Николаевича Криволапова и др. С Фетовских чтений началась и продолжается дружба с супругами Строгановыми – Михаилом Викторовичем и Евгенией Нахимовной, остающимися и по сей день самыми активными сотрудниками редколлегии сетевого издания «Культура и текст». В этом же ряду Вячеслав Анатольевич Кошелев, к сожалению, не так давно ушедший, с которым связаны еще и томские конференции, и, конечно, Александр Сергеевич Янушкевич. Не могу не упомянуть и Наталью Константиновну Кашину (Кострома).

Хочется выразить благодарность «герценовцам», в первую очередь – Ларисе Евгеньевне Ляпиной, кафедральному рецензенту моей кандидатской диссертации о поэзии Е. Баратынского; милым дамам – Кире Ивановне Соколовой и Анфисе Ивановне Никитиной, преподавателям кафедры, поддержавшим меня в период защиты. Именно в эти годы началась дружба с Людмилой Ивановной Решетовой, тогда аспиранткой (сейчас она в Туле, и я знаю, что у меня есть там родной человечек). Какой радостной была встреча с Натальей Владимировной Володиной (тогда аспиранткой Б.Ф. Егорова) в 90-е гг. в читальном зале ИРЛИ. С теплотой вспоминаю вологодчанина Сергея Юрьевича Баранова, вместе с которым мы претерпели «бумажные» муки по оформлению документов на защиту кандидатских диссератаций. Чуть позже круг «герценовцев» расширился: это и Олег Рудольфович Николаев, и супруги Гончаровы – Сергей Александрович (к сожалению, ушедший в конце июля этого года) и Ольга Михайловна. По сути дела, у истоков проекта «Культура и текст» стоял Сергей Александрович. А началось все с первой международной научной конференции «Культура и текст» в Барнауле, куда он привез Игоря Павловича Смирнова, Ренату Деринг-Смирнову, Райнера Грюбеля и др. 90-е годы – время знакомства с Дмитрием Петровичем Баком, поддержкой которого очень дорожу.

С «герценовским» связаны и супруги Денисовы – Владимир Дмитриевич и Алина Валентиновна, плодотворное сотрудничество с которыми продолжается и сейчас, а также гоголевед Елена Ивановна Анненкова. Помню спецсеминар ФПК Б.Ф. Егорова 80-х гг., где обсуждались мои первые «фетовские» материалы, удивительно тонко проанализированные Павлом Владимировичем Михедом (Украина). Б.Ф. Егоров и позже был в курсе моих изысканий и даже писал рецензии на мои статьи.

Не могу не высказать слова благодарности в адрес пана профессора Ежи Фарино, с которым познакомилась на одной из его лекций (семинар «Западное литературоведение» был организован в РГПУ им. Герцена С.А. Гончаровым, кажется, в 1993/1994 году). Потом я училась по его книгам. Безмерно ценю потрясающую эрудицию пана профессора, интерес к моим скромным трудам, глубокие и тонкие замечания. С теплотой вспоминаю ученика пана профессора Романа Бобрыка, которого узнала позже.

Нельзя не отметить «самарский след» в пересечении судеб: сокурсников по аспирантуре – лингвистов – Таню маленькую (Татьяну Ивановну Катриченко из Уссурийска) и Таню большую (Татьяну Сергеевну Петрову из Шуи), а также литератора – Ирину Алексеевну Овчинину (также из Шуи), с которыми поддерживаем дружеские связи и сейчас. С теплотой вспоминаю Наталью Ивановну Вьюнову (сейчас она в Воронеже). Благодарна Олегу Михайловичу Буранку, погрузившему меня в дела Самарского диссовета и в воспоминания об аспирантуре. С Самарой связаны имена Сергея Алексеевича Голубкова, с которым также успешно сотрудничаем в сетевом издании «Культура и текст», учителя Владимира Перовича Тарсукова и впечатления о его увлекательной работе со школьниками – литературном спектакле по М. Цветаевой. Именно в Самаре я познакомилась с воронежцем Сергеем Владимировичем Савинковым, а потом и с А.А. Фаустовым: так начался период «Универсалий».

Особая благодарность Сергею Владимировичу Савинкову, рецензенту моих монографий, в том числе и этой, и второму рецензенту – Милюгиной Елене Георгиевне (Тверь) за внимательное прочтение работы и доброжелательные отзывы.

Слова благодарности хочется произнести в адрес питерцев – Светланы Дмитриевны Титаренко и Анатолия Самуиловича Собенникова, екатеринбуржцев – Елены Константиновны Созиной и Олега

Васильевича Зырянова, Нины Владимировны Барковской и Кубасова Александра Васильевича, новосибирцев – Валерия Владимировича Мароши и Игоря Евгеньевича Лощилова, Елены Владимировны Капинос и Елены Юрьевны Куликовой, а также Наталии Вадимовны Ковтун (Красноярск), Наталии Александровны Рогачевой (Тюмень). Хочу сказать огромное спасибо барнаульцам – коллегам, редакторам, издателям, художникам-оформителям, библиографам и т. д. И, конечно, особая благодарность ректору Ирине Рудольфовне Лазаренко, проректору по НР Наталье Александровне Матвеевой, декану филфака Полине Владимировне Маркиной. Всем низкий поклон!

И особые слова благодарности моим родителям – Петру Ивановичу и Анне Степановне, которым обязана всем: без них не случились бы в моей жизни Питер, занятия наукой и вообще вся история моей жизни.

ВВЕДЕНИЕ

«Зримое» в литературе – проблема, неоднократно поднимавшаяся в науке под разными углами зрения.

На рубеже XX–XXI вв. в проблеме наметился новый поворот, она зазвучала как проблема «визуального» в литературе. Обозначились аспекты (тема видящего глаза, поэтика и эстетика зримости, «зрительный опыт» героя и автора, сюжетно запечатленный и композиционно выраженный в художественном произведении, а также механизмы восприятия зримого и т. д.), потребовавшие специфических подходов и междисциплинарных исследований.

Понятия «зримое», «изобразительное», «живописное», «визуальное» не синонимичны (см. определения в справочных изданиях[1]), но, как отмечает А.А. Аксенова, в настоящее время определение визуальности находится в стадии становления [Аксенова, 2017].

В современной науке наряду с термином «визуальное»[2] используется и другой – «зримое»[3]. Так, например, С. Лавлинский не разграничивает этих понятий, используя их как синонимы [Лавлинский, 2005, URL: http://ec-dejavu.ru/v/Visuality.html]. Анализируя позицию М.М. Бахтина, С. Лавлинский подчеркивает неординарность понимания ученым зримого: «“Культура зрения”» сопряжена, по его мысли, с умением субъекта проникать за границы пульсирующей поверхности в глубину становящейся реальности» [Лавлинский, 2005, URL: http://ec-dejavu.ru/v/Visuality.html].

Попытка сформулировать понятие визуального содержится в диссертации Д.А. Мухачева «Визуальная поэтика Петербурга в творчестве В.В. Набокова (русский период)»: «Визуализация в литературе – это использование системы приемов визуальных видов искусств (живопись, скульптура, кино, фотография и т. д.). Сюда относят преимущественно приемы композиции (сочетание планов, расположение деталей предметного мира, фокусировка, перспектива), а также особенности художественной речи, обозначаемые термином “словесная пластика”, т. е. создание таких описаний, которые вызывают в сознании читателей картины, более или менее соответствующие тому, что хотел выразить автор» [Мухачев, 2021, с. 6][4].

Мы вполне осознанно выбираем для нашего исследования термин «зримое»[5], изначально ограничивая круг проблем, заданных и «визуальностью», и «словесной живописью», но при этом имея в виду не только его содержательный аспект (что видим), но и формальный (как видим). Так или иначе, «зримое» опирается на понимание «видения», «оптики»[6], «точки зрения»[7].

***

В культуре глазу/зрению отводится особая роль[8]. В библейских симфониях подсчитано, что в Библии слово «глаза» встречается 207 раз.

Зрение/слепота – центральная оппозиция в постижении мира и человека. Общепризнано, что именно «видимое» считается «достоверным»[9].

О значимости зрения в славянской культуре говорят существующие в языке фразеологизмы, сохранившие в застывшей форме эти представления («как в воду глядел», «для отвода глаз», «есть глазами», «пускать пыль в глаза»; в паремиях: «когда кажется – креститься надо», «у страха глаза велики» и пр.). Доминирующая роль зрения очевидна в таких фразеологизмах: «беречь как зеницу ока», «беречь пуще глаз»; «лучше один раз увидеть, чем семь раз услышать»[10] (см.: [Ясинская, 2015]). В идиомах, генетически восходящих к Библии, просматривается полярность действий с семантическим ядром «глаза»: с одной стороны, закон воздаяния («глаз за глаз»), с другой – обозначение позиции принятия ответственности (личная встреча называется «лицом к лицу», буквально «глазом к глазу») и т. д.[11]

В мировых религиях глаз наделен разнообразной символикой[12]. Так, в Древней Греции глаз – символ Аполлона, наблюдателя небес; Солнце являлось глазом Зевса (солнце – источник света, свет – символ разума и духа, процесс видения – духовный акт и понимание [Керлот, 1994, с. 140][13]). Божественное око египтян – Осирис. Ра (др.-греч. Ῥα; лат. Ra) – древнеегипетский бог солнца, верховное божество в религии древних египтян. Его имя означает «Солнце» (коптское РН). Око изображали (или высекали) на египетских надгробных камнях, чтоб помочь мёртвым в загробной жизни. Благодаря амулетам в виде глаза (а глаз охраняла королевская кобра), положенным в погребальные пелены мумии, умерший, отождествляемый с Осирисом, воскресал в Загробном Царстве[14]. «Отверзание уст и очей» – обряд, после совершения которого как мумия, так и статуя считались ожившими, вновь обретшими душу, получившими способность видеть, есть, двигаться – словом, владеть всеми функциями человеческого тела. Заупокойная статуя (изображение умершего и его двойник) считалась ожившей только после отверзания уст и очей.

В мифологии египтян – Всевидящий глаз Гора. Образ Всевидящего ока в Библии отражает антропоморфное понимание Бога: сотворив мир, он смотрит на свое творение, Бог видит все, что происходит на земле, он всеведущ. «Всевидящим Оком» называется символическое изображение Всевидящего Божьего глаза, а вписанное в треугольник оно является символом Троицы. «Всевидящее Око» в иконописи – символико-аллегорическая композиция, представляющая Всевидящего Бога.

В метафорах всевидящего ока в славянском фольклоре обозначена связь антропологии и сферы космоса (солнце как гигантское око божества)[15].

В понимании телесности норма в культуре – парность глаз в структуре тела. Отклонение от нормы – одноглазость – признак ущербности (Циклоп) и одновременно намек на сверхъестественные силы. Множественность глаз (Аргус)[16], как и глаз, замещающий другие элементы лица и узурпирующий их функции, – также: «Множественность лиц и глаз означает распад или физическое разложение – понятие, лежащее в основе демонической идеи разрывания на части» [Керлот, 1994, с. 142].

Один из главных мотивов – человеческое прозрение и познание (зрение – символ духовного прозрения)[17]. Иисус называл глаз «све-

тильником тела» (Мф. 6:22–23). Открытый глаз символизирует сокрытую истину, призывает к мудрости и совести.

Представления о глазах и зрении в традиционной славянской культуре[18] сопряжены со сферой народной демонологии и с потусторонним миром. Слепота/темнота/невидимость входят в единое целое – «мифическую» слепоту.

Согласно представлениям славянской культуры, глаза как орган, в котором пребывает душа субъекта[19], могут стать объектом воздействия (взгляд как медиатор), поэтому символическое ослепление – один из важнейших оберегов для нейтрализации злых сил, сглаза. «Зрительная магия», связанная с бинарными оппозициями «свет/тьма», «жизнь/смерть», обнаруживается в заговорах и проклятьях, в основе которых – опасный взгляд [Ясинская, 2015][20].

В славянской мифологии глагол «смотреть» означает «действие, играющее символическую роль в похоронных и свадебных обрядах, при гаданиях, общении с душами умерших…» [Агапкина, 1995, с. 360], а «взгляд» осмысляется как «вид материального контакта, устанавливающего связь между человеком и явлением природы, предметом либо его символической сущностью» [Агапкина, 1995, с. 360]. «Глаз» – посредник между зримым и его воплощением в художественном произведении. «Зрение» – физиологический акт, «видение» – эстетический, «живописание» – реализация видения. «Живописание» – процесс воплощения зримого, принцип репрезентации зримого.

Итак, познание, обретение истины, сотворение мира – архетипические смыслы, связанные с глазами, в которых выражается в том числе и идея творчества[21]. «Зримое» – созерцаемое, с одной стороны, с другой – итог воплощения созерцаемого художником.

***

В истории культуры «зримое» доминирует. Конкретное мышление античного человека ведет к аналогиям: космос телесен (см. об этом: [Лосев, 1927; Лосев, 1977] и др.), божества антропоморфны. Конкретное мышление порождает представления о потустороннем мире как находящимся за границей видимого.

Соответственно, и миф вполне зрим. По определению О.М. Фрейденберг, миф – это система метафор, создающая образное представление, где нет логической казуальности и где вещь, пространство, время поняты нерасчлененно и конкретно, где человек и мир, субъ-

ект и объект едины [Фрейденберг, 1997]. «Образное» тождественно «зримому», «видимому». Метафоры О.М. Фрейденберг – это зримая репрезентация мира и человека в их взаимодействии. Миф умирающего/воскресающего божества, пронизывающий собой древнее мышление, которое породило равенство образов «еды», «производительного акта» и «смерти-воскресения», сливающихся друг с другом и переходящих друг в друга, и есть основа мифических схем, переосмысленных в истории культуры.

Как отмечают философы, в философских текстах также очевидно преимущество зрения. У Платона зрение – важнейшее из чувств; благодаря которому можно видеть круговращение неба, чтобы упорядочивать круговращения собственного ума. Платон называл Глаз главным солнечным инструментом, полагая, что у души имеется глаз и ему одному видима Истина. Аристотель тоже называет зрение лучшим из всех чувственных способностей по причине его отчетливости. В античности даже такое понятие, как музыка, становится зримым: по замечанию С.С. Аверинцева, «высшая цель человека (античного. – Г.К.) – сделать самого себя, свое тело и свою душу “музыкальными”, подчиненными сверхличному ритму», «конечная цель – включение в космический ритм, в музыкальный ритм целого» [Аверинцев, 1973, т. 1 , с. 124].

В истории культуры ритмично чередуется доминирование зримого и незримого. В Средневековье видимое и невидимое меняются местами, в эпоху Возрождения видимое завоевывает свое пространство (симфония зримости), вытесняя невидимое. Новое время разрабатывает инструменты для усиления оптического эффекта и т. д.

«Зримое» присутствует в нормативных поэтиках, содержащих рекомендации по изображению реального мира, зримое древних – предмет восхищения романтиков. «Культура глаза» – тема размышления М.М. Бахтина в связи с Гете: «Зримость была для него не только первой, но и последней инстанцией, где зримое уже было обогащено и насыщено всей сложностью смысла и познания» [Бахтин, 1979, с. 207]. При этом исследователь подчеркивает специфику видения поэта – «ничего не хотел видеть готовым и неподвижным» [Бахтин, 1979, с. 208].

Следующим этапом в истории зримого считают тот, когда произошло превращение «человека мыслящего» в «человека наблюдающего» [Ямпольский, 2000, с. 9], что сопряжено с отказом от рефлексии.

***

В основе зримого – специфическое видение, формирование которого в культуре – достаточно длительный процесс. «Зримое» как «живописание в слове» – это воссоздание мира в определенных принципах.

Рассмотрим эти принципы в изображении природного мира – в пейзаже, специфика которого определяется соотношением понятий «природа» и «пейзаж». В определении обоих понятий нет однозначности; чаще всего «природа» рассматривается как элемент пейзажного пространства.

В современных справочных изданиях определение природы получило широкий смысл: «все сущее, весь мир в многообразии его форм, понятие природы в этом значении стоит в одном ряду с понятиями материи, универсума, вселенной» [Большая советская энциклопедия, URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/123886/Природа][22].

Современные справочные издания также дают самое общее определение пейзажа («общий вид какой-л. местности, картина природы; ландшафт» [Словарь русского языка, 1999, URL: https://kartaslov.ru/значение-слова/ландшафт])[23], зачастую сводя пейзаж к жанру изобразительного искусства.

Чаще всего, обращаясь к пейзажу, ученые опираются на его понимание в живописи и развитие пейзажа в литературе рассматривают синхронно с пейзажем в изобразительном искусстве. Пожалуй, одна из первых попыток нащупать специфику изображения природы содержит введенное В. Гумбольдтом[24] понятие – «чувство природы». Оно вполне уместно, если началом пейзажа считать тот момент, «когда через природу выражается внутренний мир человека» [Григорьян, 1982, с. 129].

В отечественной науке в начале XX века к этому понятию обратился В. Саводник[25], он же предпринял попытку рассмотреть творчество русских поэтов именно с позиций «чувства природы». Воспринятая как не имеющая никакой ценности, его работа долгое время находилась в забвении, но начиная с 80-х годов XX века понятие «чувство природы» вошло в литературоведческие исследования[26] и получило теоретическое обоснование. На наш взгляд, вполне приемлемо сформулированное Г.Г. Соиной определение, охватывающее разные стороны понятия: «…это комплекс рефлексий человека по отношению к природе и к самому себе как к ее дихотомической составляющей, уходящей корнями в мифопоэтическое понимание об-

разов природы, характеризующейся исторической изменчивостью, подвижностью и зависящей от социально-философских и этических взглядов, разнообразно проявляющейся в национальной культуре на каждом этапе ее развития» [Соина, 2000, с. 184][27].

Итак, для осмысления специфики пейзажа необходимо ввести понятие точки зрения как специфической оптики, как индивидуального видения.

Остановимся только на некоторых работах из истории пейзажа, в которых присутствует подобное его понимание.

Нельзя не согласиться с А.Н. Ужанковым, который в глобальном исследовании древней русской литературы отсутствие пейзажа в этой литературе объясняет характерной для мировоззрения того периода особенностью – неразграниченностью собственно познания и отражения. Умозрительное понимание природы на этом этапе ведет к заданности отражения, к языку готовых символов и формул, формирующих картину мира. А.Н. Ужанков поднимает вопрос об оптике, отмечая существующий зазор между постижением «очами духовными» и «глазами телесными», акцентируя внимание на появлении элементов непосредственного восприятия природы[28]. Выделяя некоторые литературные приемы, которые, кстати, будут разрабатываться в литературе следующего века[29], Ужанков тем не менее констатирует, что целостная картина природы в литературе пока не складывается: «Картина природы в памятниках культуры XI–XII вв. носит чисто символический, чисто “толковательный” характер: с ее помощью “читают”, “толкуют” сокровенный смысл Божественного Писания, даже в тех случаях, когда пейзаж практически реален» [Ужанков, 2000, с. 18]. Другими словами, в изображении природы пока еще нет фокусирующей точки зрения, сопрягающей «внешнее» и «внутреннее», нет той особой оптики, в которой пейзаж окажется пропущенным через душу и обретет выражение в индивидуальном языке, в картине, сформированной «внутренним зрением».

Из исследований о русской литературе XVIII века, связанных с эстетикой и поэтикой зримого и, соответственно, с развитием пейзажа, выделим работы Т.В. Зверевой (2007) и Т. Смоляровой (2011).

Отталкиваясь от представлений о XVIII в. как о времени покорения пространства, Т.В. Зверева выдвигает гипотезу, согласно которой в литературе классицизма наблюдается семантическое смещение: начинает доминировать пространство (аспект зримого), замещаю-

щее слово (вербальное: слово, владеющее миром, поглощающее собой мир). Несмотря на существенные различия – пространственную полярность (у Ломоносова «пространственный ракурс» русской земли развернут в далевой оптике – поставлены границы для оптического обзора, предопределенные нормативной эстетикой; у Державина мир, явленный в его предметности, вещности, зримости, обрисован с позиций «земной» оптики, вызывающей ощущение его тактильности), в обоих случаях пространство – это явленная телесность[30]. И хотя образ ломоносовской России (натура-мать), развернутый в поэтической метафоре, имеющей мифологические корни, оказывается все-таки «бестелесным» (нет согревающего картину взгляда лирического субъекта), сам взгляд обозначен, и он не столь уж формализован. Ломоносовская поэзия – «это поэзия дальнего плана, недоступная ничему, кроме взгляда», в ней нет объемности, дематериализация видимого, «торжество взгляда, абсолютная победа субъекта над пространством», – отмечает Т.В. Зверева [Зверева, 2007, с. 10].

Заслуга Т.В. Зверевой в том, что в своей работе она показала содержательность самого принципа пространственного изображения мира в поэзии классицизма: «Именно в очерчивании известных пределов и заключается исходная функция русского классицизма» [Зверева, 2007, с. 10][31]. Принцип границы позволил ей переосмыслить некоторые устоявшиеся представления о классицизме (например, оппозицию видимого/невидимого)[32]. Пространство в классицизме в истолковании Т.В. Зверевой – вневременное неподвижное пространство, демонстрирующее окончательную победу космоса над хаосом и одновременно соприкосновение со «сферой слепоты», недоступными описанию явлениями, оказавшимися за пределами видимого, зримого, «тайным языком», оставшимся за пределами картины. Художник в таком контексте оказывается фигурой, наделенной волевым жестом: «обретенное зрение» – «это зрение Художника, уже не заговаривающего мир, а пытающегося сделать изменчивую реальность подвластной описанию» [Зверева, 2007, с. 29]. А «руинный текст» русской культуры второй половины XVIII века, по мнению Т.В. Зверевой, стал свидетельством исчерпанности образа пространства в классицизме.

В центре внимания Т. Смоляровой («Зримая лирика. Державин», М.: НЛО, 2011) – природа видения и культурные метаморфозы этого видения в XVIII веке[33].

Обозначая этапы становления индивидуальной оптики, Т. Смолярова прослеживает постепенное освобождение литературы от идей плоскостной живописи и геометризации (схематизма). Формирование «рисующего взгляда» (отождествление процессов изображения и созерцания) базируется на идее дегеометризации культурного пространства, что связано с отказом от готовых формул и т. д. Важным звеном на этом пути становится понятие «удовольствия от созерцания», включающее работу воображения.

В свою очередь, как подчеркивает Т. Смолярова, переосмысление самого понятия «творчества» в сознании поэта связано с аналогией поэт/Бог: «Державин усложняет один из древнейших топосов европейской культуры – восходящий к античности образ Бога-Художника (Deus Pictor) – разновидность топоса Бога-Ремесленника (Deus Artifex)… Deus Artifex – инвариант, изменяющийся от страны к стране, от эпохи к эпохе и от автора к автору: Бог предстает то художником, то архитектором, то часовщиком, – но всегда остается делателем, Мастером» [Смолярова, 2011, URL: http://www.derzhavin-poetry.ru/books/zrimaya-lirika-derzhavina25.html]. «Лить свет во тьму» – смысл деятельности Художника, уподобленного Богу-Мастеру. Это привело к идее рисующего/творящего взгляда[34], в котором сомкнулись созерцание и чувствование.

Вывод, к которому приходит исследователь, значим для культуры XIX века. Согласно наблюдению Ю. Тория: «Зрительное чувство, ограниченное физическим статусом наблюдателя, стало считаться реальностью в XIX веке» [Тория, 2004].

Вывод существенный, но он фиксирует только одну сторону вопроса. На наш взгляд, продуктивен подход М. Вайскопфа, предложенный в анализе русской литературы в его книге «Влюбленный демиург». Опираясь на тезис В. Жирмунского (мистическое чувство определено как «живое чувство присутствия бесконечного в конечном» [Жирмунский, 1996]), Вайскопф рассматривает поэзию русского романтизма как «целостный корпус текстов», скрепленных и ограниченных «общностью религиозно-метафизических импульсов» [Вайскопф, 2012, с. 17], уточняя при этом: «…внутренняя теология… понимается как саморазвивающаяся система, блокируемая в конечном счете ее собственными конфессиональными предпосылками» [Вайскопф, 2012, с. 17]. Не поднимая специально проблему зримого, Вайскопф показывает,

что изображение тварного мира оказывается в этот период неодномерным, будучи подпитанным метафизикой. В романтизме живописание становится формой деятельности творящего субъекта (уподобленного природе), устремленного в высшие сферы. Разрушение геометризма, начатое уже в предшествующем веке, продолжается в поэзии романтизма, выстраивающей вертикаль[35].

«Зримое» реализуется через традиционные для предшествующей литературы приемы, которые, трансформируюсь, получают другую семантику в литературе XIX века.

1. Панорамность, известная еще в литературе XVIII в., видоизменяется у романтиков. «Романтики стараются именно “быть на краю” (это общее свойство их мироощущения и мировосприятия), ибо это не только обостряет восприятие, но дает видеть мир реального и “другого”, как бы тот ни назывался», – подчеркивает В. Турчин [Турчин, 1981].

Прием, получивший разнообразную реализацию (например, в «горных» пейзажах: скользящая точка зрения, вертикаль, направленная не снизу вверх, а наоборот; смена пространственных планов и, соответственно, колорита в пушкинском «Кавказе»; «надмирная» точка зрения, фиксирующая подробности с высоты птичьего полета, сменяется земной в лермонтовском «Демоне» и т. д.), не сводится к формально фиксируемой точке зрения; само изображение сопрягает ассоциативные и символические планы.

2. Аналогично и «вид в окно» / «взгляд из окна»: формальный прием становится содержательным, обретая глубинные смыслы (например, пушкинская картина зимнего вечера с ужасами инфернального облика бури/метели или зимнего утра, где смена точки зрения – знак преодоления балладного ужаса вчерашней метели; символический пейзаж в стихотворении «Няне», включающий вариации, связанные с возможной гибелью, и т. д.).

3. Движущаяся точка зрения – прием, активно разрабатываемый в лирике XIX века, в частности в «дорожной» лирике[36]. Так, в пейзажах В.А. Жуковского, который был рисовальщиком, – сопряжение пластики вполне зримого пейзажа, который тут же развоплощается, растворяясь в интроспекции. «Воздушность» снимает грубую приземленность, материальность вещного и природного мира. Движущаяся точка зрения (прогулка по сельскому кладбищу, по береговому пространству, по Павловскому парку

и т. д.) нашла выражение в интроспекции – наделении пейзажа настроением поэта, собственной душой. «Зримое» («что шаг, то новая картина») обретает двуплановость: встреча с незримой душой природы и попытка обозначить ее на языке земного мира. С другой стороны, линейный сюжет разрушается, поглощенный ассоциативностью как следствием переполняющих поэта впечатлений, зафиксированных в их сиюминутности (см.: [Козубовская, 2006]). В пушкинских дорожных пейзажах – сопряжение зримого и тайного, за ним скрывающегося, принимающего вид вселенской катастрофы («Бесы»).

В развитии пейзажа в середине XIX века при общей тенденции преодоления декоративности, присущей риторической традиции, наблюдается следующее.

1. Движение в сторону нарастания «объективности», похожести на реальность – через литературу «натуральной школы» с ее «физиологичностью» (материализация, вещность, обрастание подробностями и т. д.) к пластике в воссоздаваемой картине.

Н.Н. Скатов, утверждая, что «некрасовский стих распахнут в природу» [Скатов, 1985], настаивает на уникальном зрении поэта, позволяющем читателю почти физически ощутить описываемую картину[37]. Е. Ермилова в исследовании, посвященном стилю Некрасова (эта работа остается одной из лучших из написанного о Некрасове), прослеживает, как народно-поэтическое мышление становится содержательной формой, как в стиле это мировоззрение обретает зримость.

2. Движение в сторону субъективации и одновременно к насыщенности пейзажа многочисленными ассоциациями, архетипичной образностью и т. д. (поэзия середины века).

Две разновидности поэзии смыкаются таким образом, что и в первом, и во втором случае за реальным планом ощущается «другое», сохраненное в глубинах «памяти культуры».

Для литературы середины XIX века характерна актуализация мифопоэтического начала, опора на архетипы, создание новых мифов: например, осмысление дерева как живого, ощущающего боль при рубке, – основа анимизма[38], легенды и мифы о превращении мифологических персонажей в растения, антропоморфность дерева связаны с глубинно-сакральными представлениями о нем как животворящем начале человеческого рода (см.: [Зеленин, 1937[39]]), после смерти душа может воплощаться в некоторые сакрально-тотемные деревья.

«Зримое» предполагает двойной ракурс: реальный пейзаж и прозреваемое в нем, текст «опрокинут» в подтекст[40].

В нашем исследовании мы ограничимся поэзией середины века, рассмотрев пейзажную поэтику Я. Полонского и А. Майкова, где «зримое» своеобразно воплощается, а игра точками зрения дает оригинальные результаты.

В связи с поэтикой зримого значим вопрос о соотношении литературы и пластических искусств, в том числе живописи.

В истории культуры и в эстетике понятие зримого претерпело определенные метаморфозы. Так, в русской эстетике XVIII и XIX вв. присутствует термин «живописность», в какой-то степени созвучный понятию «зримого».

Обратим внимание на то, что в словаре В. Даля понятия «живописный» вообще нет. В словаре Д. Ушакова дано самое общее понятие: «живописный, живописная, живописное; живописен, живописна, живописно (книж.). 1. прил. к живопись. Живописная техника. Живописное искусство. 2. Красивый, достойный быть предметом изображения в живописи» [Толковый словарь русского языка, 1935–1940, URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/800198].

Определение, данное в других словарях, ничем не отличается от этого.

Есть парадокс. В словарях XX века за понятием «живописный» закреплено значение, обратное самому процессу его осмысления в истории культуры. Так, рассматривая зрительную культуру конца XVIII – начала XIX века, Ю. Торияма показал, что понятие «живописность» в эстетике этого периода связывалось именно с изобразительным искусством и в естественной природе ценилось сходство с картиной («пейзажная живопись показывает красоту природы в большей степени, нежели “реальная природа”, а природа воспринимается как эстетический объект только тогда, когда она похожа на произведение живописи» [Торияма, 2004, с. 14]). И лишь позже осуществился переход к пониманию красоты реальной природы[41].

Один из аспектов оптики – экфрасис.

Понятие экфрасиса существовало уже в античности[42] и обозначало не что иное, как «описания изображений, включенные в произведения различных жанров греческой художественной литературы» [Брагинская, 1981, с. 226]. Второе рождение экфрасиса началось в XX в.[43]

Из числа дискуссионных проблем для нас особенно важны такие, как осмысление объекта описания (так, анализируя «Картины» Филострата, Н. Брагинская отмечает отсутствие реально существующего объекта описания: это книга «вымышленных картин», «Филострат делает вид, что следует порядку реальной галереи» [Брагинская, 1981]), специфика его природы («это иконический образ не картины, а видения, постижения картины» [Геллер, 2002, с. 10], это «…запись последовательности движений глаз и зрительных впечатлений» [Геллер, 2002, с. 10][44]). Наше понимание экфрасиса совпадает с этой точкой зрения[45]. Исследователи поднимают вопрос об экфрасисе в лирике[46].

Л. Геллер включает в экфрасис не только словесное описание существующих произведений искусства, но и с отсутствующим реально объектом, где описание вымышленных картин «подчиняется либо нарративной, либо топической, но не живописной логике» [Геллер, 2002, с. 9].

Экфрасис восходит к «живым картинам» – проявлению театральности в русском быту XIX–XX вв. Прочтение экфрасиса на уровне мифопоэтики актуализирует мотив оживших изображений.

В нашем исследовании интерес сосредоточен на экфрасисах А. Майкова, специфически встроенных в его антологическую поэзию и в пейзажную лирику; Я.П. Полонского, обладающего даром живописца и моделирующего мир в соответствии с законами живописи, а также А. Фета, обращенного к интерпретации произведений визуальных искусств и разрабатывающего свой метод, уводящий от иллюстративности (которая сродни геометризму) к ассоциативному символизму.

***

Специфика реализации зримого в вещном мире рассматривается нами в связи с одеждой/костюмом и едой/пищей.

Костюм как феномен культуры – предмет изучения различных дисциплин (археологии, истории, этнографии, истории и теории культуры, лингвистики, литературоведения и т. д.).

Одежда/костюм в культуре осмысляются как часть вещного мира, с одной стороны, с другой – как проявление человеческой телесности.

Е. Фарино (2004) и К. Исупов (2009) обозначили основные функции костюма в культуре таким образом. Костюм – это:

1. Защитная оболочка. В оппозиции «нагота/одежда» – естественная вещь.

2. Знак границы между живым и мертвым («смёртное» одеяние покойника, монашество и т. д.).

3. Показатель социально-ролевой специализации (сезон, возраст, тип поведения) и связанных с ней символических смыслов (например, футлярнось – знак обездушенности и умертвления человека).

4. Смена костюма как трансформация личности (см. подробнее: [Исупов, 2009; Фарино, 2004]).

Очевидно, что в истории культуры семантическое поле костюма формируется двумя процессами: с одной стороны, константными значениями, закрепленными многовековыми традициями, с другой – корректируемыми в соответствии с культурным контекстом (см. подробнее: [Таланцева, 2012]).

В мифологии одежда редко упоминается. Чаще всего она наделяет богов качествами, превосходящими человеческие. Например, летающие крылатые сандалии древнегреческого бога Гермеса, с помощью которых он, будучи посланником Зевса, мог перенестись в любую точку Земли [Тахо-Годи, 1987, с. 292]. В то же время некоторые атрибуты богов, преподнесенные как дар, могли наделить человека качествами, спасительными для него в определенной ситуации. Например, пояс Афродиты в античной мифологии – могущественный атрибут богини любви и красоты [Лосев, 1987, с. 133–134]. Надевший его обретает необычайную сексуальную привлекательность.

Функция вещей в мифологии и фольклоре обнаруживается в экстремальной ситуации, ставящей героя на грани катастрофы (см., например, спасительная роль сапогов-скороходов или соколиного плаща, надев который, человек превращался в птицу; шапки-невидимки и т. д.).

Несостоявшееся спасение – знак ограниченности человеческих возможностей: отравленный хитон, пропитанный кровью кентавра Несса, передает Гераклу его жена Деянира, надеясь вернуть себе любовь мужа [Гринцер, 1997, с. 368]; крапивные рубашки вяжет сестра для спасения братьев от злых чар в фольклоре, не успев довязать рукав (сказка «Дикие лебеди»)[47].

Говоря о том, что «одежда является более поздним феноменом культуры», М.М. Маковский обращается к ее истокам: одежде предшествовало окрашивание тела, которое обладало магической

функцией предохранения человека от действия злых сил (или, наоборот, в случае необходимости могло навлечь на человека несчастье или смерть). Раскрас полярен «фиговому листочку»: «краски (как позднее и одежда) закрывали те части тела, которые считались “нечистыми” или способными навлечь на человека “порчу” <…>, в то время как половые органы всегда остаются открытыми, поскольку они являются символом творящего божества…» [Маковский, 1996, с. 245]. Маковский подчеркнул магическую связь человека с одеждой в представлении древних: «…все случившееся с одеждой якобы отражается и на самом человеке, даже если он в это время находится далеко. Чтобы наслать на какого-нибудь человека болезнь, колдун крадет у него одежду и медленно поджаривает ее на огне, от чего владелец этой одежды якобы заболевает» [Маковский, 1996, с. 245]. Представления о том, что костюм – второе тело человека (будучи магически с телом сращенный, он впитывал в себя субстанциональную сущность человека, помимо защиты, сохраняя память о нем; смена одежды влекла за собой утрату защиты богов своего космоса[48]), отвечают принципу мифопоэтического мышления: «все есть все и все во всем».

Костюм как феномен культуры содержит глубинный архетипический смысл: упорядочивая жизнь целого коллектива и отдельной личности, он воплощает идеальную гармонию космоса[49]. Такое понимание телесности (разомкнутое тело, пронизанное токами Космоса) базировалось на ощущении связи с природным миром: «По составу одежда – полное присвоение, взятие на себя природного мира: травы – ткань, кожа животного – пояс, меха; дерево – обувь, камни – ожерелье» [Гачев, 1993, с. 267][50]. Отсюда «двойное бытие» человека: с одной стороны, понимание жертвенности природы, у которой человек заимствует нечто для продолжения своей жизни, с другой – идея самоограничения (принцип брать у природы только то, что она отдает сама).

Сам процесс создания одежды в древности – таинство, несущее в себе сакральное содержание именно в силу ощущения связей человека с природным миром, – уподоблен мифотворческому процессу – рождению Космоса из первоначального неоформленного хаоса. Драпирующаяся одежда (древнеегипетская, индийская, древнегреческая, древнеримская и др.) – знаки целостного нерасчлененного Космоса.

О.Ф. Таланцева, декодируя цвет в костюме, связывает символику цвета с воздействием «глубинных ассоциаций человеческого мира с природным (зеленое – весна, пробуждение, надежда; синее – небо, сияние, чистота, священное начало; желтое – солнце, тепло, жизнь; красное – огонь, энергия, кровь; черное – темнота, страх, неясность, смерть, тайна)» [Таланцева, 2012, с. 44]. Эта связь подкреплена мифологическими, религиозными и эстетическими воззрениями[51]. Цветовая символика костюма заключает в себе сложную историю взаимодействия многих факторов культуры.

Анализ исторического среза костюма показывает, что на ранних этапах его развития костюм явно не предназначался для выражения уникальности индивида, гораздо важнее был его архетипический смысл[52]. На более поздних этапах наблюдается парадокс – теряя сакральность, костюм начинает пустеть, приобретая статус голой вещи; в свою очередь отчужденная безликая чужая вещь начинает порабощать человека.

В смене исторических этапов «музыкальному» телу античности противопоставляется средневековое тело: «Ветхозаветное восприятие человека нисколько не менее телесно, чем греческое, но только для него тело – не осанка, а боль, не жест, а трепет, не объемная пластика мускулов, а уявленные “потаенности недр”. Это тело не созерцаемо извне, но восчувственно изнутри, и его образ слагается не из впечатлений глаза, а из вибраций утробы. Переживание себя как физической боли прокладывало путь христианской идее внутреннего самоочищения через страдания. Это новое измерение бытия» [Аверинцев, 1973, с. 160]. В Новое время наблюдается воздействие костюма на человеческую телесность: выступая в качестве соединительного звена с Универсумом, женщина «всем своим обликом, манерой поведения, походкой, костюмом... утверждала Космический порядок и его гармонию, переносила на свой костюм его ритмы, краски, формы, отражая тем самым позитивные, созидательные силы Космоса» [Таланцева, 2012, с. 124][53]. Гармония тела и костюма вызывала ассоциации с роскошным цветком на тонком, гибком, колышущемся стебле (мифологема «женщина-цветок»). Меняется соотношение собственно телесности и ее оболочки. Одежда начинает выделять и фиксировать наиболее значимые части тела (вуаль для неузнанности, перчатки для оберега, каблук для эротизации женской телесности, высокая подошва – для маскулинной природы и т. д.).

Костюм в художественной литературе – область пока еще недостаточно изученная. В истории литературы наблюдается всплеск интереса к костюму в отдельные периоды и в определенных жанрах. Так, например, подробности костюмных описаний характерны для мемуарной литературы XVIII в. Кроме того, они присутствуют в травелогах и в исторической прозе (см., например, археологический подход к истории в романтической исторической прозе).

Осмысление костюма и его изображение в литературе тесно связаны с динамикой портрета. Так, на рубеже XVIII–XIX вв. наблюдается смена принципов изображения человека, в частности в поэзии К.Н. Батюшкова: понимание живописности, ориентированное на изобразительное искусство, сменяется иным: «живописное сотворяется у него не только во внешнем мире, но и в душе человека» [Башкеева, 2000, с. 6]. «Мечта» ведет к дематериализации телесного человека[54]. В предписаниях авторам в эстетиках начала века подчеркивается установка на воображение читателя, который должен сам дорисовать, довоплотить очерченный контурно образ [Якоб, 1974, с. 129].

Реализм принес открытие реальной красоты одежды/костюма в их подробностях, но и обозначал вектор, уводящий в глубины человеческой памяти, сохраненные культурой.

В нашем исследовании внимание сосредоточено на костюмной поэтике И.С. Тургенева, на ее динамике в романистике писателя. Отметим, что динамика костюма – аспект, к которому пока еще редко обращаются исследователи.

Анализ костюма в трех романах – «Рудин», «Дворянское гнездо» и «Дым» – позволяет выявить основные тенденции «костюмной» поэтики Тургенева.

***

Еда – фундаментальный аспект бытия – является подтверждением человеческого присутствия в мире.

В старом издании «Толкового словаря живого великорусского языка» В.И. Даля еда определяется так: «Еда. ж. еденье ср. действие по. глаг. есть, ясти; принятие пищи ртом, для насыщенья и усвоенья, яденье» [Даль, 1909, т. IV]. В более новых изданиях этого понятия нет: «Пища – все, что служит для питания, что питает; снедь, яство, еда, брашно, харч…» [Даль, 1980, т. 3, с. 116][55].

Неслучайно глагол «есть» имеет несколько значений. «1. кого-что. Принимать пищу, употреблять пищу. 2. быть, а также употребляется в значении форм других лиц настоящего времени от “быть”» [Ожегов, 1989, URL: http://project.phil.spbu.ru/lib/data/slovari/ozhegov/ozhegov.html].

Пища/еда упоминается в мифологии и в фольклоре.

В славянской мифологии есть сюжеты, согласно которым первые люди были созданы из хрупкого материала, согласно другим – из теста[56].

В каждой мифологической культуре есть боги плодородия. В основе древнегреческого мифа о Деметре и ее дочери Персефоне, похищенной Аидом [Тахо-Годи, 1987, с. 365], – архетип умирающего/воскресающего божества.

На пирах боги вкушают нектар и пьют амброзию, дающие им бессмертие и вечную юность [Амброзия, 1987, с. 66]. Боги вина и виноделия – Бахус в римской мифологии / Дионис – в греческой.

Центр мифов – плод («яблоко раздора», ставшее причиной Троянской войны; зернышки граната, благодаря которым Персефона должна была вернуться к Аиду; в библейской мифологии запретный плод – яблоко с древа познания – символ искушения человека). В Библии упомянута смоковница, или инжир в современном понимании.

В русском фольклоре «пир на весь мир» – счастливое завершение испытаний, козней недругов и т. д. (мир сливается в одну единую субстанцию, все становятся одним целым). В стране обетованной течет речка молочная с берегами кисельными. «Скатерть-самобранка» – волшебный предмет, который может всех накормить. «В мифологии скатерть-самобранка является принадлежностью страны мертвых, где еда всегда в изобилии» [Скатерть-самобранка, URL: http://mythology.org.ua/Скатерть-самобранка][57].

Архетипические смыслы еды/пищи, реализующие цепочку «жизнь – смерть – воскрешение», восходят к глобальной оппозиции «хаос/космос»: «Еда в мифах связана со всеми тремя элементами комплекса смерть – плодородие – жизнь и жертвоприношением, в котором мистерия смерти путем расчленения, разъятия частей, размельчения должна вызвать состояние плодоносящего изобилия и жизненного цветения» [Топоров, 1987, т. 1, с. 427]. В сознании древних людей «еда получает семантику космогоническую, смерти и об-

новления вселенной, а в ней всего общества и каждого человека в отдельности» [Фрейденберг, 1997, с. 64–65].

Принятие пищи – естественный процесс, он связывает человека с природой, хаосом, бессознательным, возвращает к истокам своего бытия.

Еда издревле считалась объектом жертвоприношения. Акт еды равен акту жертвоприношения, а жертвоприношение – способ слиться с космосом, родом. В данном контексте еда – жертва, повар – жрец. О.М. Фрейденберг осмысляет семантику еды в архаическом ключе: «…главное таинство – это драма еды, а хлеб и вино – тело и кровь божества» [Фрейденберг, 1997, с. 53–54]. Еда и сама трапеза трактуются ею через обряды и ритуалы, связываются с народной культурой и наследием.

Жертва – это еда, которая дается природой, но человек также жертвует своим бессознательным для установления культурных связей с окружающей средой.

Приготовление пищи не просто каждодневное утоление голода, но и «событие постоянного перехода мира из состояния хаоса в состояние космоса» [Сохань, 2010][58].

Еда окультуривает человека. Появление огня в жизни человека и возникновение способов приготовления и подачи продуктов стали рождением культуры.

«Есть» – значит быть. Данная метафора наглядно показывает важность пищи в жизни человека. Это отражается в высказываниях «пища, приготовленная с любовью», «лучшая приправа к пище – сам повар». Появляется желание присвоить себе все части этого мира. Даже то, что любимо, должно стать частью любящего – «так бы тебя и съел».

Поедание – показатель объединенности всех вещей в мире. Табуирование есть в каждой культуре, именно на основе табу и запретов строится культура.

Особое поклонение еде можно увидеть в празднествах, в погребальных и свадебных обрядах. Они объединяют под ореолом бессознательного, соединяют в один общий разум.

«Три понятия – “смерть”, “жизнь”, “снова смерть” – для первобытного сознания являются единым взаимно-пронизанным образом. Поэтому “умереть” значит на языке архаических метафор “родить” и “ожить”, а “ожить” – умереть (умертвить) и родить (родиться)», – отмечает Н. Злыднева [Злыднева, 2011, с. 402].

Еда оживляет, но она же и умерщвляет. Поедая, человек возрождает, именно для этого, для воскресения, проводятся пиры и застолья.

Отказ от старого способа употребления пищи – переход к культуре. Теперь прежняя еда нередко меняет свои функции. Как отмечает В.Н. Топоров, «для многих архаичных коллективов существует непосредственная и вполне осознаваемая связь… между пищевыми и брачными запретами: в частности, инцест и каннибализм как две гиперболические формы поведения нередко обозначаются одним и тем же словом; сходным образом у понапеанцев» [Топоров, 1987, с. 427–429]. Современная философия в трактовке еды опирается на идеи религиозного философа С. Булгакова («Философия хозяйства»). Согласно его концепции, еда обладает следующими смыслами.

1. Посредством еды неживая материя включается в живое тело (таким образом возвращаясь в естественное состояние, но возвращение это временное и перед лицом смерти самого тела).

2. Еда есть натуральное причащение, приобщение к плоти мира (во вкушении обнаруживая мир внутри себя, я сам становлюсь частью мира, выражением единства человека и мира является тело, постоянно обновляемое силами единой материи мира).

3. Еда упраздняет саму границу между живым и неживым, между телом и миром, ибо еда, к которой мы только подходим, уже является для нас нашим потенциальным телом.

4. Высшая тайна еды раскрывается в таинстве евхаристии, во вкушении Плоти и Крови Христа. Евхаристия есть приобщение к плоти преображенной, к бессмертной жизни, устраняющей распад и тление нашего тела и служащей залогом его воскресения.

Люди отличаются от животных именно пониманием пищи в духовном смысле, когда совместная трапеза становится символом любви и дружбы.

Подчеркивая, что еда есть необходимый диалектический момент становления тела [Карпицкий, 2006, с. 115], Карпицкий выстраивает лестницу метаморфоз тела: «сила еды позволяет нам временно сохранить наше присутствие в мире, сила любви – приоткрывает истинный образ тела, сила евхаристии непосредственно причащает человека к будущей жизни, когда его тело воскреснет и воссияет истинной красотой своей нетленности» [Карпицкий, 2006, с. 115].

История человеческой цивилизации – это по большей части история еды[59]. В этом плане интересна книга П. Романова «Застольная история государства Российского» (М.: Кристалл, 2000).

В конце XX – начале XXI в. еда/пища – предмет междисциплинарных исследований, свидетельством чего являются состоявшиеся международные конференции (см. информацию: [Загидуллина, 2009]). Отсюда одно из определений человека – Homo sapiens, вернее, «homo edens» – человек «едящий».

Развитию интереса к сфере еды/пищи способствовали книги историко-культурологического плана, выявляющие истоки проблемы. Так, сборники «Коды повседневности в славянской культуре: еда и одежда» (Санкт-Петербург, 2011) и «Еда и культура» (М.: Центр по изучению взаимодействия культур, 2015), вобравшие в себя материалы научных конференций, посвящены проблемам повседневности в различных областях славянских культур с точки зрения культурных стереотипов и поведенческих сценариев, а также истории, традициям, нормам, регламентациям в сфере питания[60].

Традиционно в литературоведческих исследованиях еда/пища рассматривалась в составе вещного мира[61].

Еда/пища существует в литературном произведении, с одной стороны, в описаниях еды/пищи как натюрморт (мертвая природа)[62], с другой – как «перевернутый смысл» в словесной игре – в пищевых метафорах, придающих зримость создаваемой картине[63].

Мотив еды/пищи включает следующее, реализуя «зримое»: названия блюд и продуктов, из которых приготовлена пища, меню и рецепты; ритуалы принятия пищи; пространственные локусы принятия пищи; фигуры, связанные с приготовлением пищи, и сам процесс приготовления. Названия блюд и продукты, сохраняя свою «вещность», развертываются в символике, задав ассоциативные ходы, связанные с историко-культурными ассоциациями. Ритуалы принятия пищи, восходящие к архетипу пиров (симпосиев, трапез и т. д.), сохраняют присущие им древние смыслы. Локусы (усадебный, городской и т. д.) формируют особый колорит приема пищи, создаваемый историко-культурными ассоциациями. Участники процесса приготовления пищи (повара, кухарки) – архетип жреца – материализуют древние смыслы в персонификации.

В нашем исследовании романистика И.С. Тургенева и И.А. Гончарова рассматривается в связи с мотивами еды/пищи, их семантикой и функциями[64].

***

В завершении разговора о теме зримого в литературе – нарратологические аспекты зримого – обобщение предшествующего.

Принципы организации целого и мерцающее единство «локальных текстов», структура сюжета и обращенность «концов» и «начал», с одной стороны, «оцельняющие» мотивы, семантические узлы, разветвляющие повествование – с другой – в центре внимания в этом разделе.

Помимо описаний в традиционном смысле здесь рассматриваются принципы трансформации сюжетных схем, обыгрывание архетипических мотивов, пародийный слой, – одним словом, метатекст и принципы его порождения.

Материал всех глав получает иную перспективу в рассмотрении механизмов создания многомерного текста.

ГЛАВА I

ПОЭТИКА ЗРИМОГО: ЛИРИКА СЕРЕДИНЫ XIX ВЕКА

Для поэтов середины века – А.А. Фета, Я.П. Полонского, А.Н. Майкова – характерно великолепное знание истории искусств; кроме того, их всех отличает интерес к законам пластики. Я. Полонский и А. Майков пробовали себя в живописи[65], о своей способности к рисованию А. Фет упоминает в мемуарах. И хотя в конечном счете все стали поэтами, живописный элемент в поэзии каждого реализовался, и у каждого по-своему.

1.1. ПОЭЗИЯ Я. ПОЛОНСКОГО: СОН КАК ТЕАТР[66]

Я.П. Полонский, входящий в «триумвират» (А. Фет, А. Майков, Я. Полонский[67]), созвучен этим поэтам и в то же время имеет свое лицо.

Осмысляя свою роль как летописца времени, Полонский испытывает не столько интерес к истории, совершающейся у него на глазах, сколько к человеку, существующему в этой истории. В поэме «Братья» он очерчивает свой путь во времени и пространстве, но во времени и пространстве литературном, где сама история персонифицирована:

Недаром я, от севера до юга,
Скитался, как непомнящий родства,
По всем векам, ища свои права;
Подслушивал Немврода, Магомета,
Был гостем у Аспазии, внимал
Речам Весталки и большого света,
Тревоги насекомых изучал [Полонский, URL: https://rustih.ru/yakov-polonskij-bratya].

Осмысляя природу человека, Полонский подчеркивает его духовную несвободу: «*…И снова слушает бедняжка-человек, что будет диктовать ему грядущий век*» [Полонский, 1986, т. 1, с. 160][68]. Вместо романтических Рок, Судьба – весьма прозаическое «век».

Полонский считает, что история человечества началась с того момента, когда человек выделился из природы, превратившись из дикого животного в человеческое существо, сознающее собственные страдания. Именно этим он противостоит «равнодушной природе»: «*И солнцу, что на все наводит зной, не жарко, и льду не холодно, и этот пышный куст своих не знает роз, и даже эта чарка не знает, чьих она касалась жарких уст... И блеск и шорохи, и это колыханье деревьев – все полно блаженного незнанья, а мы осуждены отпраздновать страданье, и холод сознаем, и пламенный недуг*» (т. I, с. 263). По Полонскому, именно обреченность на страдания как неизбежный закон бытия придает смысл человеческому существованию[69].

«Пустота» современного бытия, по Полонскому, – следствие перелома в человеческом сознании, связанного с отделением от природы: «*Прошли те дни, когда лесную глушь преданье чудными духами населяло... Когда отшельника незримо навещала семья оплаканных им душ, когда, дитя фантазии народной, со дна реки на свет луны холодной всплывала и его дразнила наготой русалка бледная с зеленою косою*» (т. I, с. 153). В свою очередь, это созвучно наблюдению П. Флоренского, исследующего закономерности развития человеческого сознания: «Не бывает переживания себя как субстанции при современном распаде души» [Флоренский, 2000, с. 149]. Утраченная цельность – причина пустоты, характерной для современного человека. Духи, населяющие современный мир, – переродившиеся Мефистофели, измельчавшие, бессильные, созданья души, пребывающей в мире, находящемся на грани катастрофы: «*Родные дети пустоты, тоски, неверья, увяданья, – они – фантазия без крыл, – они – не в силах дать нам знанья, и дать нам веру нет в них сил*» [Полонский, 1896, т. II, с. 651]. Согласно Полонскому, мертвое рождает подобное себе, и бытие безысходно.

В центре мировоззрения Полонского, которое в целом антропоцентрично, – человек и «человеческое», что очевидно из ответов на вопросы анкеты, предложенной поэту: «Кем хотел быть?» – «*Человеком, как я его понимаю*». «Девиз?» – «*Все, что человечно, то и божественно*» (цит. по: [Тхоржевский, 1986, с. 338])[70].

1.1.1. Словесная живопись и поэтические экфрасисы

Рисовать Полонский начал, еще обучаясь в рязанской гимназии; живопись впоследствии постоянно сопровождала его поэтическое творчество. Дорожные альбомы Полонского исследователи рассматривают как записные книжки, в которых последовательно фиксировалось все. Специального образования Полонский не получил, но во время заграничного путешествия в Женеве брал уроки не у художника А. Калама, который отказался от него по причине отсутствия «школы», а у его учителя – французского художника Франсуа Дидэ. Полонский впоследствии говорил об этом женевском бытии как о самом счастливом времени в своей жизни.

Сам Полонский, уже на склоне лет критически оценивая свои живописные опыты, отмечал свою непохожесть на других художников («*Вообще моя мазня масляными красками ни на чью мазню не похожа – никакого из наших пейзажистов не напоминает и многим нравится…*» – письмо Фету от 29 марта 1888 г. [А.А. Фет и его литературное окружение, 2008, т. 1, с. 637]), при этом подчеркивая остроту своей «живописной» памяти («*…нет, брат, у меня памяти на язык, на числа, на собственные имена и фамилии, а на краски и на тон их в природе – огромная. Впрочем, все, что я пишу, – пишу летом и с натуры*» [А.А. Фет и его литературное окружение, 2008, т. 1, с. 637])[71].

Дачные окрестности Петербурга, волжские дали, Спасское-Лутовиново, где он гостил по приглашению И.С. Тургенева, и Воробьевка, усадьба А. Фета, – все это запечатлено на рисунках и картинах Полонского[72]. Описания Воробьевки в письме старшего сына Полонского, как считает Медынская, соответствуют ее образу на картинах Полонского[73]. Фет сообщал Полонскому: «На днях к нам принесут золотую рамку на твою картину террасы»[74] (письмо от 10 октября 1890 г. [А.А. Фет и его литературное окружение, 2008, т. 1, с. 838]). Отсылка к этой же картине в письме Полонского к Фету, где он говорит о специфике своего таланта, отталкивающегося от жизненного факта: «*Мне кажется, что не расцвети около твоего балкона в Воробьевке чудной лилии, мне бы и в голову не пришло написать "Зной"*» (письмо от 27 декабря 1890 г.) [А.А. Фет и его литературное окружение, 2008, т. 1, с. 869].

В ранней поэзии Полонского экфрасис – вариации на темы известных картин русских художников. Так, стихотворение «Жницы» (1841) явно отсылает к венециановской «Жнице» (интертекстуальная деталь – серп). Женский образ включен в идиллический контекст, на

что указывают вещная символика (венок, серп, корзина) и колорит (золотой цвет плодов). Общее, что сближает картину и поэтический текст, – праздничность, солнечность. Освещение женской фигуры – венециановский прием, «в его понимании высветлить какую-то часть картины, “пронизать солнцем”, значило “оживотворить”» [Описание картины Алексея Венецианова «Жница», URL: https://opisanie-kartin.com/opisanie-kartiny-alekseya-venecianova-zhnica][75]. Одухотворенность тела, его поэтизация – в этом также пересечение живописи и поэзии.

Н.Н. Фонякова, говоря о кавказском периоде жизни Полонского, отмечает параллелизм рисунков и литературных произведений [Фонякова, 1987][76]. Так, рисунок Полонского «Гаргаринская станция в Грузии» воссоздает мир в его многовековом бытии. Живописны и кустистые деревья, и их извилистые стволы и корни, наполовину торчащие из-под земли, и изогнутые остовы деревьев, напоминающие пляшущих человечков, расступившихся перед горной дорогой. На рисунке «Аул в долине», где вертикаль уравновешивается горизонталью, горы как бы отодвинуты на задний план, и эта их отодвинутость подчеркнута еще и тем, что они задернуты туманом. На первом плане – плато и люди в их повседневных занятиях. Семантика четких планов нарушена наклоненной сосной: она еще не упала, но близка к этому. Рядом со своей соседкой – живой сосной – она, уже наполовину лишенная ветвей, – умирающее растение.

С.М. Романенко, рассматривая специфику пейзажей в кавказском мифе Полонского, сформированном в его поэзии, во многом объясняет их позицией героя: «Он ведет себя, как Учтивый гость, который не смеет нарушать установленный порядок, а только старается его изучить, ведь ему здесь жить и работать, хотя положение его несколько двойственно…» [Романенко, 2006, с. 22]. «Путь» героя охватывает и горизонталь, и вертикаль: «…в его кавказских стихотворениях переплетаются земная “Горная дорога в Грузии” с направленным в вечность полетом дум» [Романенко, 2006, с. 22].

Эта вертикаль ощутима и в рисунках Полонского: устремленности гор вверх вторит вертикаль домов и деревьев, острота которых немного сглажена отбрасываемой тенью деревьев – горизонталь, но не прямая, а уводящая куда-то вбок. Волнообразная линия гор также смягчает остроту, как и отсветы солнца на удаленных вершинах.

Горные пейзажи Полонского перекликаются с картинами швейцарского художника Калама, с именем которого связано понятие

«альпийской пейзажной школы»: «“Альпийская пейзажная школа” соединяла в себе романтический мотив естественной, не облагороженной человеком природы и “картинность”, эффект живописи с натуры и построение по “законам искусства”» [Художник Александр Калам, URL: https://forum.artinvestment.ru/blog.php?b=54308][77].

Формулируя свои эстетические принципы, Полонский опирается на впечатления от живописных полотен. Критерий художественности для него – органика воссозданного мира, своего рода синестезия, о которой писали романтики. В понимании Полонского зритель в процессе созерцания картины становится соавтором художника и мир оживает в его душе: «*Глядя на картину, на эту падающую массу воды, на эту пену и брызги, на эти камни, покрытые мхом и трещинами, каждый, казалось, слышал и шум воды, и дышал ее прохладой и свежестью. И притом, как все это было красиво и поэтично*» [Полонский, Дневник // РЦГАЛИ. Ф. 403. Оп. 2. Ед. хр. 7. С. 54]. Так передал поэт впечатление от картины художника Калама.

Позже Полонский сформулирует «образ» своего бытия, используя язык геометрии: «*Твой талант – это круг, мой талант – линия…. Но линия имеет то преимущество, что может тянуться в бесконечность и изменять свое направление*» [А.А. Фет и его литературное окружение, 2008, т. 1, с. 662][78]. Сравнивая себя с А. Фетом, к которому испытывал самые искренние чувства, он подчеркивает разницу: «*По моим стихам можно проследить всю мою жизнь*», – писал Полонский А. Фету в письме от 27 декабря 1890 года [А.А. Фет и его литературное окружение, 2008, т. 1, с. 869][79]. Дорога – сквозной образ в его поэзии. В биографическом плане – это вынужденные путешествия по службе, в поэтологическом – постижение мира и себя. Отсюда заглавия некоторых стихотворений: «Зимний путь» (1844), «Прогулка верхом» (1844), «Прогулка по Тифлису» (1846), «Горная дорога в Грузии» (1848), «Караван» (1851), «На пути из-за Кавказа» (1851), «На корабле» (1856), «На железной дороге» (1868), «Зимой в карете» (1889) и др.

В символике дороги присутствует традиционный для поэзии смысл: дорога жизни, путь, который суждено пройти. Сама жизнь также предстает в метафорике движения: «*Жизнь движется вперед походкою неровной…*» (1853, т. 1, с. 101). В диалоге с Пушкиным (заглавие стихотворения Полонского «В телеге жизни» – явная отсылка к Пушкину[80], что подхвачено и пушкинским эпиграфом) образ

«телеги жизни» Полонского более приземленный: «*К моей телеге я привык, / Мне и ухабы нипочем…*» (т. 1, с. 215)[81]. А стихотворение «На пути» (1890) подводит итог жизни, зашедшей в тупик, символ чего – заросшая бурьяном дорога. Развитие того же мотива – в стихотворении «Ответ» (1892), где кружение колеса – символ бессмыслицы жизни: «*– Нет, я такой же, как и все – / Такая ж спица в колесе, / Которое само не знает / И не ответит – хоть спроси, – / Зачем оно в пыли мелькает, / Вертясь вокруг своей оси...*» (т. 1, с. 263).

Запрограммированное Судьбой существование («*Но я – я бедный пешеход, / Один шагаю я, никто меня не ждет…*», т. 1, с. 165; «*…я лишний гость на пире, / где собрались есть и пить…*»[82], т. 1, с. 76) сопровождается страданием от непосильной ноши («*…по слякоти дорожной / Я бреду на склоне лет, / как беглец с душой тревожной, / как носильщик осторожный, / как измученный поэт*», т. 1, с. 238). При этом Судьба (отсылка к античным мойрам/паркам) предстает в образе старухи: «*Моя судьба, старуха, нянька злая… То штопая, то делая заплаты, / Она не раз при мне ворчала на беду…*» (т. 1, с. 108).

Осознание своей роли («*…но для немногих я поэт*», т. 1, с. 136) сопряжено с сомнениями: «*Ах! куда, зачем я в гору, / Тяжело дыша, иду! / Али бремя не по силам / Взял я на душу мою… / Холод мысли непреклонный, / Страсти жар неутоленный / И тоску, тоску-змею…*» (1865, т. 1, с. 164). Возможно, с этим связаны метаморфозы имени. Полонский просит издателей его произведений: «*Имени моего и псевдонима никому не раскрывать и псевдоним мой "Гость" уважать как маску в публичном маскараде, т. е. не срывать*» (письмо К. Случевскому от 27 марта 1979 г.) [Полонский, 1907, с. 340].

В маринистике Полонского также очевидны переклички его поэзии и живописи: таков, например, сквозной образ чайки в этом диалоге. В картине Полонского «Балтийское море в Эвеле» (1878) север и юг сопряжены таким образом, что поэтический сюжет как бы продолжает живописный (хотя картина написана Полонским значительно позже, чем стихотворение, датируемое 1843 г.): на картине панорамное изображение моря, на первом плане серый камень, о который разбивается волна, окутывающая его пеной. Мечущаяся между небом и морем чайка – центр картины; чайка устремлена к берегу, как бы напоминая о мифе. Небо и море зеркалят: в воде отражаются небесные отблески.

Зари догорающей пламя
Рассыпало по небу искры…
Сквозит лучезарное море;
<…>
В прозрачном тумане мелькнула
И скрылась крикливая чайка.
Качается белая пена
У серого камня, как в люльке
Заснувший ребенок. Как перлы,
Росы освежительной капли
Повисли на листьях каштана,
И в каждой росинке трепещет
Зари догорающей пламя (1843, т. 1, с. 35).

Эти же мотивы обыграны и в более позднем стихотворении «Чайка» (1860): «*Вон – отделились опять / Крылья от скачущей пены – и ветра быстрей / Мчится она, упадая в объятья вечерних теней*» (т. 1, с. 146). Параллелизм я/чайка включается в символический ряд «море житейское» – «счастье – корабль», где «качание на волнах» актуализирует мотив «возвращения в детство» / «возвращения в лоно» перед уходом, полет чайки в неизвестную даль ассоциируется со смертью человека, а чайка – с отлетающей душой.

В некоторых стихотворениях морской пейзаж важен сам по себе, без чайки. Созерцание бесконечно разбивающихся о берег волн («*Но на скалу набежала волна – тяжко обрушилась, в пену зарылась и прошумела, отхлынув назад*…», «На закате», 1877, т. 1, с. 216) порождает, с одной стороны, аналогию с человеком, ожидающим счастья, но получающим лишь разбитые надежды. С другой – желание уподобиться волне, чтоб поведать возлюбленной о своих страданиях: «*С какой бы страстью вольнодумной / Примчался я к твоим стопам, / Чтоб хоть на малое мгновенье / Взыграть – разбиться и – слезам / Дав волю, выплакать забвенье / Своим безумствам и страстям*» (т. 1, с. 230). В мотиве устремления к ногам возлюбленной – явная отсылка к 1-й главе романа «Евгений Онегин», к знаменитому лирическому пассажу «Я помню море пред грозою…».

Полонский оставил около десяти написанных маслом видов воробьевской усадьбы[83]. На одном из них – фонтан, который он упоминает в письме к А. Майкову: «*Я иногда беру в руки палитру и малюю. Теперь списываю с натуры фонтан, воздвигнутый Фетом. На днях*

он негодовал, что фонтан этот с починками обошелся ему около 600 рублей, – и зачем он его воздвиг! – так как он его никогда не видит, одышка мешает ему спускаться с горы вниз [к фонтану] и подниматься к дому, на гору» (цит. по: [Тхоржевский, 1986, с. 107]). Так, по собственному признанию Полонского, стихотворение о лилии навеяно воробьевским садом, а лилия явно ассоциируется с молодой девушкой, не знающей жизни, но угадывающей ее бури и грозы: «*Бледная, поникла у балкона – ждет грозы… Ждет… зовет… и жутко замирает, / золотой осыпанная пылью…*» (т. 1, с. 257–258).

Сравнение Фета с соловьем – лейтмотив стихотворений Полонского, так или иначе посвященных Фету, – вариации мотива обложки книги Полонского «Вечерний звон» (СПб., 1890), где был изображен поющий соловей на арфе [Фет, 1982, т. 2, с. 454]. «Вечерний звон» в свою очередь перекликается с книгой Фета «Вечерние огни»[84].

Исследователи подчеркивают, что женский образ в поэзии кавказского цикла[85] – воссоздание облика Софьи Гулгаз, грузинской возлюбленной Полонского. В зарисовке Полонского пластика образа (выписанная бровь, длинные ресницы, черные большие глаза, черные волосы, длинная шея) сосуществует с «недовоплощенностью» наряда (газовая вуаль – личак[86], наброски платья). Женский образ в его поэзии создается как призрачный, миражный, и этому способствует одежда – прозрачный газ, белая чадра («Грузинка», 1846)[87].

Обращает на себя внимание такая деталь, как глаза, в «Грузинской песне» (1848):

Как у первой красавицы очи блестят,
Так и звезды во мраке ночном не горят;
У второй, как поднимет ресницы свои,
Очи зорко глядят, как глаза у змеи.
Никогда не была ночь в горах так темна,
Как у третьей темна черных глаз глубина (т. 1, с. 62).

Женский образ в поэзии Полонского строится в соответствии с двумя тенденциями: с одной стороны, выделяется только одна деталь наряда, которая становится намеком в развитии сюжета («*Вон играет ветер горный / Катибы бархатной пунцовым рукавом*», т. 1, с. 65), с другой – сохраняются только очертания женской фигуры, ее силуэт («*Не ты ли ты там стоишь на кровле под чадрою, / В сиянье месячном*?!», т. 1, с. 66).

А сохраненный в памяти образ («На пути из-за Кавказа», 1851) соединяет детали – нейтральную (личак) и предельно эмоциональную, острую («…*и огонь соблазняющих глаз*», т. 1, с. 93), в которых – раздвоение души.

Еще один экфрасис – надпись Полонского «К портрету Лопухиной» (1885). В трактовке Полонского это портрет-биография, портрет-судьба. Полонский как бы возвращается к традиции поэтического портретирования начала XIX века – обрисовки внешности отдельными штрихами (глаза, улыбка), оставляя свободу читателю в домысливании/довоплощении образа[88] . В интерпретации Полонского художник предстает как спаситель уходящей красоты; миф о Пигмалионе – в основе воссоздания красоты, предназначение которой – спасать мир от равнодушия. Но для Полонского телесная красота – лишь оболочка души, отсюда одухотворенность тела. Художник, вдохнувший душу в свое творение, способен сохранить дух красоты и ее власть над чужими душами.

Выбор Полонским именно этого портрета связан с его концепцией женского характера: Полонский опоэтизировал женское страдание и образ женщины-страдалицы, хотя и в отличном от Некрасова варианте.

Она давно прошла, и нет уже тех глаз
И той улыбки нет, что молча выражали
Страданье – тень любви, и мысли – тень печали,
Но красоту ее Боровиковский[89] спас.
Так часть души ее от нас не улетела,
И будет этот взгляд и эта прелесть тела
К ней равнодушное потомство привлекать,
Уча его любить, страдать, прощать, молчать (т. 1, с. 233)[90].

1.1.2. Зримое/незримое: мифологема мировой ткани

Образ мировой ткани – ключевой в концепции бытия Полонского.

Ткань природы мировая –
Риза – божья, может быть...
В этой ризе я – живая,
Я – непорванная нить.
Жизнь идет, трепещет, бьется,
И уж если оборвется,
Никакие мудрецы

Не сведут ее концы:
Вечный ткач их так запрячет,
Что (пускай кто хочет плачет!),
Нити порванной опять
Не найти и не связать...
Нити рвутся беспрестанно, –
Скоро, скоро мой черед! –
Ткач же вечный неустанно
Ткань звездистую ведет;
И выводит он узоры:
Голубые волны, горы,
Степи, пажити, леса,
Облака и небеса;
И куда мудрец ни взглянет,
Ни прорехи, ни узла нет;
Светозарна и ровна
Божьей ризы тонина [Полонский, 1896, т. II, с. 85][91].

Мировая ткань – образ, предполагающий двойное зрение, особую оптику: она то видимо-уплотненная («*…а в бледно-серой мгле лохмотья туч над нею ветер гонит*» [Полонский, 1896, т. II, с. 90], «*Я помню, – облаков волокна сплывалися, и ночь спускалася кругом на крыльях ветра*» [Полонский, 1896, т. I, с. 309]), то невидимая («*Я умер, и мой дух умчался в тот эфир, что соткан звездными лучами*» [Полонский, 1896, т. II, с. 299]).

Полярна семантика мировой ткани: то пустота, то сгущенность. Мировая ткань то прозрачна («*Посмотри, какая мгла в глубине долин легла! Под ее прозрачной дымкой в сонном сумраке ракит тускло озеро блестит*» [Полонский, 1896, т. II, с. 56]), то напоминает сеть («*Луна сияет, море манит, ночь по волнам далеко тянет свою серебряную сеть*», 1986, т. 1, с. 127; «*Нити трав морских густою сетью спутались над ней и нависли бахромою, притупляя блеск лучей*» [Полонский, 1896, т. I, с. 38]), то ледяные узоры («*Миражем кажется столица, тень сквозь узорное окно проносится узорной дымкой, клубится пар, и, – мнится мне, я сам, как призрак, невидимкой уселся в тряской тишине... Ткань ледяного их узора вросла в края звенящих рам, и нет глазам моим простора, и нет конца слепым мечтам*», т. I, с. 250).

Для двоемирия Полонского характерно, что ночной мир неодномерен, он в равной степени вбирает в себя «здешний» и «инобытийный», существуя в оппозиции живого/мертвого. Оживление мира

реализуется акустически («*На скамье в тени прозрачной тихо шепчущих листов, слышу – ночь идет, и слышу перекличку петухов*», т. 1, с. 40) и визуально («*Ночь глядит миллионами тусклых очей*» [Полонский, 1896, т. I, с. 253], «*Ранней ночи мрак глядит нам в окна*» [Полонский, 1896, т. III, с. 4])[92]. Мир подглядывает за человеком («*Ночь смотрит тысячами глаз*» [Полонский, 1896, т. II, с. 137]) и подслушивает его: «*Ползет ночная тишина подслушивать ночные звуки*» (т. I, с. 155). В обрисовке омертвевшего мира сохраняется двойная мотивировка, где немаловажная роль отводится душе, состояние которой проецируется на внешний мир: «*Без тени, без огней над бледною Невой идет ночь белая, – лишь купол золотой из-за седых дворцов над круглой колоннадой, как мертвеца венец перед лампадой, мерцает в высоте холодной и немой*» (т. I, с. 154), «*И месяц холодный, как будто мертвец, посреди облаков стоит над долиной, покрытый рядами могильных холмов*» [Полонский, 1896, т. I, с. 322].

Идея зеркальности миров – здешнего и потустороннего[93] – реализуется в поэзии Полонского в мифологеме тени. Природа тени двойная: тень принадлежит обоим мирам одновременно, она двойник, скрытая суть предметов вещного мира, их душа[94]. Тень первичнее света, этим объясняется возможность присутствия призраков в здешнем мире: «*И при свече остаться могу я* (призрак. – Г.К.), *потому что и свеча темна*» [Полонский, 1896, т. III, с. 93]. Идея вторичности света по сравнению с тьмой присутствует в обработанной Полонским восточной легенде о происхождении звезд: «*И вот, чтобы в ночную темь цветы не плакали, как дети, он* (Бог. – Г.К.) *брызнул по небу из чаши золотой во все концы небесного пространства*» [Полонский, 1896, т. III, с. 123]. В то же время для Полонского тени – производное души: «*Так возникают привиденья во имя зла, добра, неведомых небес и преисподней, силою чудес душе присущей*» [Полонский, 1896, т. III, с. 961]. В этом смысле Полонский остается в рамках рационалистичного сознания человека XIX века.

В поэтических сюжетах Полонского – отголоски древнего мифа о посещении тенями здешнего мира: «*И молча сойдутся могильные тени внимать голосам беззаботных детей*» [Полонский, 1896, т. II, с. 295]. Ситуация, описанная в стихотворении «Я читаю книгу песен» («…*Словно чья-то тень поникла за плечом – и в тишине тихо плачет, тихо дышит и дышать мешает мне*», т. I, с. 148), – развернутая метафора общения душ, насильственно отторгнутых друг

от друга. Присутствие чужой тени осмысляется неоднозначно: тень колеблется, существуя на грани действительного и призрачного. Семантика тени у Полонского расшифровывается через «биографическое»; так, мемуаристка замечает: «У него одна идея и одна цель в жизни: увидеть во сне ли, наяву ли жену-покойницу» [Штакеншнейдер, 1934, с. 268].

Сохраняя двойную мотивировку в объяснении существования замогильных теней («*…это ветра шум – для слуха, это скорбный дух – для духа…*» [Полонский, 1896, т. II, с. 262]), Полонский в то же время отмечает логику зеркальности по отношению к здешнему миру в их поведении: «*Но покачнулись тени ночи, бегут, шатаясь назад…*» (т. I, с. 33), «*И, не сводя с меня испуганных очей, двойник мой на меня глядел с таким смятеньем, как будто я к нему среди ночных теней – я, а не он ко мне явился привиденьем*» (т. I, с. 154).

Ситуацию жанровой модели (элегии), полемически заостренную и переигранную Пушкиным в «Заклинании», Полонский развертывает в новеллистическую, идущую под знаком мотива «напрасно»; слово мольбы утратило магию: «*…не возвращалася возлюбленная тень*» (т. I, с. 175).

Помимо онтологических, метафизических, тень несет и оценочные смыслы в социальном бытии человека. Тень обретает драматизм в истории чувств, причем робость и деликатность, присущие чудаку-персонажу, привыкшему сомневаться во всем[95], вполне разделяет и автор, оставляя ситуацию неразрешимой: «*И, как тень, с ее порога поднялся он, чуть дыша. Утомился ли он медля, опоздал ли он спеша?*» (т. I, с. 263). В острой для Полонского теме поколений «тень» (в метафизическом плане – результат метаморфоз, дематериализации реального и оплотнения ирреального) – естественный результат разрыва поколений, непроницаемости душ: «*Больного века сын недужный... И тенью стал для вас ненужной, я вашей памяти досужной, как тень, исчезну без следа*» [Полонский, 1896, т. II, с. 381][96]. Тень у Полонского полисемантична. В обреченности на тень – выражение авторской нравственной оценки: так моделируется сюжет, связанный с женщиной, следующей за своим возлюбленным («Неотвязная»); сторожевая тень – персонифицированная совесть, зазвучавшая в женщине, переступившей ради страсти законы нравственности («Вдова»).

Концепция двоемирия выражается у Полонского через эпитет[97]. Эпитет, по замечанию Л. Озерова, показывает меру понимания художником природы, вещей, души человека [Озеров, 1976, с. 158]. Эпитетом отмечена особая оптика Полонского. Поэтический мир Полонского неоднороден и диалектичен: темное начало в нем уравновешено светлым[98]. Но равновесие это специфично: многообразию эпитетов, воссоздающих темный лик мира (они отмечены исследователем А. Лагуновым [Лагунов, 1974, с. 105]), противостоит однообразие золотого, в котором концентрируется энергия светового начала. На значение этого эпитета в мировой литературе указывал еще А. Веселовский, подчеркнувший, что «золотой» выражает чаемый идеал [Веселовский, 1989, с. 60].

Золотой цвет[99] объединяет у Полонского вечер и утро, это цвет месяца и облаков, золотом окрашено внешнее и внутреннее пространство, являя в земном отзвук космических стихий: «*В ночь цветы разрослись на том стекле, рдеют белые узоры, уловляя в серой мгле пурпур солнца, блеск лучистый, розовато-золотистый*» [Полонский, 1896, т. III, с. 124], «*…сияло золото вечерних облаков…*» (т. I, с. 40), «*…слегка их* (облака – Г.К.) *тронул пурпур золотистый Авроры вечной…*» (т. I, с. 43)[100]. Золотой цвет – память о небесном на земле, отсвет, отголосок и отражение небесного, праздник среди прозы, прообраз вечности, нетленности[101]. Золото – цвет божества, святых ликов в храме и цвет мечты узника, деревенской ткачихи, обыкновенного человека. Подобные эпитеты, выражающие не материальные качества предметов, а идею ценности вообще, – знаки духовности мира в поэзии Полонского. Золотой цвет, придающий праздничность миру, оберегает человека, это цвет участия небесных сил в его судьбе («*На небе тихо сплетаются звезды в узор золотой, и говорят, что они загораются с тем, чтоб беречь мой покой*» [Полонский, 1896, т. III, с. 165]). Золото – цвет небесного творчества, золотая чаша, из которой «*блестящих капель разлетелся рой и превратился в звездное убранство*» [Полонский, 1896, т. III, с. 123].

1.1.3. «Жизнь-сон»: онейросфера Полонского[102] и сновидная оптика

Современники Полонского отмечали такую особенность его мироощущения, как мечтательность: «Он как будто принимал за действительность не то, что видит, а то, что ему мерещится, и наоборот» [Штакеншнейдер, 1934, с. 122].

Несмотря на свою рационалистичность, Полонский находится во власти предчувствий, предсказаний, предзнаменований (см., например, «вещий» сон, ставший проекцией будущих трагических событий: «*Накануне моей свадьбы я видел сон, будто я, лежа на доске, плыву среди бушующего океана, – хоть море жизни и не особенно бушевало вокруг меня, все же это время, но я плыл и плыву на узкой доске, со всех сторон окруженной бездной – и всячески старался и стараюсь с нее не свалиться – то правда*» (цит. по: [Никольский, 1917, с. 114]), очевидно, именно в этом объяснение его интереса к онейрической сфере. В то же время сновидность – результат умствования: «*Что-то недоброе стало скопляться в душе моей; происходила страшная умственная и нравственная ломка. Я стал сомневаться в своем собственном существовании. Действительно ли существуют люди, солнце и звезды, все, что я вижу и слышу, или все это только снится мне*?» (т. II, с. 430).

Ощущение невозможности взлететь – подсознательная основа снов, объяснение чего – в физическом состоянии поэта. Мотивы сломанных ног, костылей, лестниц и страх перед ними звучат во многих письмах поэта: «*Я стал так опять хромать, что во избежание костылей сижу дома, чтобы не ходить по лестницам, а потому не могу быть у Вас*» (письмо от 27 марта 1879 г. [Полонский, 1902, с. 337]). И горестное обобщение судьбы: «*Для меня эти пути* (Провидения. – Г.К.) *так дурно устроены, что я беспрестанно на них то ломаю ноги, то вязну по горло, то зябну*» (письмо к гр. С.А. Толстой от 17 сентября 1884 г. [Полонский, 1908, с. 238]).

О двоемирии Полонского писал в свое время Вл.С. Соловьев: «Полонский, как все истинные поэты и мыслители, ясно видит противоположность между тем прекрасным и светлым миром, в котором живет его муза, и тою суровою и темною глубиною жизни, где сплетаются болотные растения своими змеиными корнями» [Соловьев, 1990, с. 160]. Он же указал на специфику Полонского: «…самый переход из обычной материальной и житейской среды в область поэтической истины остается ощутительным: чувствуется как бы тот удар или толчок крыльев, который поднимает душу над землею» [Соловьев, 1990, с. 158].

В поэзии Полонского реализована концепция жизни-сна, где сам сон амбивалентен.

В этой концепции содержится, с одной стороны, универсальный смысл – традиционное понимание обманчивости бытия, с другой – исторический (сведение жизни ко сну связано с душевной пустотой современного человека). Так, один из наиболее частых образов Полонского – «счастья сон» («*Как счастия земного сон живой, / Ты, вся любовь, была со мной…*», т. I, с. 101; «*…ты напомнила мне полудетским лицом / Все то счастье, которым мы грезим во сне…*», т. I, с. 157). И полярный смысл: «*…а жизнь – жизнь тянется, как непонятный сон*» (т. I, с. 28) для рассудка, блуждающего в пустоте. Наиболее отчетливо это обозначилось в самом последнем стихотворении – своеобразном жесте, афористично выражающем программу оставшейся жизни: «*Еще не все мне довелось увидеть… И вот одно осталось мне: закрыв глаза, любить и ненавидеть бесплодно, смутно – как во сне*!» (т. I, с. 268).

Своеобразие Полонского Е. Ермилова видит в необычном сочетании поэзии и прозы: «необыкновенная правдивость впечатлений» – «и неясная даль, открывающаяся за обыденным; тайна вырастает из быта, размыкает его, поднимает ввысь и вдаль, не поясняя и недоговаривая» [Ермилова, 1981, URL: https://md-eksperiment.org/post/20151020-samyj-trudnyj-iz-nashih-poetov].

Исследователи Полонского говорят о специфике фантастического элемента, который видят в переплетении бытового и волшебного [Орлов, 1971, с. 307], в эффекте присутствия-отсутствия [Сухова, 1982, с. 54], функция которого в просветлении жизни мечтой.

С наибольшей отчетливостью ощущение бытия как сновидного обозначилось в «кавказском», точнее, в «грузинском тексте»[103]. Кавказ воспринимается Полонским через призму литературных ассоциаций, поэтому для кавказского цикла (40–50-е гг.) характерна двойная оптика и аллюзии на Лермонтова («*…Тень Печорина / по следам догоняет меня*», т. I, с. 93)[104]. Полонский как бы переигрывает известные сюжеты о любви цивилизованного человека к дикарке: грузинка, скользящая по горной тропе с кувшином на голове, – мираж, и автор предостерегает видящего от соблазна искушения («*Мираж не утолит томящей жажды в зной и не навеет снов журчаньем*», т. I, с. 57). В попытке постичь чужое сознание Полонский осваивает формы ролевой лирики, перевоплощаясь в грузина, мечтающего о чудных красавицах: гипотетический сюжет реализован как сон («Грузинская песня», 1848). Аллюзии на Шота Руставели («*…пере-*

до мною неотразимой красотою мелькает образ Дареджаны…»[105], т. I, с. 74) оборачиваются воссозданием легендарного сюжета («Тамара и певец ее Шота Руставели», 1851). Наконец, кавказское бытие осмысляется как «мимолетный сон» одинокого странника, которому «определен безвестный путь» (т. I, с. 70).

Фантастический элемент в поэзии Полонского мотивируется снами, что обосновывается самим поэтом в его дневнике: «*У всякого свои сны наяву. Но для этих снов еще не придумано никаких истолкований*» [Полонский, Дневник // РЦГАЛИ. Ф. 403. Оп. 2. Ед. хр. 7. С. 25][106].

Сон – проявление духовности, предтворческое состояние, присущее человеку и природе: «*Самой природе чудо снилось, когда Фантазия, с венцами на челе, сошла в земную мглу*» [Полонский, 1896, т. II, с. 449]. Творческие сны предстают у Полонского как запись подслушанного бессвязного лепета полуночных теней, воплощающих недоступную для человека в его дневной жизни тайную суть мира и души («Тени и сны»).

Сны у Полонского – своеобразный скачок из реальности. Лестница снов – углубление в инобытие и одновременно возвращение к реальности. Сон восстанавливает эпизоды жизни, отбирая самые счастливые и смешивая их с мечтой, примиряя тем самым со смертью («Качка в бурю», 1850). «Забытые сны» возвращаются со звуком колокольчика, сливающегося в полусне с голосом ожидающей женщины («Колокольчик», 1854). Зимняя сказка читается в узорах на стекле, а путь в пространстве оказывается символическим последним путем («Зимой в карете», 1889). Сосуществование двух действительностей не безмятежно; сон, продолжая реальность, драматизирует человеческие отношения: «*Какими тягостными снами томит, смущая мой покой, все недосказанное Вами, все недослушанное мной!*» (с. I, с. 286); обнажает существующее подспудно в человеческом сознании (например, «*о далекой родине безотвязный сон*» в стихотворении «На Женевском озере», 1859 [Полонский, 1896, т. 2]). Сон у Полонского, отражая действительность, в то же время реализует скрытые способности человека в гипотетическом сюжете (в стихотворении «Хромой»: «*С богом боролся во сне сын Исаака Иаков*» [Полонский, 1896, т. II, с. 121]).

В онейросфере Полонского именованные снами воспоминания, грезы, мечты, реальность (см., например, «*холодный сон души*», т. I, с. 118) – оказываются тождественными: так сон становится способом познания человека и действительности.

В основе фантастических мистерий – «биографическое»: Полонский описал один из своих снов, где ощутил раздвоение (играл на фортепьяно и слушал свою игру [Полонский, Философские письма // РЦГАЛИ. Ф. 923. Оп. 2. Ед. хр. 9. Л. 2 об.]). Понимая сон как раздвоение личности, разъятие тела и души и материализацию части души, Полонский в своих поэтических произведениях исследует сознание человека, пребывающего одновременно в двух мирах.

В цикле «Сны» (1856–1859)[107], состоящем из пяти стихотворений, интерес Полонского прикован к пограничности сна и реальности. Композиционно цикл организован сменой точек зрения. Безысходность опустошения в первом сне подчеркнута кружением строф: в последней повторяется первая. Герой входит в пространство сна таким, каков он в реальности. Пробуждение в первом сне отражает мучительное томление человека в земной суетности, хотя и залитой солнцем, но бездушной, где он, имея опустошенное сердце («*…и сердце болит без любви*», т. I, с. 139), невольно включается в марионеточный ритм бытия: «*О глупые люди! Куда вы? – я думаю, глядя на них*» (т. I, с. 138), предопределенный движением солнца. Точка зрения героя двоится: он, проснувшийся в сне, не равен себе, спящему в реальности. Проснувшийся в сне, сохраняя знание о бессмысленности жизни, тем не менее устремлен к счастью, замирая от его предчувствия: «*И вот уж гляжу я на запад, усталою грудью дыша… Когда-то закатится солнце! Когда-то проснется душа!*» (т. I, с. 139). Кольцевая композиция, замыкая сюжет, опрокидывает ситуацию в безысходность: «отказной» жест свидетельствует о полном омертвении души: «*Не жаль мне ни ясного солнца, ни божия белого дня*» (т. I, с. 139).

Второй сон фиксирует другую точку: ощущение дистанции между двумя я – настоящим и юным – подключает элегический план. Сон воссоздает эпизод из прошлого – приглашение к свиданию. Воскресение сердца («*…сердце мое встрепенулось, как птичка навстречу весне*», т. I, с. 139) в ответ на нежные женские слова в сюжете сна (заметим, что Она остается безымянной) – есть метафора несостоявшегося возвращения в молодость. Счастье, пережитое во сне, контрастно пробуждению, что подчеркнуто символикой ужаса одиночества («*Глядела в окно мое полночь, и слышались крики совы*», т. I, с. 139), физически ощутимым давлением думы («*…и дума была, как свинец, тяжела*», т. I, с. 139). Окно как граница миров ассоции-

руется с бездной, поглотившей время, развоплощающее ее и самого героя: «*Неужели в это окошко / Другим я когда-то смотрел? / Был ветрен, и молод, и весел, / и многого знать не хотел*?» (т. I, с. 139–140). Так через сон постигаются перемены, произошедшие с человеком, отчего ушедшая молодость кажется несбывшимся сном.

Смешение сна и реальности в третьем сне дает неожиданный эффект: для героя остается без ответа вопрос о том, что было во сне, а что наяву. Пережитый и описанный с подробностями ужас тюремного заключения (аллюзии на узнический цикл Лермонтова) самим героем оценивается как безумие (пушкинские аллюзии: «Не дай мне бог сойти с ума»[108]), порождает сомнения в трезвости ума. Балладный пейзаж с его болевой визуальностью («*…луна из-за черной решетки сияет холодным серпом*», т. I, с. 140) и ассоциации с пушкинскими «Стихами, сочиненными во время бессонницы» («*…мышка подкралась и скоблит ночник мой, потухший в углу*…», т. I, с. 140) укрупняют мир, опрокидывая эмпирику в метафизику. Не маркированный в тексте сон выполняет определенную функцию, возводя ситуацию к архетипической: герой открывает истину, оказавшись на грани безумия («гамлетовское»: через мнимое безумие постигнуты «бездны зла»). Так сон неожиданно ведет к философским обобщениям относительно закономерностей человеческого бытия.

Четвертый сон, получивший название «Подсолнечное царство» (обратим внимание, что заголовки имеют только два последних стихотворения цикла), погружает героя в инобытие. Автор использует прием моделирования мира с точки зрения засыпающего сознания: «*Ходит маятник, и сонный, чтоб догнать его скорей, как по воздуху, иду я вдаль за тридевять земель*» (т. I, с. 140). Во сне разыгрывается театральное действо. Герой – незадачливый царевич-поэт, напоминающий сказочного Иванушку-дурачка, живущего по законам «ума сердца». Полонский, по свидетельству современников, воплощал тип чудака, идеалиста, рожденного эпохой 30–40-х гг. Он ценил в мужчине оригинальность и неподкупность – свойства, ставшие в контексте русской жизни второй половины XIX в. синонимами чудачества.

Выбирая между наследством (царь признает его несостоятельность как наследника: «*Сокрушил меня царевич; кто мне что ни говори, а, любя стихи да рифмы, не годится он в цари*», т. I, с. 141) и свободой, герой хочет верить, что «истина, красота и добро» совместимы и что «красота спасет мир», но вопрос для него остается

открытым: «*Но ужель она, чьи очи светят раем, – так горда, что отвергнутого вами не полюбит никогда*?..» (т. I, с. 142). Об «открытости» финалов Полонского писали неоднократно.

Кошмары пятого сна («Тишь и мрак») обнажают ужас одинокой души в пустом мире. Мистерия смерти разыгрывается в обряде похорон (реальность обряда подтверждается почти физическим ощущением запаха ладана), где мертвецом поочередно оказываются то месяц («*И месяц, холодный, как будто мертвец…*», т. I, с. 142; «*И катится месяц, как будто на нем гроб тяжелый везут*…», т. I, с. 143), то земля («*Природа как будто не дышит в объятиях мертвого сна…*», т. I, с. 142; «*И мрак непроглядный одел мертвый череп земли*», т. I, с. 143), то сам герой, бредущий в ночной тьме. Картина мира во сне неоднозначна, мотивировка происходящего двойная: тьма присуща самому миру либо это проявление слепоты героя. Аналогично и тишина: либо это признак мира, либо глухоты героя.

Предел безумия героя – состояние полного слияния с миром, неразличения «я» и «не-я». Пойманная неожиданно в абсолютной пустоте невидимая таинственная незнакомка (она представлена тактильно, в осязании прикосновений – трепетная рука, уста, очи), предаваясь ласкам героя, остается немой. Молчание угрожающе напрягает, поэтому слово «*будет музыкой в этой могильной, немой тишине*…» (т. I, с. 144). Молчащая незнакомка, доведя героя до бешенства («*…я помню, во сне, как безумец, готов был ее укусить*», т. I, с. 144), ускользает, оставив его в пустоте: «*С простертыми долго руками / ходил я, рыдая, стеня, / шатаясь – и тьму обнимал я, / и тьма обнимала меня*» (т. I, с. 145). Пробуждение совпадает с кульминацией сюжета: книга, случайно найденная героем, оказалась Книгой Бытия, рождающейся в его сознании, где Алфавит (метафорика букв) – модель познания. Сон открывает герою тайну его души, страшащейся одиночества. Освобождение от оцепенения на магическом слове «проклятье» логично: герой не просто пробуждается, он воскресает.

Пройдя по ступеням снов, герой цикла чувствует себя заново рожденным, преодолевшим ад реальной действительности и ад душевный; пережив во сне возможные жизненные коллизии, в том числе и ужас разрушения границ между сном и реальностью, он обретает способность радоваться жизни. Сон дарует возможность возвращения человека к самому себе: уставший и падший, ослабевший душой человек способен ощутить жизнь как впервые. Логично и

замещение в финале целого частью: человека его сердцем. Это ощущение спроецировано на антропоморфный пейзаж: «*…сквозь щели затворенных ставень сквозят лучи золотые, то солнца глаза золотые глядят*» (т. I, с. 145).

1.1.4. Персонификация мира в сновидном театре

Понимание природы художественного творчества у Полонского связано с волевым началом: «*Чтоб быть художником, надо быть сильнее природы, сильнее духом, мыслью, сердцем, чем хочешь, только сильней. Недаром истинные художники кажутся гораздо равнодушнее, чем дилетанты. Для дилетантов природа – возлюбленная, в которую он влюблен, и перед которой он ребенок, для художника природа – жена, которую он любит, но обходится с нею запросто, по-домашнему*» [Архив Полонского // Архив ИРЛИ. Ф. 16905. С. VIIIб. 3. Л. 2]. В именовании поэта «колдуном» (цикл «В степи», 1875) – признание иррациональной природы истинного таланта. Театр, развертывающийся как сновидение, есть не что иное, как материализация определенных движений души.

Человек в поэзии Полонского постоянно ощущает себя на сцене театра[109], в окружении мертвой бутафории или живой природы и под пристальным взором зрителей: «*Ползет ночная тишина подслушивать ночные звуки…*» (т. I, с. 155), «*Чу! Соловьи! Звезды им улыбаются… тени им шепчут привет, радужным раем в душе просыпаются грезы утраченных лет*!» [Полонский, 1896, т. II, с. 337], «*…белый призрак луны смотрит в душу мою – и былую печаль наряжает в забытые сны*» (т. I, с. 102), «*Мороз забрасывает стекла и веет холодом. Злодей! Он подглядел, как сердце билось: любовь, и страсти, и мечты, И вздох мой – все переменилось в кристаллы, звезды и цветы*» (т. I, с. 250)[110]. Неслучайно критик Л. Оболенский подчеркивает, что поэт видит в природе «чарующую живую душу» [Оболенский, 1887, с. 142].

Ольфакторика раскрывает специфику восприятия мира Полонским: запахи отмечают маргинальность положения человека. «Запах черемухи», «запах розы», «всей природы обаянье», запах крымской ночи – вызывают желание слиться с природой; кавказский «*воздух, полный аромата*» (т. I, с. 43), погружает в идиллию, разрушая границы сна и реальности; «*вздохи роз благоуханных*» (т. I, с. 240) – обязательный атрибут усадебного мира-текста[111] – ассоциируют сад с раем.

Сновидность мира в ранней поэзии Полонского маркирована: «*…и в смутных грезах мне казалось: подо мной наяды с хохотом в пучинный мрак ныряют, на дне его могилу разгребают – и обещают мне забвения покой*» (т. 1, с. 131). Органичен жанр видений, развертывающий сновидный мир (например, «*Я умер, и мой дух умчался в тот эфир…*», т. I, с. 230).

Аллегория, метафора – характерные приемы поэзии Полонского, в основе каждого их них – персонификация[112]. Полонский разрабатывает жанровую модель лирико-драматической новеллы, строящейся на эффекте подобной структуры образа. В какой бы форме ни выражалась персонификация у Полонского, она обязательно связана со страданием: основа оживления и очеловечивания мира заключается в приобщении к страданию, боли, обретению души – обретению голоса.

Аллегория волны и утеса («*Шепчется волна с утесом, вечный мир ему пророчит, к сердцу льнет и – сердце точит, – душу каменную гложет, и внимать он ей не хочет, и прогнать ее не может…*» [Полонский, 1896, т. II, с. 175]), метафора водного потока («*И с лепетом страсти он обнял своею порывистой лаской беглянку струю, и дальше потек он, отравленный ею, журчит и разносит отраву свою*» [Полонский, 1896, т. II, с. 338]), страдающей водной стихии («*…одни валы шумят, шумят и плачут без ответа*» [Полонский, 1896, т. I, с. 163]), метаморфозы воды, являющей лик божества («*Очи вспыхнули звездами, жемчуг пал дождем с волос*» [Полонский, 1896, т. II, с. 20]) – все это отражает логику сна: «*Нет, – сказал я, вздрогнув сердцем, – нет в науке ничего, разлагающего чары обаянья твоего…», «Я забыл дары богини, – я богиню созерцал*» [Полонский, 1896, т. II, с. 21]. Высшая точка в метаморфозах водной стихии – появление антропоморфной богини Наяды («*…Очи вспыхнули звездами, жемчуг пал дождем с волос*» [Полонский, 1896, т. II, с. 20]), созерцание божественной красоты, которая лишает человека разума. Однако персонификация природы не означает гармонии человека с ней; Полонский подчеркивает отчужденность современного человека от природы и ее самодостаточность: «*Не говори мне, что природа – мать: она детей не любит одиноких, ожесточенных, так же как жестоких, природа не умеет утешать*» (т. I, с. 153).

Картина грозы развернута у Полонского как соперничество стихий, где победителем оказывается тот, кто больше страдает. Так,

ответ на удар грома – стон и вздох скалы, сразившие противника: «*…а скала таким протяжным стоном жалобно сказалась, так вздохнула, что не смели повторить удара тучи и у ног скалы горючей улеглись и обомлели…*» (т. I, с. 134).

Персонифицированное Время, хотя и меняет облики – от седовласого старца («*…с седыми прядями на сморщенных висках…*», т. I, с. 94) до крылатого юноши, внушает ужас «*лезвием сверкающей косы*» (т. I, с. 94). Персонификация вырастает из метафорики, репрезентирующей телесность времени («*…ты, время, дряхлою рукою свои часы останови*», т. I, с. 33). В сновидном бытии логичны ассоциации судьбы со старухой-няней («*Моя судьба, старуха, нянька злая, и безобразная, и глупая…*», т. I, с. 108) – опекающей, оберегающей, обещающей несбыточные сны, сдерживающей естественные порывы. В парадигме «судьба – зима – няня» варьируются разнообразные сюжеты: «*…нас добрая зима с косматыми руками ласкала и к огню сгоняла нас клюкой… а няня старая нам сказывала сказки о том, как жил да был на свете дурачок*» (т. I, с. 135)[113].

Сохраняя аналогию («*Мое сердце – родник; моя песня – волна*», т. I, с. 113), несведенность двух планов в аллегории, Полонский один из планов моделирует как развертывание метафоры: «*…в лоно песни моей льются слезы мои, и волна уносить их торопится*» (т. I, с. 113). Осмысляя природу вдохновения, Полонский интерпретирует его как диалог с миром. Сохраненная аналогия (душа – арфа), подхваченная в развернутом сравнении, отсылает к древним мифам («*…уму и сердцу дать такое настроенье, чтоб вся душа могла звучать, как арфа от прикосновенья…*», т. I, с. 119).

Сны для Полонского – это выражение младенческого состояния, «мифического времени», о котором он пишет в своих мемуарах и в прозе – «Признание Сергея Чалыгина»: «*…те первоначальные сны, которые для нашего младенчествующего сознания не всегда ясно отделяются от явлений мира действительного*» (т. II, с. 12). Этот прием смешения снов и яви Полонский часто использует в лирике, воссоздавая «другое» сознание, отличное от авторского, другую точку зрения. «Другое сознание» включает в себя «чудаческое», «безумное», «детское» и т. д. (см., например, о безумии В. Гаршина: «*И огненные сновиденья его умчали в край иной*», т. I, с. 245).

Оживлять поэтическим даром немое и бездушное, наделять все живущее человеческими чувствами, по мнению Полонского, способ-

ны дети, спириты и иногда поэты. В стихотворениях, где определяющим становится детское сознание, мир воссоздан непосредственно и во всей его первозданности: тяга к чудесному, ожившему миру и перешагивание границы, разделяющей эти миры, естественны для ребенка[114]. Постепенно втягивая читателя в атмосферу чуда, заставляя его поверить в истинность происходящего, растворяясь в детском сознании, Полонский лишь в финале своих новелл разводит «детское» и «авторское», освобождаясь от власти «чужого». В стихотворении «Елка» сгущение тени – «жилицы двух миров» («*Няни тень торчит за прялкой, пляшет тень веретена», «с догорающей светильней сумрак борется ночной, на полатях под овчиной шевелится домовой», «тени сосен молча стали на дорогу выходить*» [Полонский, 1896, т. I, с. 146–147]) – готовит появление смерти, предстающей в праздничном лике рождественской елки, полной света: таково видение ребенка, мечтающего о елке. Тень, изначально создающая таинственную атмосферу, превращается в финале в Смерть, баюкающую ребенка. Аналогично в другом стихотворении – «Сбежавшая больная». Уход к недосягаемым звездам, приветливо светящим золотыми очами в ожившем мире («*Ночь ли ей в окно мигает, или дерево кивает*?» [Полонский, 1896, т. II, с. 237]), оборачивается для больной девочки смертным путем, прочерченным болезнью: «*И бежит, бежит малютка к тем звездам по той дорожке*» [Полонский, 1896, т. II, с. 240]. Болезнь, деформирующая реальность, – таково видение автора, не сливающееся с детским.

Необычайная чуткость слуха Полонского (см. формулу самого Полонского: «*мой чуткий слух*», т. I, с. 43)[115], о чем писали современники и критики[116], ведет в его поэзии к оживлению мира, обретающего свой голос[117].

Звучащий мир в поэзии Полонского многообразен: «*…моря темного вечно шумящий прибой – голоса насекомых во мраке садов – гармонический говор струи*» (т. I, с. 78), «*…цынцыры стрекотанье за оградой садовой*» (т. I, с. 120)[118] и т. д. Обретший голос мир требует, чтоб его слушали, вступая в диалог с человеком. Это может быть тайный голос, смысл речи которого постигается только с помощью шестого чувства, как, например, голос весны: «*…ту весть победную примчала богом воскрешенная весна... – и кругом луга зазеленели, и теплом дохнула грудь земли, и, внимая трелям соловьиным, ландыши и розы зацвели*» [Полонский, 1896, т. II, с. 368].

Наделение мира голосом, речью принципиально для Полонского, но не менее принципиально обретение поэтом способности слушать мир: «*Для поэта другой мир, для которого нужны не одни глаза, но и уши, не одни уши, но и чужие. Оттенки чувств так же трудны, как и оттенки в красках*…» [Архив Полонского // Архив ИРЛИ. Ф. 16905. С. VIIIб. 3. Л. 2 об.]. В этом для него – проявление той победы над природой, о которой он говорил как о необходимом условии художественного творчества. В письмах Полонский зачастую грустно констатировал, признаваясь в собственных неудачах: «*Чувствуется, что природа, меня окружающая, сильнее души, т. к. магнетизма в ней больше, чем во мне*» [Архив Полонского // Архив ИРЛИ. Ф. 16905. С. VIIIб. 3. Л. 1 об.].

Получив право голоса, мир в поэзии Полонского говорит на понятном человеку языке о том, что человеку недоступно, сохраняя при этом свою логику, чувства, ощущения, переживания («…*И рассказали волны про морские чудеса*» [Рассказ волн, URL: https://ru.wikisource.org/wiki/Рассказ_волн_(Полонский)]). В наделении мира голосом – доверие к нему. В этом доверии к миру обнаруживается понимание жизни в ее многослойности, бытия – в его очеловеченности. Настойчивое повторение диалогического приема, наличие двух голосов, один из которых отличается детскостью и непосредственностью, свидетельствуют о даре поэтического перевоплощения[119], превращая лирику Полонского в своеобразный театр, на сцене которого разыгрывается действие. Ощущая себя частью этого мира, надевая маску, поэт остается самим собой[120]. Наличие двух голосов, один из которых выражает чужую точку зрения на мир, чужое сознание, свидетельствует о том, что грань, разделяющая миры, у Полонского не преодолена.

И еще одна мотивировка звучащего мира в поэзии Полонского: мир сродни человеку испытанным страданием и жаждой гармонии; оживающий таинственный мир исполнен для поэта духовности[121].

1.1.5. Двоящийся субъект в ситуации страдания

В поэтическом мире Полонского душа и сердце – персонажи новелл и мистерий, в подобной театрализации – исследование закономерностей внутреннего развития личности, познание соотношения человека и мира.

О значимости сердца для человека он писал в письме к М. Штакеншнейдер: «…*И солнце не показывается, а что такое Рим без*

солнца? То же самое, что человек без сердца или женщина без улыбки – прескучная вещь, дурная погода, а в особенности в России…» (письмо от 1 марта 1858 г. [Архив Полонского // РЦГАЛИ. Ф. 923. Оп. 2. № 13. Л. 2]).

Отмечая усиливающееся раздвоение Полонского, Л. Поливанов подчеркивает: поэта раздирают две равновеликие силы – сила жизни хаотической, исполненной коренных заблуждений чувства и разума, и звучащая в душе сила гармонии, которую заглушает эта житейская бестолочь, сила света, которую поэт ищет в области знания и искусства (см.: [Поливанов, 1906, с. 127]). Силы эти сосредоточены в душе и сердце. По библейской традиции, сердце – орган всех чувств, у Полонского оно органичнее, хаотичнее, естественнее, стихийнее; душа разумнее, нравственнее, именно она способна различать добро и зло, хотя страдают в равной степени и душа, и сердце. Будучи наиболее уязвимым «органом» в человеке, сердце расплачивается за прегрешения, заблуждения, иллюзии («*Я допускал добровольно к сердцу змеиное жало. Сам я хотел, сам я жаждал сладкой отравы обмана*» [Полонский, 1896, т. I, с. 305]). Страдая само, оно несет страдания человеку («*И проклятый червяк в сердце уняться не хочет никак*», т. I, с. 116)[122]. Сердце – двойник человека, потому «изгнанник» – его характерный образ.

Метаморфозы души и сердца получают разнообразные трактовки в поэзии Полонского. Так, голос болотной птицы, напевшей грусть («*И голос ее точно флейты отрывистый, чистый, / Рыдающий звук – вечно та же и та же / В размер повторенная нота – уныло и тихо / Звучит…* », т. I, с. 62), – пластическая метафора рыдающей души[123]. Очертания мифа о Гальционе составляют сердцевину стихотворения «Чайка» (1860), где чайка – выражение души, устремленной к счастью: «*Счастье мое, ты – корабль; море житейское бьет в тебя бурной волной; если погибнешь ты, буду, как чайка стонать над тобой*» (т. I, с. 146). Именно страдающими в поэзии Полонского оказываются душа и сердце: «*Когда душа твоя, страдая, полна любви…*» (т. I, с. 59), «*…сердце плачет*» (т. I, с. 97), «*…на дне души разбитой…*» (т. I, с. 153), «*…горела в сердце рана…*» (т. I, с. 175), «*…ведь и я был также ранен – ранен сердцем и душой…*» (т. I, с. 248).

Страдание предопределило появление такого специфического приема в поэзии Полонского, как двоящийся субъект. Идеальными Полонский считает такие отношения, когда сердце, подобно няне,

успокаивает и убаюкивает человека: «*…и на ушко тебе рассказывает сказки о том, как жил да был на свете дурачок*» (т. I, с. 135).

Явление двоящегося субъекта, как отметил сам Полонский, пришло к нему из его снов: «нелепости сна» превратились в художественный прием, при помощи которого исследуется природа человека. Эти «нелепости» он обосновывает в своих «Философских письмах»: «*Видел я себя во сне в одно и то же время играющим на фортепьяно и сидящим в стороне и слушающим игру свою, или рисующим голову лошади, которая в то же время скачет… Если нельзя доказать одушевление других, сознавая только в себе это одушевление, то нелепости сна, тоже присущие моему сознанию, для меня лично все же вероятнее, чем чужое одушевление*» [Архив Полонского // РЦГАЛИ. Ф. 923. Оп. 2. Ед. хр. 9. Л. 2 об.].

В цикле стихотворений Полонского с двоящимся субъектом[124] «мертвое» и «живое» как полюса внутреннего бытия переосмысляются, обмениваясь сущностями. «Мраморное сердце» в одноименном стихотворении оказывается живым, ибо оно носитель творческой силы и любви; «похороненное сердце» – плохим мертвецом, жадно устремленным к «впечатленьям бытия» («Плохой мертвец», 1865).

Ситуация-эксперимент («Похороны сердца», 1864) отражает драматизм самоломанности человека, для которого непереносима пустота. Диалог – традиционная для Полонского форма познания человека и мира – приобретает театральную форму: «внутреннее» как бы выведено вовне, опредмечено, при этом двуплановость, как и в описанном выше сне, сохраняется: «*И в назначенный час панихиды, при сиянии ламп и свечей, вкруг убитого сердца толпою собралось много всяких гостей*» (т. I, с. 162). Метафора убитого сердца, развернутая в сюжете, отсылает, с одной стороны, ретроспективно – к новеллам эпохи Возрождения (см. сюжеты, где сердце было преподнесено в качестве еды), с другой – в перспективе – к «поединкам роковым» К. Гамсуна. Образ гордой красавицы, не ответившей на любовь, остается под знаком вопроса: «*Поняла ли она, что за праздник у него на душе в этот день иль убитого сердца над нею пронеслась молчаливая тень*?» (т. I, с. 162).

Авторская ирония нарастает к финалу, сталкивая предельно заземленное, обыденное, с трагическим: «*…и никто отказаться не мог в честь убитого сердца отведать, хорошо ли состряпан пирог*?» (т. I, с. 163). Замыкает сюжет словесный жест – затаенный вздох о

несбывшемся: «*Наконец, слава богу, шампанским он ее и гостей проводил – так, без жалоб, роскошно и шумно друг твой сердце свое хоронил*» (т. I, с. 163)[125].

Воссоздание состояния опустошенности в столь спокойном тоне было свойственно Полонскому. В воспоминаниях о своей студенческой жизни он заметил: «*…но в то время я никого не любил и чувствовал пустоту в своем сердце; ходить же с пустым сердцем было для меня скучно. Я предпочел бы страдать*» (т. II, с. 423). Возможна расшифровка поэтического эксперимента через биографию, в частности кошмарные сны юности: «*Раз ночью, в полузабытьи, мне показалось, что душа моя отделилась от тела и я вижу собственный труп. Очнувшись под утро, я увидел: около моей постели на ступенях горела свеча: я забыл потушить ее*» (т. II, с. 431). Обратная ситуация дарения сердца возможна лишь во сне (см. в стихотворении «Бред»: «*Дай сердце мне! Его я сберегу*» [Полонский, 1896, т. I, с. 198]).

Обыкновенное земное соседство получает в поэзии Полонского метафизическую интерпретацию: это таинство общения душ («*…За моей стеной бездушной / Чью-то душу слышу я, / В струнных звуках чье-то сердце / Долетает до меня*», т. I, с. 167).

Душа, репрезентированная в поэзии Полонского в семантическом комплексе «свет/огонь» («*меркнут души в гостиных холодных*» [Полонский, 1896, т. I, с. 253]; «*догорающая душа*», «*сумерки души*», «*жизнь в душу веяла, как ветер в зимний день*» [Полонский, 1896, т. I, с. 408]; «*холодный сон души*» [Полонский, 1896, т. I, с. 285]), является мерой бытия, определяющей готовность к жизни и ее страданиям, в ней заключена первозданность человеческой натуры («*И, как в рай, в божий храм, запросилась душа*» [Полонский, 1896, т. II, с. 363). Душа существует в полярности: с одной стороны, готовность к подвигу («*Душу, к битвам житейским готовую, я за снежный несу перевал*» [Полонский, 1896, т. I, с. 185]), с другой – сомнение («*Или ношу не по силам взял я на душу, ходок*?», т. I, с. 238).

1.1.6. Женский характер[126] и Вечно Женственное

Полонского интересует соотношение характера и обстоятельств: выбирая обстоятельства, созвучные современности, он исследует характер в переломный момент истории.

Героизированный тип личности поэт находит в античности[127]. Убежденный, что для «*поэта не всякая истина есть истина поэ-*

тическая, точно так же, как и для историка, не всякий факт, занесенный в летопись, необходим для истории» [Полонский, 1867, с. 733], Полонский тщательно отбирает в античной эпохе моменты, в которых этот характер максимально раскрылся. В женских типах, им обрисованных, его интересует общечеловеческое, а ситуация, в которой характер проявляется, осмысляется как архетипическая.

Три стихотворения, в которых разрабатывается женский характер (Полонский использовал миф – «Кассандра», предание – «Весталка», исторический факт – «У Аспазии»), обращены к ситуации «порога», обладающего символическим смыслом: в каждом стихотворении конфликт любви и долга, в каждом женщина стоит перед выбором. Три стихотворения образуют своеобразный цикл – триптих, фиксирующий эпизоды «истории чувства»: предчувствие любви («Кассандра»), осуществление ее («У Аспазии»), трагические последствия («Весталка»).

Специфика изображения античности Полонским была отмечена еще критиком Е. Николаевым: «Он как будто видит во сне этот античный мир, его искусство, легенду, которою он жил, – он видит все это как бы во сне – верит и не верит этому сну» [Николаев, 1906, с. 270]. Именно такой принцип раскрытия характера через сны использовал поэт в «Весталке» и «Кассандре»: автор скрыт в сюжете, события рассказаны героиней, состояние которой колеблется между сном и реальностью. Сон для Полонского – наиболее эффективный прием исследования личности, бессознательного в ней, которое, с точки зрения поэта, точнее выявляет истинное.

Уравнивая два способа исследования личности, автор обнажает драматическую борьбу в душе героини, в которой берут верх голос естества, женская природа с ее потребностью любить, быть любимой. Сон у Полонского многофункционален: это и экскурс в прошлое героини, это и начало зарождающихся сомнений в необходимости служения кумиру, это и «пробуждение» сознания, это и вызревающее подспудно решение. Сном становится для весталки ее прошлое, связанное с подчинением судьбе («Весталка»).

Оправдывая свою героиню[128], поэт сталкивает живое и мертвое (статуя богини – символ мертвого), овеществляя, материализуя внутренний конфликт героини, заключающийся в противоречии женской природы и мертвой догмы – долга, искажающего эту природу. Автор расщепляет душу героини надвое, персонифицируя ее в персонажах разыгранной драмы, один из которых – мертвая статуя.

Драма смятенной души выражается в том, что конфликт героини с самой собой становится конфликтом с долгом, государством, символизируемыми богиней. Героичность женской натуры проявляется для Полонского в готовности принять на себя страдание, в готовности к наказанию, что выразилось в символическом жесте: «*Потухни, жертвенник, как это пламя страсти потушит завтрашняя казнь*!» [Полонский, 1896, т. I, с. 175].

Строя сюжет «Кассандры» (1890) как встречу с живым божеством, Полонский подчеркивает гибельность этой встречи для женщины. Сон – сквозной образ, организующий сюжет, развертывающийся как реальность сознания героини: «*Наяву Кассандре снится светозарный Аполлон*» (т. I, с. 252), «*Или это сновиденье? Или это наяву*?» (т. I, с. 255). Обещание чудного сна любви, ведущего к забвению, обернулось для героини трагедией сознания, измерившего бездну зла, благодаря обретенному дару предвидения. В основе сюжета лежит ошибка Аполлона, наделившего возлюбленную даром богов (узнаваемы очертания мифа о Демоне и Тамаре). Отличие «человеческого» от «божественного» Полонский видит в той мере ответственности, которую несет человек, обеспокоенный участью родины: равнодушию богов ко всему, кроме себя, Полонский противопоставляет человеческую неспособность быть счастливым, когда вокруг разлито море зла[129]. Священное безумие Кассандры – наказание героини за то, что она осмелилась ответить на чувство неземного божества. В Кассандре дар свыше, ее причастность к тайному знанию, ее неспособность быть, как все, слепой участницей истории, отгораживают ее от людей, делают ее смешной в глазах соотечественников, доверчивых и слепых на жизненном пиру[130].

Внутренний конфликт опредмечен; как и в первом стихотворении, Аполлон – персонификация половины души героини, сон ее души, в котором происходит ее встреча с самой собой и прозрение как итог этой встречи.

Установка на изображение исторического характера как общечеловеческого ощутима в характере Аспазии («У Аспазии», 1855): «*Лишенный прочного классического образования и далеко не по-европейски обставленный, я чуть не пять лет думал о том, как мне в небольшом стихотворении изобразить Аспазию так, чтоб вышла гражданка, афинянка и в то же время – просто женщина*» [Полонский, 1867, с. 742].

По собственному признанию Полонского, в женщине он более всего ценит «глубокое понимание близких людей, особенно недюжинных» (см.: [Тхоржевский, 1986, с. 338]). В образе Аспазии поэт воплотил представление об идеальной женщине. Драматизированная форма стихотворения, построенного как загадка с отгадкой, расщепляет надвое душу героини: гость, с которым Аспазия вступает в разговор, – овеществленная часть ее души, как и праздничный мир, в котором разлито ожидание. В монологе героини раскрываются муки любящей женщины. Повторяющаяся деталь портрета и позы (так скреплены реплики гостя и героини) получают мотивировку: героиня – зеркало мира, которое, как и она, жадно слушает ее возлюбленного. В ожидании – напряженность и тревога, свойственные любящему сердцу. «Порог» («*Но и в лавровом венке из собрания он к этой двери придет*», т. I, с. 107) содержит смысл вечного возвращения – неизменного закона бытия. Порог – место встреч и прощаний, где осуществляется счастье, где сосуществуют жизнь и смерть. Но порог символически обозначает границу в душе героини, которая всякий раз с уходом возлюбленного переживает смерть и воскресение с его возвращением.

«Вечно Женственное» находит свое отражение в судьбе Полонского. «*Характер жены моей – это характер ангела*», – пишет он Фету в письме в 1858 году из Веймара[131].

В ранней лирике женский образ создается в соответствии с принципами поэзии начала XIX века: он пластичен, в нем выделены отдельные детали облика (бровь, змеящиеся кудри, белые плечи в «Диамее», 1844), и в целом он подчинен принципу довоплощения. Эти детали частично сохранены в поздней лирике. В кавказской лирике обозначается вторая тенденция – образ миражной красоты («Грузинка», 1846). Женский образ и далее существует в полярности этих тенденций: женская красота у Полонского включается в комплекс невыразимого, с одной стороны, с другой – в комплекс сновидного. Первая тенденция сохраняется в «исторических преданиях», например, в стихотворении «Над развалинами в Имеретии» (1850), где Дареджана, возлюбленная Шота Руставели, воспетая им в поэме «Витязь в тигровой шкуре», наделена мраморным челом. «Локон», «кудри золотые», «косы» – вариации мотива волос, материализующих красоту. Набор примет красоты в жене художника Г.Г. Гагарина в миниатюре, ей посвященной, помимо очей и ланит, включает такую деталь, как голос, которая станет лейтмотивной в дальнейших

женских изображениях. «Голос» как материализация красоты – в то же время знак ее развоплощения, т. к. либо напоминает о былой любви («Когда я слышу твой певучий голос…», 1851), либо звучит на пороге жизни и смерти («Последний вздох», 1864), либо вообще оказывается иллюзией («У двери», 1888). Полонский нашел способ передачи развоплощенного: «голос трепетный» («Когда в наш темный сад вошла ты привиденьем…», 1891), с одной стороны, с другой – «трепещущие руки» («Слепой тапер», 1875) как память о свидании в прошлом и о пережитом счастье.

В поэзии Полонского отмечается параллелизм принципов воплощения женского образа, но оба они подчинены задаче обнаружения скрытого страдания[132]. Убежденный в искажающей силе обстоятельств, он рисует современные женские судьбы в их трагизме. Так появляются лирические новеллы из современности («Маска», «Затворница», «Наивная жалоба», «Натурщица», «Женщине» и др.)[133].

В то же время, считая невозможным запечатлевать женский идеал реалистическими средствами, он обращается к жанру «фантазий» на тему Вечно Женственного[134]. Триединство (любовь, страдание, поэзия), символизирующее Вечно Женственное, предстает в фантазиях как отражение Красоты, разлитой в мире. Проявлением этой Красоты становится такая деталь в женском портрете, как волосы («*…и змейкой бьется мне в лицо ее волос, моей небрежной рукой измятое, кольцо*», т. I, с. 33; «*…кто дал волю кудрям так роскошно змеиться по белым плечам*?», т. I, с. 37, «*…и мне пленительным казался беспорядок одежды траурной и светло-русых кос*», т. I, с. 41), а также женский голос, отсылающий к мифам о сиренах («*И голос твой пророческий был сладок…*», т. I, с. 41), «*…эта роскошь – волнистые кудри до плеч, эта музыка – уст ее тихая речь*» (т. I, с. 105), «*Когда я слышу твой певучий голосок, дитя, мне кажется, залетный ветерок несет ко мне… и голос той, которая звала меня проститься с ней в последний час разлуки*» (т. I, с. 95).

Появление жанра фантазий получает объяснение в биографии Полонского. О второй жене поэта и их семейном счастье Е. Штакеншнейдер записала в дневнике: «Голубиная душа (Полонский. – Г.К.) отогрела эту статую, и статуя ожила. Замкнутые двери растворились сами собой, без ключа, храмина оказалась не пустой, в ней было нечто, и нечто, прекрасное, но не то, чего ожидал поэт» [Штакеншнейдер, 1934, с. 452]. Так, миф о Пигмалионе и Галатее оказался

реализованным в судьбе поэта, будучи опрокинут во внетекстовую реальность. Миф о Пигмалионе, своеобразно воплощенный в поэтических фантазиях, – путь преодоления пустоты души, одухотворение бытия.

Вечно Женственное, явленное в грезах и снах, и есть искомый идеал[135]. Персонифицированная природа, сохраняя женский характер, в то же время воплощает мир иной, его живую душу.

«Холодеющая Ночь» (1858) в одноименном стихотворении – подруга поэта – сильна своей любовью. Меняя свой облик, она неизменна в одном – в страстном желании следовать за возлюбленным повсюду, охраняя его, спасая от бед, несчастий, даже смерти. Любя героя, она сама умирает и воскресает, возрождаясь из пепла, как птица феникс, являясь двойником, душой поэта и одновременно Вечно Женственным в ипостаси отвергнутой любовницы («*И, сверкнув, у синей ночи помутилися глаза, и застыла на ресницах накипевшая слеза. И пошла она, и белым замахала рукавом, и завыла, поднимая вихри снежные столбом*», т. I, с. 130), нежного друга или няни, обещающей: «*С прежней негой над тобою я склоню главу мою и тебе, сквозь сон, над ухом песню райскую спою*» (т. I, с. 130).

«Зимняя невеста»[136], сотканная былым вихрем, «бледная, как смерть» – образ хрупкой, инобытийной материальности, созданной художествами зимней стихии, – призрачна.

Весь в пыли ночной мятели,
Белый вихрь, из полутьмы
Порываясь, льнет к постели
Бабушки-зимы.
Складки полога над нею
Шевелит, задув огни,
И поет ей: вею-вею! бабушка[137], засни!
То не вопли, то не стоны –
То бубенчики звенят,
То малиновые звоны
По ветру летят...
То не духи в гневе рьяном
Поднимают снег столбом,
То несутся кони с пьяным,
Сонным ямщиком.
То не к бабушке-старушке
Скачет внучек молодой,

Прикорнуть к ее подушке
Буйной головой;
То не к матушке в усадьбу
Сын летит, на подставных –
Скачет к девице на свадьбу
Удалой жених.
Как он бесится, как плачет!
Видно, молод – невтерпеж!..
Тройка медленнее скачет…
Пробирает дрожь…
Очи мглою застилает, –
Ни дороги, ни версты,
Только ветер развевает
Гривы да хвосты.
И зачем спешит он к месту?
У меня ли не ночлег?
Я совью ему невесту
Бледную, как снег.
Прихвачу летучий локон
Я венцом из белых роз,
Что растит по стеклам окон
Утренний мороз;
Грудь и плечи облеку я
Тканью легкой, как туман,
И невесты, чуть дохну я,
Всколыхнется стан, –
Вспыхнут искристым мерцаньем
Влажно-темные глаза…
И – лобзанье за лобзаньем…
Скатится слеза!..
Ледяное сердце будет
К сердцу пламенному льнуть…
Позабывшись, он забудет
Заметенный путь…
И глядеть ей будет в очи
Нескончаемые дни,
Нескончаемые ночи.
Бабушка, засни![138]
[Полонский, 1896, т. I, с. 441][139].

Пришедшая из небытия, воплощающая белую смерть, Зимняя невеста уводит героя в свой мир, поэтому встреча с ней трагична – так

обозначаются контуры балладного архетипа[140]. Образ Зимней невесты имеет фольклорную основу, здесь сливаются два трансформированных мотива: о спящей царевне, разбуженной поцелуем жениха (мотив перевернут), и о смерти, с которой человек вступает в брак. Мифологическое тождество свадьбы и смерти[141] отражает состояние слияния героя с миром.

Красота Царь-девицы («Царь-девица», 1876), поразившая героя еще в отрочестве, и встреча с недоступной красавицей описаны таким образом, что изображение колеблется на грани сна-реальности[142]. В красоте Царь-девицы – отсвет таинственности («*Только ночью выходила шелестить в тени берез: то ключи свои роняла, то роняла капли слез*...», т. I, с. 207), именно эта красота побуждает героя дать обет верности ей. Любовь к ней открывает ему нечто запредельное.

Фольклорный мотив золотого клейма – печати, оставленной на лбу героя Царь-девицей, – многозначен. Это «волшебная отметина» – знак избранничества, приобщения к тайному знанию, посвящение[143], но это и наказание героя (напоминает ослепление в мифах от нарушения запрета на созерцание божества), знак обреченности на единственную любовь: «*С той поры ее печати мне ничем уже не смыть, вечно юной Царь-девице я не в силах изменить*» (т. I, с. 208). Открытый финал размыкает сюжет в бесконечное ожидание чуда: «*Жду, – вторичным поцелуем заградив мои уста, – красота в свой терем тайный мне отворит ворота*…» (т. I, с. 208).

Образ, явленный в трех ипостасях Вечно Женственного, символичен, неоднозначен, развертывает бесконечную перспективу ассоциативных смыслов. Персонифицированный природный образ не лишен биографического смысла: мифологической реальностью окрашена семейная жизнь поэта.

1.1.7. Музыка в двойной оптике[144]

Понимание музыки Полонский выразил в одном из писем к Фету: «*Музыка еще интересует нас, иначе сказать гальванизирует – обладает силой чем-то заполнять пустоту сердца и, намекая на какие-то далекие горизонты, – не задавать никаких вопросов и не тревожить ум, для которого как будто все равно – будет война или нет*…» (письмо от 21 октября 1892 г. [А.А. Фет и его литературное окружение, 2008, т. 1, с. 984]).

В поэзии Полонского, где музыка амбивалентна (она несет как космос, так и хаос), наряду со сниженными, комическими персонажами («*музыкальный Мефистофель*» – заезжий фигляр [Полонский, 1896, т. I, с. 289]), появляются трагические фигуры; таков, например, скрипач, срывающий струны («*В душе любовь, и слезы, и перуны, и музыки бушующий поток... В руках – обломки, порванные струны или надломленный смычок*» [Полонский, 1896, т. II, с. 308][145]), инструмент которого – его двойник.

Разрушительную сущность современной музыки Полонский связывает с тем, что эта музыка противоположна природе, бесовская музыка – воплощение ада. Струна – камертон человеческой души, настроенной у Полонского на земную музыку, в основе которой лежит нравственная сила. По средневековым и ренессансным представлениям, музыка наставляет натягивать и отпускать струны в должное время, наблюдая за тем, чтобы наш образ жизни неуклонно сохранял правильную мелодию и ритм, избегая как чрезмерной распущенности, так и излишней напряженности [Аверинцев, 1977, с. 24–25]. Разрыв струн и ослабление их, ведущие к глухоте и утрате благозвучности, Полонский связывает с «противоречиями страстей».

Мотив порванной струны появляется и в другом стихотворении – «Гитана». Мифологема струны реализуется в новеллистических поэтических сюжетах, где струна становится символом нравственного бытия. Героиня-гитана, сочетающая в себе девственное и вакханальное, сливается с гитарой, ставшей ее душой, ее двойником. Образ порванной струны, которым отмечен предел напряжения, символичен: это обрыв души, связанной с переступанием порога, это образ человеческой жизни, искаженной преступлением. Тайну героини, убившей возлюбленного, несет гитара, в которую переливается боль и страдание героини. «Театр» Полонского возникает как отражение его снов, что он и подчеркивал в письме к К.Р., комментируя стихотворение: «*Моя “Гитана” – плод моего уныния – я хотел развлечь себя, как можно дальше уйти от обыденной жизни – и ушел в Испанию*» (письмо к К.Р. от 20 января 1891 г. [Архив Полонского // Архив ИРЛИ. Ф. 137. № 70. Л. 1 об.]).

Мифологема струны появляется в снах Полонского, об утрате которых он сожалел в зрелом возрасте. Описывая свои сны в письмах (их можно рассматривать как комментарий к его поэзии), Полонский

подчеркивает, что именно сон дает искомое состояние слияния с миром, когда человек становится органом этого мира: «*Вообразите себя в состоянии какого-то полусна, среди которого вдруг Вам кажется, что Вы тянетесь, что какая-то невидимая сила втягивает Вас в одну бесконечную струну и Вы весь дрожите, как струна, и чувствуете с невыразимым, дух захватывающим волнением, что если таинственная сила покинет Вас, Вы вдруг сожметесь снова, примете форму души и тела и проснетесь… Помню, что я всегда после этого просыпался и желал опять заснуть, чтоб опять испытать такое же волнение. Ничего подобного я теперь уже не чувствую*» (письмо к А.И. Смирновой от 18 октября 1856 г. [Архив Полонского // Архив ИРЛИ. Ф. 137. № 70. Л. 1 об.])[146].

Колокольный звон у Полонского очерчивает магический круг во времени и пространстве, отмечая момент, отпущенный для встречи с потусторонними силами: «*Приходи, святая тень*!» [Полонский, 1896, т. III, с. 351], «*Так и кажется, что тени мертвых колокол сзовет*» [Полонский, 1896, т. I, с. 237]. Колокольный звон – голос вечности и голос поэта: «*И как ни громко пой ты, – лиру колокола перезвонят*» [Полонский, 1896, т. III, с. 331].

Созидательная и космоустроительная роль музыки[147] у Полонского заключается в том, что душа воздвигает свой храм – оберег культуры, спасающий от демонов, в котором душа улавливает музыку Космоса, музыку сфер[148]. Поэтическая формула Полонского – «*и опять меня гармония учила по-человечески страдать*» (т. I, с. 182) – отсылает к христианской традиции, поэтому явление божественного лика в момент звучания прекрасной музыки для Полонского – знак истинного искусства, и в то же время музыка – одно из проявлений единосущного божества: «*И божественный лик на мгновенье, неуловимой сверкнув красотой, всплыл, как живое виденье над этой воздушной, кристальной волной, – и отразился, и покачнулся, не то улыбнулся, не то прослезился*...» [Полонский, 1896, т. II, с. 40]. В том же ключе «Гипотеза» – авторский миф о рождении музыки: «*Из вечности музыка вдруг родилась…*» (т. I, с. 129).

Музыка обнажает сновидную природу бытия в поэзии Полонского[149]. Так, пение, которое в античности трактовалось как восхождение по ступеням невидимой лестницы [Кагаров, 1908, с. 53], приподнимает занавес театра бытия, обещая человеку осуществление ожидаемого чуда. В новеллистической «Ночи в Сорренто» (1859) созерцание

поющей на балконе женщины, примадонны, вызывает поэтические ассоциации, рождая гипотетические сюжеты: «*Кого ты ждешь, моя синьора? О! ты не та Элеонора, которую Торквато пел*!» (т. I, с. 303).

Двойная мотивировка в осмыслении мира получила оформление в образе, сводящем воедино природу и душу, – «*эта музыка природы, эта музыка души*» (т. I, с. 121).

1.1.8. Принцип поэтической смеси

Функцию искусства Полонский видит в очеловечивании жизни, понимая под «поэтическим» «общечеловеческое»; при этом «мифологическое» он часто отождествляет с «историческим». Понимая миф как обобщение, «сгущение истории», Полонский придает мифологическим персонажам символический смысл. Так, Сфинкс (в одноименном стихотворении) напоминает о коварстве чудовища, подстерегающего человечество на его пути: «*И в наш бурливый век, – меж нив и городов не он ли стал блуждать, загадочно-опасный, когтисто-злой, как лев, голодный царь лесов, как дева трепетный, и лживо-сладкогласный*» [Полонский, 1896, т. II, с. 302]. Тема взыскательного художника пародийно решена в стихотворении «Эрот», иллюстрирующем идею дилетантизма. В стихотворении «Статуя» художнику, сознающему свою роль – быть посредником между эпохами, дано прозрение красоты самодвижущейся жизни в ее первоосновах.

Подобное понимание мифа предопределяет и позицию автора. Возвышаясь над миром и персонажами, Полонский мифологические сюжеты моделирует таким образом, что они предстают в ироническом освещении. Так, «Вакханка и сатир» – пародийное обыгрывание популярного сюжета[150], в котором угадывается аналогия с современностью. Энергичная новелла построена по законам комедии, где действие топчется на месте, возвращаясь к своему началу в финале. Отношения персонажей перевернуты в сюжете: сатир, будучи сторожевой тенью героя, вытесняет его, замещая собой. Герой безуспешно пытается догнать ускользающую тень счастья.

Обнажая двойничество персонажей, Полонский удачливому сатиру противопоставляет неудачника – героя-любовника (здесь очевидна сюжетная схема повести Ф.М. Достоевского «Двойник»). Античный миф о Нарциссе и Эхо, лишь очерченный, пародируется, меняя свою семантику. У Полонского эхо не вторит герою, а, наоборот, звучит дьявольской насмешкой над ним: «*И крик мой, в лесу по-*

вторяемый эхом, вдали мне откликнулся бешеным смехом» [Полонский, 1896, т. I, с. 412]. «Эхо» многозначно и многофункционально у Полонского. С одной стороны, это пластическая метафора затаенного в глубине души страха героя быть осмеянным и в то же время отражение реакции внешнего мира на поведение героя. С другой, в насмешке эхо – авторский суд над героем.

Рассудочному герою не дано безраздельно отдаться во власть чувства[151]: этому препятствует его «гордый ум». Зеркальность композиции стихотворной новеллы обнажает авторскую позицию: герой наказан за оглядку, за страх «чужого мнения»[152].

Таким образом, миф у Полонского как «остраненная» форма исследования действительности подчинен задаче разоблачения героя времени. Персонажи в сюжете – участники «маскарада истории», «театра жизни». Автор не слит с тем миром, который исследует: дистанцируясь, он возвышается над ним и, не совпадая с персонажами, вершит над ними суд.

Раздвоение поэта – условие театрализации его поэтического мира. Две ипостаси поэта обусловлены наличием маски, суть которой Полонский понимает неоднозначно[153]. Трагический и комический варианты двойничества создают два противоположных образа поэта: один – беззащитный перед судьбой, страдающий талант, второй – смеющийся над литературным Парнасом. Страдающий талант, в свою очередь, обрисован как странник, хотя традиционный мотив у Полонского значительно трансформирован: «*Или ношу не по силам взял я на душу, – ходок? Или ноша эта стала тяжелее и гнетет от осенних непогод*?» (т. I, с. 233).

Специфично и осмысление Музы в поэзии Полонского: Муза – двойник поэта («*поникшей скорбной тенью меж могильных плит блуждала*» [Полонский, 1896, т. II, с. 345][154]), творчество – материализация души («*Навстречу фантазий твоих, сочетанием форм изобильных, Наяды всплывают, и тени встают из-под камней могильных*» [Полонский, 1896, т. III, с. 77]).

Травестийное изображение в «Письмах к Музе» Парнаса и Олимпийского пантеона богов мотивируется авторским ироническим заданием[155]. Образы-перевертыши придают теме ироническую окраску: «*Аполлон мой – просто старый мой настройщик, – не перуны в мир он мечет и не стрелы, – а натягивает струны… У меня ведь их немало в сердце звучно оборвалось, и от этих звуков сердце тре-*

петало и сжималось» [Полонский, 1896, т. I, с. 103–104]. Мифологемы струны, сердца, Аполлона строят иронический сюжет, обнажая смысл, достаточно зашифрованный в серьезных стихотворениях, о которых речь шла выше.

Двоение мира в поэзии Полонского, предстающего в единстве трагической и комической сторон, восходит к архетипу греческой маски, послужившей эмблемой театра («смех и слезы»). Противоречивый лик бытия обнажается в театрализованной истории: трагический лик его связан с тем, что материал неуловим для поэта, художник остается объектом воздействия мира; комический – наоборот, с овладением материалом, когда художник, демонстрируя свою власть над ним, возвышается над миром, иронизирует над ним. Формула Н.В. Гоголя «смех сквозь слезы», имеющая прямое отношение к Музе поэта («*…смешон ей был весь наш Парнас и нами пойманная кляча – давно измученный Пегас*»[156], т. I, с. 176), трансформированная Полонским в духе арзамасского наречия, обнажает скрытую трагедийность бытия: «*…но этот смех – предвестник плача…*» (т. I, с. 176).

Поэт в мире Полонского, в отличие от фетовского демиурга, – аналитик, нравственный камертон, «алхимик» («*Смертных часто с божествами я мешаю, как поэт*» [Полонский, 1896, т. III, с. 120]). Принцип поэтической смеси предполагает исследование мира в единстве противоположностей современного быта с возможностью вознесения и ухода в сон, грезу, мечту. Сон, реализующийся в форме театра, становится у Полонского способом познания мира. Театрализованный мир – опосредованная форма мифа. Сон, мотивируя фантастику, заполняет пустоту бытия, заменяя собой миф, невозможный в реальной действительности. Метаморфозы стихий в мире Полонского – метафоры поэтической души, в которых осуществляется сновидное бытие. Черта, разделяющая миры (природа и человек), в поэзии Полонского не преодолевается.

1.2. А. МАЙКОВ: ИГРА СО ЗРИТЕЛЕМ КАК ПРИНЦИП ПОЭТИКИ[157]

1.2.1. Антологический жанр: миф как культура

А.Н. Майков, как и Полонский, в истории русской литературы также оказался заслоненным А. Фетом[158].

Еще И.Ф. Анненский отмечал тяготение Майкова к живописи[159]: «…у него вкусы и склонность живописца» [Анненский, 1979, с. 274][160]. В автобиографии при письме С.И. Ремезову Майков сообщал: «*С детства во мне обнаружились способности к живописи, и я с жаром занимался этим искусством под руководством моего отца <...>*[161]*. Во мне он видел своего преемника по этой части, и точно, я делал быстрые успехи, писал масляными красками и даже одна из моих картин (изображающая Распятие) была куплена в устраивавшуюся тогда Католическую капеллу для бракосочетания Е<ё> И<мператорского> В<ысочества> великой княгини Марии Николаевны с герцогом Лихтенбергским. Но крайняя близорукость и слабость зрения не дозволили мне идти по пути, который открывали мои способности*» [Майков, Автобиографические сведения … // РНБ. Ф. 433. Оп. 1. № 1. Л. 2 об., л. 3 об.]. Министр императорского двора П.М. Волконский, покровитель отца, академика живописи Н. Майкова, предоставил ему мастерскую в Таврическом дворце. Положение отца позволяло посещать Эрмитаж, тогда еще закрытый для публики. В одной из автобиографий А.Н. Майков писал: «*Петербург, Таврический сад, Таврический дворец. Отец пишет картины. У него коллекция эстампов, картин <...>. У него мастерская во дворце; дворец пустой, мы в нем одни [нрзб.] в громадном замке, со статуями <...>. Я с ним рисую – вижу себя в этих залах с карандашом, в мастерской отца с кистью и палитрой*» [Архив Майкова // ИРЛИ. Ф. 977. С. VIII. В. 5.]. Живя в мире искусства, зная и латынь, и греческий, А.Н. Майков закономерно пришел к антологическому жанру.

Собственные эстетические принципы Майков обозначил в своей первой критической статье, посвященной живописи И. Айвазовского (см. подробнее: [Павлович, 2017])[162], а потом в цикле статей о художественных выставках в Императорской Академии художеств. Большая часть этих обзоров печаталась анонимно, поэтому проблема атрибуции критического наследия Майкова – одна из самых актуальных[163]. Архивные документы позволяют говорить о серьезной подготовке Майкова по теории и истории искусства [Седельникова, 2010, с. 82][164]. По мнению О.В. Седельниковой, Майков в статьях 1847–1848 гг. «предпринимает первую в истории европейской эстетической мысли попытку научной трактовки жанра пейзажа, закладывая тем самым традиции рефлексии о жанрах изобразительных искусств…» [Седельникова, 2019, с. 72].

Отмечая оригинальность проблемных обзоров Майкова («развернутые экфрасисы становятся эстетическим центром статей» [Седельникова, 2016, с. 136][165]), О. Седельникова, указывая на функции майковского экфрасиса (иллюстративную в смысле дополнения к теории и рефлексивную), подчеркивает: «К описанию картин Майков подходит не столько как критик, сколько как поэт: он предпринимает попытку межсемиотического перевода, воспроизводя содержание произведения изобразительного искусства при помощи художественного слова» [Седельникова, 2016, с. 140].

Ориентация на культуру ощутима и в поэтическом творчестве А. Майкова, особенно в антологическом жанре.

О том, что Майков был великолепным «антиком», свидетельствуют не только оценки критиков (сначала В.Г. Белинского, позже Ф.Ф. Зелинского и Д.С. Мережковского), но и факт литературной мистификации. Выдав несколько своих оригинальных стихотворений за поэзию Аполлодора Гностика, Майков разыгрывал знакомых ученых мужей: «*Вы знаете, что это за Аполлодор Гностик? Это моя выдумка: не люблю обнаруживать моих интимнейших мыслей и представлений, вот и прибег к такой уловке. Но секрет обнаруживаю не многим, а многих оставляю в заблуждении (даже филологов), что будто есть такой поэт II века; некоторые отвечали мне:* “*Знаю, знаю*!”»[166]. Аполлодор Гностик стал литературной маской поэта, закрытого для чужого вторжения: «*Меня упрекали в холодности, главное указывали на то, что у меня нет любовных стихотворений… Но о любви своей мне всегда было писать и говорить стыдно. Что кому до этого за дело! Каждого пускать с своим носом к себе в сердце*!» [Ежегодник Рукописного отдела … на 1975 год, 1980, с. 74][167].

Феномен «русская античность» (термин Г.С. Кнабе[168]) включает, помимо переводов[169], оригинальные произведения в духе античности. Отмечая, что «античность еще представляла собой для русской культуры недостаточно освоенное пространство – и не только ее трагическая, дионисийская сторона, которая в полной мере будет осмыслена поэтами Серебряного века, но и сторона светлая, гармоническая, аполлоновская» [Успенская, 2005, с. 8], А.В. Успенская связывает «аполлоновское» начало именно с Майковым как наследником пушкинской традиции.

Причины, объясняющие вспышку интереса к поэзии в «антологическом роде» в начале 1840-х, подробно освещены А.В. Успенской [Успенская, 2005, с. 6].

В разработке антологического жанра Майков отталкивается от образа древнего мира, символически уже воплощенного в культуре и обретшего пластическую форму. Майков рекомендовал поэту Н.Ф. Щербине: «*Не изолируйтесь очень в греческую жизнь: у греков нужно учиться только форме для внесения в мир собственных созданий*» [Ежегодник Рукописного отдела … на 1978 год, 1980, с. 169][170]. Специфику антологической лирики он видит в умении поэта, проникнувшись историческим духом, «*уловив и почувствовав точку, с которой древний человек смотрел на жизнь или посмотрит глазами известной эпохи на мир и разнообразные явления жизни*» [Ежегодник Рукописного отдела … на 1978 год, 1980, с. 169], сохранить в себе точку зрения современника.

Антологическая поэзия А. Майкова (как отмечает в комментариях к письмам поэта И.Г. Ямпольский, сам жанр Майков понимал широко [Ежегодник Рукописного отдела … на 1978 год, 1980, с. 88]) включает, помимо стихотворений «В антологическом роде» (название раздела, данное самим автором в томе сочинений полного собрания; сюда вошло написанное в 40-е гг.), еще и цикл «Камеи» (50-е гг.) [Назарова, 2013][171]. Антологическая поэзия А. Майкова – это выражение внутреннего мира, чувствований и раздумий современного человека в безыскусственных формах древней поэзии, в наивной манере этой поэзии[172].

Антологический жанр Майков подчинил двум принципам: принципу пластики и принципу субъективности.

Пластика выражается в живописании. Так, И. Анненский указал на произведения поэта, которые сближаются «с живописью и отчасти скульптурой, особенно рельефом» [Анненский, 1979, с. 274], уточняя: «стихийные эмоции заслоняются у Майкова образом, барельефом, рисунком…» [Анненский, 1979, с. 284]. Отсюда его «объективность» – умение скрыть личное переживание под «спокойным и живописным стихом»[173].

Принцип субъективности (термин наш. – Г.К.) Майков обозначил в одном из своих отчётов о выставке в Академии художеств: «*Отчего же так хочется пофантазировать на этой картине? Отчего везде встречаешь как бы намеки на то, что происходило или будет происходить на этой местности*» [Майков, 1847, т. 51 с. 176]. Принцип субъективности Майкова, учитывающий специфику восприятия картины, основан на игре со зрителем. Закон восприятия произведе-

ния искусства с учётом этой игры позже сформулировал Ф. Буслаев, анализируя свои впечатления от созерцания античной скульптуры, подчеркнув важность учета коммуникативного, рецептивного акта: «Художественное произведение оживает не в мраморе или бронзе, а в душе наблюдателя, в её бесконечно разнообразных мечтах, которые наносят изящное впечатление» [Буслаев, 1856, с. 100–101].

О том, что антология Майкова существует в форме экфрасисов, в последнее время уже неоднократно говорилось. Ключ к экфрастической природе поэзии Майкова – в одном из стихотворений цикла «Очерки Рима»: «*Ах, чудное небо, ей-богу, над этим классическим Римом! / Под этаким небом невольно художником станешь. / Природа и люди здесь будто другие, как будто картины / Из ярких стихов антологии древней Эллады*» [Майков, 1984, т. I, с. 85].

Так, в стихотворении «Барельеф» (1842) заданный автором сюжет последовательно вырисовывается в слове, пластически воссоздающем мир:

Отчекань: в саду пустынном,
Между лоз, толпы менад,
Выжимающих созрелый,
Налитой и пожелтелый
С пышной ветки виноград;
Вкруг сидят умно и чинно
Дети возле бочки винной;
Фавны с хмелем на челе;
Вакх под тигровою кожей
И силен румянорожий
На споткнувшемся осле [Майков, 1977, с. 64][174].

Овеществленные микросюжеты, очерченные пером и оживающие в воображении, – таков экфрасис Майкова, реализованный в динамике авторской мысли, исполненной легкой иронии.

Поэтические экфрасисы Майкова двуслойны[175], и это следствие сопряжения двух отмеченных выше принципов. Двуслойность либо структурно обозначена, либо размыта. Так, в стихотворении «Сомнение» (1839) опустевший, немифологический мир оживлен душой поэта, который, соприкоснувшись с тайной природы, ощущает в ней необъяснимое: «*…сердце внемлет / Во всем таинственный язык; / И ты невольно сим явленьям / Даруешь жизни красоты, / И этим*

милым заблужденьям / И веришь и не веришь ты!» (с. 60). Мертвые иконические знаки – намеки на исчезнувший миф – замещены голосами и образами живой природы, таящей в себе нечто сокровенное.

Несвершившееся оживление – сюжет стихотворения «Вхожу с смущением в забытые палаты» (1840), где достаточно традиционно трактуется встреча с древним миром. Двуслойность развернута в структурно обозначенной двухчастности. Древний мир предстает как уснувший, онемевший, омертвевший: так, например, в лаконичной зарисовке зафиксировано застывшее движение водной струи в фонтане («*Гремевший водомет из пасти медных львов / замолк*», с. 49)[176]. Сожаление об утраченном выливается в последовательное перечисление когда-то воинственного живого мира, в котором преобладало звучание (звон, бряцанье, бранный стук). Завершающий аккорд – констатация: *«…Но мир, волшебный сон в забытые чертоги / вселились, – новые, неведомые боги*!» (с. 49). А в «Воспоминании» (1838) «забытое слово», записанное в «забытой тетради», оживает, обрастая ассоциациями, возвращая автора к самому себе тогдашнему. Погружение в прошлое уподоблено ситуации возвращения в родные пенаты. Выстраиваемый визуальный ряд («*Забор его дома травою оброс, / И привязи псов у крыльца позабыты; / Крапива в саду прорастает меж роз, / И ласточек гнезда над окнами свиты*…», с. 49–50) завершается «непоставленной точкой», ощущением «мистической» встречи: «*Но всё в тишине ему кажется вкруг – / Что жив еще встарь обитавший здесь дух*» (с. 50).

Миф «врастает» в природу, но ощутить его можно, только вглядываясь в нее:

Люблю я горные вершины.
Среди небесной пустоты
Горят их странные руины,
Как недоконченны мечты
И думы Зодчего природы.
Там недосозданные своды,
Там великана голова
И неизваянное тело,
Там пасть разинутая льва,
Там профиль девы онемелый… (с. 61).

«Недосозданное», «неизваянное», «недоконченное» – загадка природы, в которой душа поэта угадывает/прозревает скрытый об-

раз. Пластическая картинка двуслойна: материальный мир содержит нереализованные возможности. Творчество[177] для Майкова, таким образом, – органичный процесс вслушивания и вглядывания в мир природы[178]. Поэзия Майкова отвечала требованиям, к ней предъявляемым: в ней появилась, как отмечает А.В. Успенская, «многозначность, игра иерархически разнородных семантических пластов и соответствующая этому свобода, сложность и разнообразие форм, ибо литература должна обладать не менее сложной структурой, чем сама жизнь» [Успенская, 1994, с. 7]. Двуслойность вела к разрушению отвердевшего слова и к преодолению линейности.

В основе стихотворений, посвященных поэтическому творчеству, – параллелизм, «природная» часть которого строится как экфрасис. Горный ключ, пробившийся из-под земли («Горный ключ», 1841), уподоблен стиху, рожденному в душе поэта. «Тайна» и «сладость» – два семантических центра, ассоциативно скрепляющих параллели. Экфрасис развернут из метафоры: «*Кто вызвал вас из бездны черной, / вы, слезы чистые земли*» (с. 56). Последовательно меняющиеся картинки – купающиеся наяды; пастыри, озвучивающие долины рогом; девы, наполняющие водой кувшины, – доведенное до высшей точки переживание (ср. с пушкинскими финалами элегического жанра, где появление девы – заключительный аккорд) разрешается в сравнении. Аналогично в одноименном стихотворении («Мысль поэта», 1839): изначально обозначенное сравнение («*О мысль поэта! ты вольна, / Как песня вольной гальционы*!», с. 57) разрастается в картинки.

Майков использовал возможности антологического жанра для выражения своей эстетической позиции. У него античные поэты – реально существующие личности – соотнесены с мифологическими архетипами, остающимися неназванными. Так, Гесиод («Гезиод», 1839), овладевший языком природы, возведен к архетипу Орфея, услаждающего и утишающего мир: «*И рано лирою певец овладевал: / И лес и водопад пред нею умолкал, / Наяды, всплыв из волн, внимали ей стыдливо, / И львы к стопам певца златой склонялись гривой*» (с. 50). Овидий, страдающий в разлуке с близкими («*Один, я погребен пустыней снеговою. / Здесь всем моих стихов гармония чужда*...», с. 54), преодолевает одиночество, примерив на себя маску Орфея: «*Свои элегии читаю громко я, / И думаю (дитя!), что это голос друга, / Что я в кругу друзей... зову их имена, – / И вот – мне кажется, что дымная лачуга / Присутствием гостей невидимых*

полна» (с. 54). «Голос» – инструмент разрушения замкнутого мира ссылки и вынужденного одиночества.

Пересотворение мифа в стихотворении «Искусство» (1841) – немифологическая версия происхождения искусства. Лирическое «я» включается в сюжет, становясь свидетелем события, максимально сближая его с былью. Автор редуцирует эротическое содержание античного мифа[179], вместо Пана появляется нестрашный «старец прохожий», наделенный чертами существа потустороннего («*Он был непонятен, / Чуден на нашей глухой стороне*», с. 55). Именно «чужому» приписана заслуга изготовления музыкального инструмента из тростника: «*И оживленный тростник вдруг исполнился звуком / Чудным…*» (с. 50). Стихотворение-дублет «Свирель» (1840) развертывает сюжет в иной – неэпической – тональности. Герой, существуя в одном пространстве с мифологическими персонажами, обращается к Пану с мольбой – научить искусству извлечения звуков из тростника: «*Чтоб мне в зной полдня златого / Рощи, горы усыпить / И из волн ручья лесного / В грот наяду приманить*» (с. 61). Образ Орфея «мерцает» в ассоциациях с древним мифом.

Аллегорическая картинка соревнования Пана с Фебом («Муза, богиня Олимпа…», 1841) – поэтическая иллюстрация к положениям романтической эстетики. Пан уподоблен несчастным дилетантам, способным лишь подражать: «*Горький безумец! ты думаешь, небо не трудно / Здесь воскресить на земле? Посмотри: улыбаясь, / С взглядом насмешливым слушают нимфы и фавны*» (с. 55). Описание присмиревшего мира, слушающего музыку «божественной флейты», лирично: «*Внимали / Вкруг присмиревшие воды, не смея журчаньем / Песни тревожить, и ветер заснул между листьев / Древних дубов, и заплакали, тронуты звуком, / Травы, цветы и деревья; стыдливые нимфы / Слушали, робко толпясь меж сильванов и фавнов*» (с. 55). Пластическая картинка завершается взрывом эмоции – укором возомнившему уподобиться небесному божеству.

Принцип пластики и принцип субъективности своеобразно воплощаются в стихотворениях двух родов, в которых миф, с одной стороны, реализуется в форме театра, оживших статуй[180], с другой – в форме сна, видений. В стихотворениях первого рода антропоморфные божества символически воплощают природные стихии, в стихотворениях второго рода – природа окружена поэтической атмос-

ферой видений, легенд, преданий. В стихотворениях первого рода мир богов заслоняет все прочее: автор находится за пределами картины; в стихотворениях второго рода, которые представляют собой своеобразные импровизации на темы мифологии, автор включен в сюжет, движение которого определяет его эмоция.

Мирный характер эпизодов антологических пьес Майкова отражает своеобразие восприятия поэтом «золотого века» как идиллического, основанного на природном бытии (эпитет «мирный» – сквозной в антологических стихотворениях, он напоминает о характере древнего мира)[181].

Мифологические эпизоды носят у Майкова чаще всего иллюстративный характер: ему необходимо зафиксировать определенное состояние мира («Эхо и Молчание», 1840[182]) или обобщить его в формуле, придающей сюжету аллегорический характер (см., например, эпизод о соревновании Феба с Паном в искусстве игры на флейте – «Муза, богиня Олимпа, вручила две звучные флейты…», 1841).

В миниатюре «Эхо и Молчание» автор, включаясь в сюжет, становится свидетелем картины, развертывающейся как проявление олицетворенных стихийных сил природы. Пробужденные от сна звуками охоты, две нимфы спасаются бегством: одна молча «*в чащу сокрылась, робко дыханье тая…*» (с. 51), другая – сопровождая свое движение хохотом: «*…и вот, за горами, тише и тише… исчезла… Но долго / По лесу голос ее повторялся*» (с. 51).

Майков, воссоздавая миф, фиксирует внимание на рождении Эхо. История второй нимфы остается недосказанной, опущенной, между тем она, согласно мифу, становится одной из персонификаций смерти[183]. Увиденная картинка вписана в рамку – осенний пейзаж, где метафорическая Осень – намек на миф (аналогично и ветер – несвершившаяся персонификация – частично олицетворен). В надвигающейся с осенью немоте мира – отголоски смерти природы, отходящей ко сну, олицетворение которой – молчаливая нимфа. Также и исчезающая из пределов видимого нимфа, оставляющая после себя голос, символизирует наступление осени.

Сама картинка создает впечатление двоящейся: с одной стороны, это древний мир в идиллическом проявлении, с другой – современная зарисовка, где указание на лай псов и звуки рогов – отсылка к усадебной жизни. Смысл экфрасиса – в наложении времен, в просвечивании древнего в современном.

У Майкова нет слияния богов и природы: его боги, в отличие, например, от фетовских, не вырастают из природы. Субстанциональная функциональность божеств обозначается либо номинативно (в названии пластических атрибутов), либо символически. Так, богиня Сон («Сон», 1839) является в «*венце дрожащих звезд и маков темноцветных*», в её жесте символически воплощается её функция: «*И очи тихою рукою закрывает*» (с. 48).

В самой зарисовке обыграны топосы дружеской поэзии начала XIX века, истоки которой в «Моих пенатах» К.Н. Батюшкова: уединение на лоне природы, «скромный уголок» – «*соломенный свой кров, раскинутый в тени акаций и дубов*» (с. 48). Но вместо свидания с возлюбленной – приход богини, уводящей в сон и идентичной возлюбленной. Пейзаж, открывающий стихотворение, напоминает реальный, но выполнен он в технике, предельно обобщающей мир, превращая его в условный. Это в первую очередь касается колористики: «нивы желтые», «синие леса», белеющий столп паров и т. д. Еще один цвет («*сияньем палевым главу мне обливает…*», с. 48), по поводу которого источники сообщают: происходит от фр. «солома», первоначально «бледно-желтый, светло-желтый с белесым оттенком», позже – «бледно-желтый с розовым оттенком», пыльный с белесым оттенком и даже переходный между желтым и белым. Сюжет построен так, что в «реальный», фиксирующий происходящее здесь и сейчас, включается «ирреальный», осуществляющийся в урочный час, а значит, развертывающийся в воображении, но оба в одинаковой степени пластичны.

Приап, «*увенчанный венком из виноградной лозы, плюща и желтых колосьев*» («Приапу», 1840, с. 53), окружен орудиями человеческого труда. Приап здесь – статуя божества, воздвигнутая в его честь. Сюжет – поклонение божеству и мольба о благости, обращенная к хранителю «пустынного сада». Грань между скульптурным двойником и божеством оказывается зыбкой: с самого начала возникает набросок картины цветущего сада как следствие творящих сил природы, олицетворяемых Приапом, а затем – пожелание «*благость пролить… на эти орудья простые*» (с. 53) – инструменты возделывания сада.

Вакх-ребенок – пластическое воплощение раздвоения его природы: он то играет роль своего отца («*Там, кожей барсовой одетый, как в порфиру, / с тимпаном, с тирсом он являлся божеством*», с. 58),

то шутливо выполняет свои собственные «взрослые» функции: «*…иль нектар выжимал, смеясь, своей ручонкой / Из золотых кистей над чашей среброзвонкой, / И тешился, когда струей ему в глаза / Из ягод брызнет сок, прозрачный, как слеза*» (с. 58). Майков выбирает тот фрагмент мифа, где Вакх предстает ребенком, растущим под звуки мелодии («*Лишь мирный бог лесов над тихой колыбелью / Младенца услаждал волшебною свирелью*», с. 58). И здесь «мирный» – в значении «идиллический».

Совершенно очевидно, что у Майкова боги окружены не природой, а декорацией, они не вписаны в природу, которая, будучи самодостаточной, существует сама по себе. Подобное понимание пейзажа – типологическая черта антологической лирики. Поэт Н. Щербина заметил по поводу «древнего» духа этой поэзии: «*Грек никогда не описывал, не воспроизводил подробностей внешней природы*» [Архив Майкова // Архив ИРЛИ. Ф. 977. С. VIII. В. 5. Л. 1].

Декоративность[184] у Майкова – своеобразный эквивалент мифологической природы: так подчеркивается характер этого древнего мира.

Майков свободно включает «я» в сюжет, что ведёт к его динамике. Герой Майкова, по замечанию исследовательницы Т. Гавриленко, даже «помещенный во временную эпоху, соответствующую античной, является, прежде всего, художником», «отделенным от создаваемого своеобразным взглядом со стороны» [Гавриленко, 1984, с. 8]. Секрет антологичности Майкова, на наш взгляд, разгадал А. Амфитеатров, раскрывший специфику видения поэтом античного мира: «Автор смотрит вокруг себя не простым глазом, а сквозь искусственную призму. Он ищет повсюду романтических поз, красивой условности, он как бы проверяет Рим по элегиям Гете, по Вазари, по картинам Сальватора Розы» [Амфитеатров, 1909, с. 258]. Подчеркнутая условность бытия – отличительная особенность римской жизни античной эпохи: «Жизнь Рима и вне театра была очень театральна. Римлянин вечно в позе» [Амфитеатров, 1909, с. 77].

В поэзии Майкова включение «я» в сюжет («я» необходимо для того, чтоб сюжет состоялся) динамизирует его: застывшая картина оживает, живопись превращается в театр.

1.2.2. Пейзаж и принцип живописания

А.В. Успенская, отмечая тенденцию поэзии Майкова – соединение античного элемента с реалистическим античным пейзажем,

находит не совсем удачными его антологические опыты, явно уступающие пушкинским: «В стихотворениях “Сон”, “Картина вечера”, “Зимнее утро”, “Все думу тайную в душе моей питает...” наиболее очевидна вторичность поэзии Майкова – он пытается ориентироваться на пушкинскую объективность взгляда, внимание к мелочам, отсутствие деления на “низкое” и “высокое”. Однако здесь нет ни поэтической новизны пушкинских пейзажей, ни точности пространственно-временных деталей, ни многозначности контекста, зато в изобилии присутствует “высокая” лексика, заимствованная из арсенала романтической элегии» [Успенская, 2005, с. 11].

В антологических стихотворениях Майкова пейзаж подчинен двум композиционным принципам. Первый принцип предполагает его оттеснение на второй план динамикой сюжета или развернутым описанием персонажей – действующих лиц («Сон», 1839; «Вакханка», 1841; «Эхо и Молчание», 1840): включаясь в картину мира по мере необходимости, пейзаж становится естественным и необходимым звеном в формирующемся единстве этой картины. Иллюзия слияния мифологических персонажей с природой создается природным кодом: упоминаются растения, вплетенные в одеяние и превращенные таким образом в атрибуты мифологических персонажей, появляется сравнение волос с водой – природной стихией; так подчеркивается их акватическая природа: «*…с аканфом и плющом власы ее* (вакханки. – Г.К.) *спадали / На кожу тигрову, как резвые струи…*» (с. 56)[185]. Для стихотворений, где предстает мир-миф, характерен прием подглядывания: автор случайно становится созерцателем красоты мирно спящей нимфы. Обрамленная громкими звуками вакханалий, картина отличается тишиной. Вакханка как воплощенная страсть существует в интертекстуальных намеках – в отсылках к Батюшкову: «*как дышит виноград на персях у нея, как алые уста, улыбкою играя, лепечут, полные томленья и огня*» (с. 56). В духе Батюшкова телесная сладость передается метафорически через включение вегетативного образа винограда, из которого сотворяется вино, аналогично и «уста» – в ассоциациях с огнем.

Другой композиционный принцип заключается в том, что, оттесняя собой все прочее, пейзаж предстаёт в полном объёме живописности, картинности. В лирических пьесах этого типа подробный пейзаж – особая форма присутствия лирического «я» (см.: «Я в гроте ждал тебя в урочный час…», 1840–1847; «Призыв», 1838).

Сюжет несостоявшегося свидания в стихотворении «Я в гроте ждал тебя в урочный час…» складывается из перемежающихся рядов – природного и человеческого. Трижды обозначен психологический ряд как всплеск переживания («*Я в гроте ждал тебя в урочный час…*», «*Напрасно!..», «Ты не являлась*…», с. 51), все остальное пространство сюжета заполнено пейзажем. Картина угасающего дня метафорична, но упоминание гальционы активизирует ассоциативную память, и наступающее утро развернуто в мифологическую картинку с антропоморфными божествами: Эос – Заря – «любовница Кефала», *«облокотясь на рдяные врата / Младого дня, из кос своих роняла / Златые зерна перлов и опала / На синие долины и леса*…» (с. 51). Созерцание сначала наступающей ночи, потом рассвета – ощущение времени, растворенного в пластике пейзажа. В пейзаж «опрокинуто» переживание влюбленного, неявленная возлюбленная как бы материализовалась в природе. В персонификации мира, его оживлении – игра со зрителем и выражение состояния души героя. В распределении цветовых пятен – выражение красоты объективного мира: Майков «работает» цветом, используя только «чистые» тона. Так, субъективность уравновешивается пластикой, и наоборот.

В «Картине вечера»[186] оценочный момент заявлен уже с первых строк («Люблю я берег сей пустынный…», с. 49). Словесное описание картины напоминает акт её живописания[187]. Сначала создается графический рисунок, повторяющий абрис береговой линии. Затем, с расширением границ пространства, появляются краски, наконец, завершает картину приём троекратного отражения, придающий ей умиротворение: «*Там темные сады в реку / Глядятся зеленью стыдливой, / Там ива на воды легла, / На верфях мачта там уснула, / И в глади водного стекла / Их отраженье потонуло*» (с. 49).

Зеркальность, завершающая картину, имеет символический смысл: она обозначает дистанцию между душой и миром природы и отмечает начало погружения в воспоминание, завершающееся игрой воображения. Троекратный повтор («там… там… там…»), звучащий как заклинание, создает ощущение погружения в инобытие. Романтические категории «здесь» и «там» переосмыслены у Майкова: они несут в себе пластику и субъективность.

Картина наступающего утра («Призыв», 1838) воссоздаётся иначе – в противоречии статики/динамики. Взгляд художника в открывающейся из окна панораме очерчивает вслед за природой простран-

ство: даль, ограниченная смоляным бором, замыкается заливом, уподобленным младенцу, спящему в колыбели; так одомашнивается космос. Еще один круг очерчен ручьем, обрамляющим мельницу и озими. Пластика подчиняется закону контраста – живописные пятна придают изображаемому рельефность: с одной стороны, «черные ели», цвет которых есть выражение дальнего плана, с другой – пурпур восхода, отраженный в воде, и зеленый бархат озими. Укрупнение картины создает включение в пейзаж мифологических персонажей («*Восток пурпуровым ковром / Зажгла стыдливая Аврора*», с. 52): это знаки оживления внешнего мира. Эпитет «алмазный» («*Ручей алмазными водами / Вкруг яркой озими бежит…*», с. 52) придает двуплановость изображению: оно одновременно реальное и иллюзорное (неслучайно тишина названа «волшебной»). Пространство оживлено игрой цвета и запахов («*Как сладок дух от сосн смолистых / и от черемухи младой*!», с. 52), звуков[188]. Предельность эмоции выражена анафорически – перечислением вызывающих восторг моментов. Цвет несет субъективность: скопление чистых тонов ведет к прорыву эмоции, в которой, помимо «визуального», присутствует «ольфакторное» и как венчающий аккорд – «акустическое». Кульминацией, где оба плана – пластический и субъективный – смыкаются, становятся заключительные строки: «*Чу! В роще голос заунывный / Весенней иволги гремит!*» (с. 52). Жест прислушивания обращен и к внешнему миру, и к собственной душе.

Майковский принцип живописания то подчеркивает условность, то разрушает ее: с одной стороны, он живописует как художник, размечая планы, прочерчивая перспективу, с другой – в застывшее изображение вносит дыхание живой жизни, придающее природе трепетную гармонию и сиюминутность[189].

Специфика пейзажей[190] Майкова заключается в том, что они «собирательны», создаются по памяти. Разновременность своих пейзажей Майков любит подчеркивать композиционно. В «Зимнем утре» (1839), построенном на смене кадров, монтажность основывается на переключении точки зрения. В прелюдии точка зрения автора высоко поднята над землей, она совпадает в картине с позицией дневного светила – солнца («*…В раздумии глядит... светила дневного кровавое ядро*», с. 58). Переход на другую точку зрения, отличную от космической, обозначают следующие три строки, где, с одной стороны, появляется отраженный цвет («*…отливом пурпурным блестит*

снегов сребро», с. 58), с другой – тактильные ощущения («*иглистым инеем, как будто пухом белым, / Унизана кора по ветвям помертвелым*», с. 58). «Острое», «колючее» (иглистый иней) сочетается с «невесомым», «легким», при этом ощущение боли и снимается, и сохраняется: «мертвое» – это с точки зрения земного.

Земная точка зрения, открыто вводящая лирическое «я» в сюжет (использован прием «взгляд из окна», генетически восходящий к живописи, позволяющий передать радость обновления от встречи с зимней природой), опирается на традиционное для Майкова обозначение дали (повтор «там», «там»), однако третьего не дано. Точка зрения автора сопрягается еще с другой – точкой зрения рыбака, в соответствии с которой пространство, утратившее сиюминутный масштаб изображения, приобретает плотность, сгущенность, превращаясь в пространство памяти. «Зеркало реки» – портал в инобытие, в ушедшее время: «*И сладостно ему воспомнить прежний быт, / Взирая на стекло окованной пучины, – / Про зори утренни и клики лебедины, / Про бури ярые и волн мятежный взрыв…*» (с. 59). В воспоминаниях история жизни обобщается, приобретая символический смысл, заключенный в описании залива («*…и свой хранительный под ивами залив…*», с. 59). Наконец, в финале происходит возвращение к первоначальной (максимально высокой) точке зрения, носителем которой становится другое небесное светило – месяц: «*…когда лишь месяца задумчивые очи / Проглянут, озлатят пучины спящий гладь / И светят рыбаку свой невод подымать*» (с. 59). «Зимнее утро» вполне укладывается в жанр идиллии, где сосуществование человека и природы весьма гармонично[191].

В разновременности пейзажей скрывается для Майкова источник динамизации сюжета. Сквозной образ зеркала (стекло окна – стекло воды) приобретает значение волшебного, дарующего видения. Играя семантикой зеркала, Майков утверждает неразрывность природы и души, сопряженных в глубинах памяти.

А в «Прощании с деревней» (1841) – еще одной идиллии – пространство замыкается в магический круг Эдема, в котором природа оберегает человека. Сам акт прощания вписывается в определенный идеологический контекст: обозначается оппозиция буколического бытия на лоне природы и «*Вдали шумного движенья городов, / Их скуки злой, их ложного веселья*» (с. 60). В идиллии ощутимо «пушкинское» – от «Деревни» до «Вновь я посетил…». Сюжет выстраи-

вается по-пушкински, движением взгляда, маркирующим динамику сюжета (указательное «вот»). «Круговое» как «домашнее» – в этом смысл оберегающей функции природы: «*И грустная сосна объемлет ветвью темной*» (с. 60) и «*ветви мирные таинственных дубров*» (с. 60) склоняются над человеком. Эпитет «сладкий», органичный для идиллии, вводит тему снов: «*Шуми, мой светлый ключ, из урны подземельной / Шуми, напомни мне игривою струей / Мечты, настроены под сладкий говор твой, / Унывно-сладкие, как песни колыбельны*!..» (с. 60)[192]. Упоминание колыбельной песни, с которой ассоциируется говор струи ручья, готовит появление женского персонажа.

Раздвижение пространства по горизонтали (движение взгляда обозначено от «вот» к «там») ведет к тому, что даль размыкает пейзаж в видение: колодец и дева в конце аллей – мечта, навеянная светлыми водами ручья. Пластика иллюзорна: дева предстаёт как отражение («*А там, – там, на конце аллей лип и ив, / Колодезь меж дерев, где часто, ночью звездной, / Звенящий свой кувшин глубоко опустив, / Дочь поля и лесов, склонясь над темной бездной, / С улыбкой образ свой встречала на водах / И любовалась им, и тайно помышляла / О стройном юноше, – а небо обвивало / Звездами лик её на зыблемых струях*», с. 60). Майков, с одной стороны, использует прием, характерный для пушкинских элегических композиций 20-х гг. (дева венчает элегию; женский образ символизирует просветление[193]), с другой – явно отсылает к ассоциативной памяти читателя – к пушкинской антологической поэзии 30-х гг., в частности к «Царскосельской статуе» («Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила…»). Идиллия завершается не гармонией случившегося, а тайной мечтой об избраннике; эрос растворен в природе, небо замещает собой несуществующего юношу: «*…а небо обвивало / Звездами лик её на зыблемых струях*» (с. 60).

«Раздумье тайное», «дума тайная» – начала, сопрягающие оба плана. Мотивировка реальности видения в стихотворении «Всё думу тайную в душе моей питает» (1840) оставляет изображение на грани действительного/иллюзорного. Мир оживает, но оживает в душе художника и лишь на мгновение. Пластика пронизана субъективностью: «*Я вижу, кажется, в чаще, поросшей мхом, / Дриад, увенчанных дубовыми листами, / Над урной старика с осоковым венком, / Сильвана с фавнами, плетущего корзины, / И Пана кроткого, который у ключа /*

Гирлянды вешает из роз и из плюща / У входа тайного в свой грот темнопустынный» (с. 53). «Кажется» – слово, сопрягающее реальность и иллюзию, не окончательно разрушающее видимое/привидевшееся, отлившееся в пластику «визуальное». Иллюзорное рождается из реального пейзажа, на котором печать таинственного («грот таинственный»). Два семантических центра картинки – описание струящейся воды («нитью из алмаза») и сплетшихся ветвями деревьев, – к которым стянут сюжет: это обозначение той точки, из которой далее будет развернуто «визуальное» иллюзорное. Антропоморфные божества в мирной идиллии напоминают селян; намек на их инородность – в вегетативности: дриады – в венке из дубовых листьев, безымянный старик – в осоковом, Сильван и фавны плетут корзины из ивовых прутьев, а Пан развешивает гирлянды из роз и плюща. Причем Пан назван кротким, не замышляющим зла. «Плетение» – образ созидаемого мира, в котором «водное» и «вегетативное» сопряжены.

Ритмичное чередование думы и видений в стихотворении «Я знаю, отчего у этих берегов…» (1841) строит сюжет. В стихотворении сопряжены две точки зрения, создающие колеблющееся изображение. Это точка зрения автора, от лица которого рассказан весь сюжет. Сознание автора мифологично, его оптика, основанная на древнем предании и вере в него, порождает видения, обретающие пластику: «*…там нимфа грустная с распущенной косою, / Полузакрытая певучей осокою, / Порою песнь поет про шелк своих власов, / Лазурь заплаканных очей, жемчуг зубов / И сердце, полное любви неразделенной*» (с. 61). Другая точка зрения – точка зрения пловцов – свидетелей чудес[194].

Реальность нимфы никак не подтверждается: автор её не видел, пловцы только слышат её пение, завороженному сознанию она является в грёзах и мечтах[195]. Пластическая картина, дважды возникающая в стихотворении, иллюзорна; её реальность подкреплена звучанием, но не зрением, пластика реального мира подменена пластикой видения. Так, в поэзии Майкова использованы приёмы древнего искусства, его пейзажи – игра со зрителем, разнообразно претворенная в словесных картинах.

На наш взгляд, закон пластики в поэзии Майкова держится напряжением, возникающим между свободно льющимся словом и связанностью живописного сюжета, – явлением, отмеченным Н.В. Брагинской в жанре Филостратовых картин[196]. В законе пластики – от-

ражение мышления Майкова, для которого оживший мир – игра воображения: «*И ты невольно сим явленьям даруешь жизни красоты, и этим милым заблужденьям и веришь, и не веришь ты*!» (с. 60)[197].

В 50-е гг. Майков использует образы мифологических персонажей в неантологических стихотворениях для обобщения. Так, в цикле «Житейские думы» современный мир иронично уподоблен Олимпу, а философ-утопист – Зевсу; обманутая женщина – Гебе; поэты – молчащим эоловым арфам.

Майков рассказывает печальную историю любви и предательства в оригинальной форме картин-экфрасисов (стихотворение «Он и она» имеет подзаголовок «Четыре картины», 1856). В форме экфрасиса строится сюжет о вознесении души на небо в цикле «Фантазии» («Пери», 1857), в форме музыкального экфрасиса – сюжет стихотворения «Импровизация» (1856)[198].

Цикл «Камеи», с одной стороны, – стилизация под древнюю поэзию. Идея возведения красоты эмпирического мира в вечность обыграна в стихотворении «Анакреон художнику» (1853): «*Иль художники, как боги. / Входят в Зевсовы чертоги / И, читая мысль его, / Видят в вечных идеалах / То, что смертным, в долях малых, / Открывает божество*?» [Майков, 1984, т. I, с. 130]. С другой – ироническое обыгрывание мифологической образности: так, ироничен сюжет о сатире, попавшем в деревню к людям («Аркадский селянин путешественнику», 1853); ироничен сюжет из «Неаполитанского альбома», где герой-любовник уподоблен Аполлону.

В цикле «На воле» – ключ к эстетике пейзажа: таинственность природы раскрывается в фантазиях художника, душа которого ищет красоты. Так, болото, как и романтически возвышенный пейзаж в былые годы, – источник восхищения: «*Ах! прелесть есть и в этом запустенье!.. И так же здесь заманчиво со мной / Беседует таинственность природы*» [Майков, 1984, т. I, с. 150]. Языческое божество Пан – полуперсонифицированное воплощение природы («Пан», 1869). Осенний лес – подобие богатыря, отданного во власть злой силы: «*Под темной лазурью суровых небес / Его спеленали могучие сны, / И зреет в нем сила для новой весны*» [Майков, 1984, т. I, с. 154]. Чудесное виденье возникает вопреки ничтожному светскому балу: «*…как легкий, резвый сон, / Головка детская является, роняя / Густые локоны, серебристые как лен... / Одно движение – и нимфочка лесная, / Мгновенно оробев, малиновки быстрей, / Скры-*

вается среди качнувшихся ветвей» [Майков, 1984, т. I, с. 156]. Предпочтение северной природе выражается в желании покинуть благословенный юг: «*Унеси ты, волшебник, скорее меня в это царство, / Где по утренним светлым зарям бодро дышится груди, / Где пред ликом господних чудес умиляется всякое сердце…*» [Майков, 1984, т. I, с. 167].

Принцип аналогии разрушает линейность сюжетов. Несвершившееся превращение в цикле «Переводы и вариации Гейне» – аналогия между соловьем и поэтом («*…сам я точно соловей…*» [Майков, 1984, т. I, с. 232]). В цикле «Excelsior» аналогия «белые лебеди – стихи» материализует акт рождения поэзии: «*Чувствую – близятся – их осязаю и вижу – вижу*!» [Майков, 1984, т. I, с. 249]. В цикле «Акварели» картина рассвета «рассказана» в духе события русской истории – соперничества скорбной царицы и юной царевны («Денница», 1874).

Заслугу Аполлона Майкова видят в стилизации древнегреческой колыбельной песни в традициях русского народного фольклора[199] [Шемякова, 2013, URL: http://scienceforum.ru/2013/article/2013003799]. Картины славянского мира («напитаться историей Руси» [Косякова, 2010, с. 11]), обрисованные первоначально аллюзивно, в духе аналогий с современностью, обретают соответствующую форму, опираясь на поэтику фольклора, – и это наиболее удачное воплощение славянской истории.

1.2.3. Оптические метаморфозы: мир в полярности мужского/женского

В основе поэтического мира Майкова лежит оппозиция мужского/женского[200]. В антологическом жанре эта оппозиция реализована в образах антропоморфных божеств, позже женственный характер будет придаваться стихиям. «Женское» ассоциируется с водной стихией: «*Летел корабль, бесстрашно споря / С волнами девственного моря. / Казалось, чуждо было им / Досель неведомое бремя, / Спокойно венчанное темя / Они склоняли перед ним*» (с. 82–83).

Мужское, энергийное начало репрезентируется в поэзии Майкова военной образностью, пронизывающей явления как земного, так и небесного миров: «*Как бесконечный ратный стан, / Кругом снопы стоят в копнах*» (с. 167); «*Волны, как рать, уходящая с боя, не могут утихнуть / И в беспорядке бегут, обгоняя друг друга, хвастаясь*

друг перед другом трофеями битвы…» (с. 209); «*Словно смотр в воздушном стане / Духам тьмы назначен! Миг – / И помчится в урагане / По рядам владыка их*!» (с. 168).

Женское и мужское начала в поэзии Майкова символизируют естественное состояние войны и мира – полюсов бытия. Воинственный лик концентрирует в себе многовековую историю Руси[201].

Ассоциации природных явлений с войной, отражающие зрительные впечатления, основаны на параллелизме природного/человеческого планов. В параллелизме сопряжены история и современность. Природа у Майкова как бы перерастает свою мифологичность, она исторична в том смысле, что хранит память об истории, о трагических и триумфальных её моментах. Земля, таким образом, – сгущенная история, время на ней свернуто в пространство, а пространство, благодаря этому, существует в нескольких измерениях одновременно. Так, пространство мифологизируется: оно обладает магической силой воспоминаний, на которые обрекает человека, попавшего в его власть: «*И в душе моей, как тени / По степи от облаков, / Ряд проносится видений, / Рой каких-то давних снов*» (с. 169).

Майковский закон пластики предполагает балансирование образа на грани реального/иллюзорного. Форма снов, видений, грёз – мотивирующее начало, скрепляющее сюжет, опущение которого ведёт к метафорическим сдвигам, к ассоциативному сюжету. Так, стихотворение «Полдень» из цикла «В степях» строится как погружение в сны, навеянные звуками серебристой дали: «*Орды ль идут кочевые? / Рёв верблюдов, скрип телег?.. / Не стрельцы ль сторожевые? / Не казацкий ли набег? / Полоняночка ль родная / Песню жалобно поёт / И, татарчонка качая, / Голос милым подаёт?..*» (с. 169).

Ключ к пониманию пространства как мифологического – в осмыслении Майковым времени. Поэт признавался: «*Настоящее полоняет во мне минувшее и наоборот*» [Сухомлинов, 1899, с. 487][202]. Майков устраняет параллелизм видений и реальности, присущий его антологической поэзии. Планы налагаются, отражаясь один в другом. В этом проявляется игра с пространством в поэтическом мире Майкова.

Мужскому и женскому началам в мире Майкова присуща особая изобразительность. Героический лик мира, находящий выражение в этическом кодексе мужественного поведения, получает оформление в образе «тяжелого», «плотного», «материального»: «*О, вечно*

ропщущий, угрюмый Океан! / ...Цепями вечными окованный титан / И древнее своё один несущий горе!» (с. 151). В основе аллегорий и метафор Майкова лежит зрительный принцип; образ углубляется за счёт мифологического подтекста, «плотности» явления. «Вознесенное над землей», «устремленное ввысь» ассоциируется с Вечно Женственным («*Сырая мгла лежит в ущелье, / А там – как призраки легки, / В стыдливом девственном веселье, / В багрянцах утра – ледники*!», с. 151]; «*Из ущелий черных / Вылетели тени – / Белые невесты: / Широко в полёте / Веют их одежды, / Головы и тело / Дымкою покрыты, / Только обозначен / В них лучом румяным / Очерк лиц и груди*» [Майков, 1984, т. I, с. 146]). «Воздушное», «нематериальное», «бесплотное» наделены у Майкова белым цветом, символизирующим святость неба[203]. «Земное» или «приближающееся к земле» чернеет, обретает контуры, тень материализуется, овеществляется на глазах у зрителя. Образ мира оформляется настроением художника, его субъективностью. Майкову важна не субстанция сама по себе и её метаморфозы, а её качества, явленные в данный миг взору художника, закрепленные его памятью, игрой воображения, его капризом. Импрессионистичность его образов обманчива. Майков настаивает на плотности времени, заключенного в образе: натуралистичность в понимании поэта не имеет ничего общего с дагерротипом («*Художник воспроизводит то, что в разные моменты его жизни он успел схватить в природе*» [Майков, 1847, с. 171]).

Закон пластики Майкова обусловлен существованием души художника между двумя полюсами. Дума утяжеляет существование («*Зачем средь общего волнения и шума / Меня гнетёт одна мучительная дума*», с. 79), мешает творческому процессу («*Думать будет картина – ты сам, негодуя, / Выносил в сердце тяжелую думу*», с. 97), пугает пророчеством («*А, как ворон чёрный, дума / Тенью вьётся над челом*» [Майков, 1984, т. II, с. 272]). Дума заземляет человека, напоминая о платоновском ниспадении душ на землю. Воспоминание, наоборот, уносит от земли, символически воплощая разлучение души с телом. Воспоминание в поэзии Майкова восходит к архетипу Орфея, спустившегося в Аид и нарушившего запрет оглядки. Именно с этим связаны прозрения в поэзии Майкова, где пространство воссоздаётся как уплотненная материя, как сгущенная в миф история.

Горы у Майкова осмыслены как эскиз Бога, его прерванное когда-то творчество. Окаменение здесь пластически выражает матери-

ализацию думы, её бремени для души демиурга: «*Горят их странные руины, / Как недоконченны мечты / И думы Зодчего природы*» (с. 61), «*Там недосозданные своды, / Там великана голова… / Там профиль девы онемелый*» (с. 62).

Военная образность, сопрягая начала и концы человеческого бытия, опрокидывает «историческое» в «вечное», обозначая в истории то, что присуще всем временам. Так, наступающая ночь ассоциируется с небесным воинством, силами ада: «*Не ветер горы хлещет, / Не дождик их сечет, / Их Смерть переезжает / И полк теней ведёт*» [Майков, 1984, т. II, с. 388]. Праздник Вербного воскресения, наоборот, ассоциируется с победным, торжественным вступлением в город предводителя войск: «*Точно какой победитель вступает / В город – и всё пробудилось от сна: / "Да! победитель?" / И вот ему птицы / Словно уж грянули: Здравствуй, весна*!» [Майков, 1858, т. I, с. 362].

Майков разрушает традиционные представления романтиков о вдохновении и творческом акте, поясняя: «*Творчество и искусство есть акт, требующий полного самообладания... Когда Вы наслаждаетесь, созерцая роскошный вид музыкальной природы, Вы ею подавлены: это всё равно, что наслаждение музыкой, что беседа с милой... Вдохновение – это момент полного самообладания, это минута духовного просветления, когда взору Вашему вдруг представится ярко и резко то, что Вы хотите изобразить, и картина, которую Вы пишете, не вне Вас, не перед Вами, но в Вас, Вы её чувствуете, Вы ею владеете, Вы её лелеете, храня от постороннего развлечения»* [Майков, 1847, с. 139–140].

Майков дифференцирует художников, выделяя несколько типов, и здесь также присутствуют «мужское» и «женское». Критерий дифференциации – отношения художника с материалом, полное владение им: с одной стороны, художник, абсолютно растворенный в своих чувствах, упивающийся ими; с другой – волевая натура, укрощающая природу. Так, для Майкова Айвазовский – «*художник Нептуна, но не любовник Амфитриты, приходящий на берег тоскливо поджидать появление из бездны своей возлюбленной или с замиранием сердца подслушивать страстный её шёпот в сладостном говоре морских всплесков*» [Майков, 1847, с. 174]. Поэтому он и ассоциируется с сильным началом: «*Это речь Аргуса, хозяина, господина, а не друга, не любовника*» [Майков, 1847, с. 174][204].

«Женское» чаще всего предстаёт у Майкова как «материнское». Гоголевский взгляд на мир он интерпретирует своеобразно, оправдывая Гоголя тем, что уподобляет его видение «материнскому»: «*Он подставлял пороку зеркало, но так, как мать делает это с капризным ребенком*» [Майков, 1847, с. 174]. Отождествляя «материнское» с «женским», поэт тем самым определяет суть женской природы, которую видит в безоглядности чувства, «*которое не судит, не взвешивает разумом, но принимает сердцем*» [Майков, 1847, с. 174].

1.2.4. Игра со зрителем и изображение пространства

Игрой со зрителем предопределены принципы изображения пространства в поэзии Майкова.

И. Анненский, уловив закономерность пейзажей Майкова, заметил: «Открытые солнечные, морские пейзажи он любил, по-видимому, больше закрытых лесных. Мы находим в его поэзии Айвазовского и не находим Шишкина» [Анненский, 1979, с. 274][205].

Широкое пространство рисует Майков с неподвижной и с движущейся точек зрения, оно всегда подчинено закону пластики, обусловленному авторской субъективностью: «*И задымилася роса / На всём пространстве желтых нив, / И ночь взошла на небеса, / Тихонько звезды засветив*» (с. 167), «*В телеге еду по холмам; / Порой для взора нет границ…*» (с. 57). Существующую зависимость между пространством и настроением человека Майков обозначил так: «*Широкий горизонт расширил душу мне…*» (с. 86)[206].

Движущаяся точка – в прогулке по лесу («*Идешь – и нет конца пути…*», «Пейзаж», 1853), где «визуальное» сопрягается с «акустическим» («*Вдали проглянула река… На тряской мельнице колеса / Уже шумят издалека*» [Майков, 1984, т. I, с. 153]), многоцветье – с разнообразными звуками.

Даль притягательна для Майкова разноцветьем красок, игрой света и тьмы, метаморфозами движения: «*Густого мирта был над нами / Непроницаемый навес, / Синели горные вершины, / Тумана в золотой пыли / Как будто плавали вдали / И акведуки, и руины...*» (с. 90), «*Далекий горизонт в серебряной пыли…*» (с. 100), «*Мне в душу повеяло жизнью и волей: / Вон даль голубая видна*» (с. 131).

Раздвижение пространства опирается у Майкова на принцип игры со зрителем. Картина грозы, обрисованная как разрушение домашнего пространства, отличается усиливающейся персонифи-

кацией стихийных сил, борьба которых напоминает игры домового, расшалившегося и вносящего в обычный порядок хаос и разрушение: «*Встают с серебряным карнизом / Чрез все полнеба ворота, / И там, за занавесом сизым, / Сквозят и блеск, и темнота... / Вдруг словно скатерть парчевую / Поспешно сдернул кто с полей, / И тьма за ней в погоню злую, / И всё свирепей и быстрей*» (с. 212). Мистерия природы, развернутая на глазах у зрителя опытным режиссером, невидимым для посторонних глаз, космическим властителем, приобретает зловещий характер.

В изображении дали преобладает праздничность красок («*На дальнем севере моём… / Вдали синел лавровый лес, / И олеандр блестел цветами*», с. 90) и звучания («*От криков их на небе дальнем / Как будто благовест идет*» – «Журавли» [Майков, 1984, т. I, с. 148]). Создавая праздничное пространство, Майков скрывает источник этой праздничности, в этом заключается игра автора со зрителем. А наступающий рассвет игрой света и тени «материализует», заземляя, принадлежащих здешнему миру: «*Бледнеют тверди голубые; / На горизонте – всё черней / Фигуры, словно вырезные, / В степи пасущихся коней*…» [Майков, 1984, т. I, с. 197].

Звучащий внешний мир колеблется в изображении Майкова между реальностью и иллюзией, автор оставляет читателя перед вопросом: материален ли звук, отражение ли он души, уловившей звенящую тишину и ставшей продолжением мира, замершего на миг: «*Пар полуденный, душистый / Поднимается с земли... / Что за звуки в серебристой / Всё мне чудятся дали*?» (с. 169). Незримость персонифицированного источника звучания усиливает ощущение торжественности: «*Мой взгляд теряется в торжественном просторе, / Сияет ковыля серебряное море / В дрожащих радугах – незримый хор певцов / И степь и небеса весельем наполняет*» (с. 168–169), «*Взор мой тонет в блеске полдня. / Не видать певцов за светом... / Так надежды молодые / Тешат сердце мне приветом*» (с. 132).

Принцип музыкальности находится в прямой зависимости от принципа пластики в мире Майкова. Звучание музыки у Майкова всегда сопряжено со светом, иллюзия максимально расширенного пространства обусловлена светом: «*Туманом мимо звезд серебристых проплывая, / И вдруг, как дым, на месяце сквозясь, / Прозрачных облаков разрозненная стая / Несется по небу в полночный тихий час…*» (с. 223), «*Мороз трещит; / Луна в кольце на тверди синей; /*

Звездится снег; лазурный иней / На черных деревах блестит…» (с. 325). Ночь, окутывая мир своим пологом, сужает пространство, звуки которого, воспринятые слухом, но не подкрепленные зрением, осмыслены как антимузыкальные. Эти звуки не взаимодействуют с душой, натыкающейся на тьму: «*По речке, в камышах, от топких островов, / С разливом хоры жаб несутся, как глухие / Органа дальнего аккорды басовые, / И царствуют над всей гармонией ночной / По ветру то звончей, то в тихом замиранье, / Далекой мельницы глухое клокотанье… / А звезды... Нет, и там, по тверди голубой, / В их металлическом сиянье и движенье / Мне чувствуется гул их вечного теченья*» (с. 133).

Замкнутое пространство леса обладает для Майкова архетипическим смыслом: переступание черты ведет к окаменению внешнего мира и обмиранию человеческой души: «*Вдруг всё свершившееся тут / Остановилося при мне, / И все следят за мной и ждут, / И злое мыслят в тишине; / И точно любопытный взор / Ко мне отвсюду устремлен, / И слышу я немой укор, / И дух мой сдавлен и смущен*!» (с. 134).

Так, осенний лес как жертва смерти в синхронности человеческих и природных ритмов превращается в двойника человека. Поведение человека в ночном мире, законы которого он боится нарушить, не что иное, как смирение перед законами природы: «*…дико / Мне было, страшно нарушать / Движеньем, словом оскорблять, / Казалось, этот час великой, / Как будто что-то в этот миг / Свершалось дивное*...» (с. 325). В стихотворениях Майкова, где человек оказывается один на один с тайной природы, невольно вовлекается в игру природных стихий, становясь участником мистерии природы, реализуется архетип нарушения запрета. Видения, явившиеся ему и запечатленные в поэтических произведениях, сам Майков определяет как сновидения, подчеркивая их бессознательную природу: «Когда творились у меня эти сцены и образы, я не рассуждал об них, а писал, почти бессознательно, даже до того бессознательно, что кто-то невидимый мне диктует, и я, как пишущий диктант, вперед гадаю и радуюсь, догадываясь, что дальше будет, куда и к чему этот невидимый ведёт» [Сухомлинов, 1899, с. 488].

Игрой со зрителем обусловлено изображение царства небытия у Майкова: царство небытия смоделировано по образу и подобию земного, но в то же время как его зеркальное отражение. Пластика невидимого мира мотивируется недоступностью живым его реальности.

Игра со зрителем, на которой держится закон майковской пластики, заключается в том, что подземный мир воссоздан с «чужой» точки зрения, с точки зрения тех, кто в нём побывал, кто приносит вести из небытия о душах, томящихся в разлуке с родными, с земным миром, испытывающих страдание: «*В темном аде под землею / Тени грешные томятся... / Всё о том, что не доходят / Вести в адские пределы – / Есть ли небо голубое? / Есть ли свет ещё наш белый? / И на свете церкви Божьи, / И иконы золотые, / И, как прежде, за станками / Ткут ли девы молодые*?» [Майков, 1984, т. I, с. 390].

Художественный эффект сопряжения точек зрения – в иллюзорности вещного мира: возведенный к преданию, овеществленный в музыкальной пластике чужого голоса, мир балансирует на грани бытия и небытия, реального и воображаемого. Предания, слухи, рассказы очевидцев, песни птиц – вестников потустороннего мира (согласно фольклорной традиции, всё это образы «чужой речи», «чужой точки зрения», но это и формы осуществления бытия души; одна из её ипостасей – птица, слово, тень) – своеобразная проекция раздвоенной души, а скрытый эффект раздвоения и есть основа иллюзорно-реального, изображение невидимого: «*Смерть я видела, как скачет / На коне в подземном царстве, / Юных за волосы тащит, / Старых за руки волочит, / А младенцев нанизала / Вкруг, за горлышко, за пояс*!» [Майков, 1984, т. I, с. 388][207].

Поэтическая система Майкова обнаруживает определенную динамику. Пластический мир антропоморфных божеств в форме экфрасисов постепенно сменяется более скрытыми формами воплощения мира как подобия мифологического (художественное осмысление его в оппозициях женского/мужского, «сгущение» пространства, превращение его в «память истории», подключение «чужой точки зрения», перераспределение «ролей» в поэтическом театре и т. д.). Но смена приёмов воплощения мира сводится в конечном итоге к варьированию одного и того же принципа поэтики – игры со зрителем (читателем), цель которого – создать необходимый эффект, состоящий в сочетании иллюзии и реальности, их своеобразной подмене друг друга. Эстетическая программа Майкова-живописца, совпадающая с принципами поэтическими, реализуется в его поэзии в процессе превращения думы в видение, балансирующих на грани материализации/дематериализации.

1.3. ЭКФРАСИСЫ А.А. ФЕТА[208]

В нашем толковании экфрасис – пограничный жанр, имеющий диалогическую природу. Экфрасис – некая жанровая модель, в основе которой изображение и слово предстают в непрекращающемся диалоге и перетекании смыслов[209].

Закономерно обращение А. Фета к экфрасису. Как человек, погруженный в культуру, он с детства был приобщен к живописи. В своих мемуарах, написанных на склоне лет, Фет рассказал о своих впечатлениях от живописи Рафаэля: «*Не менее восторга[210] возбуждала во мне живопись, высшим образцом которой являлась на мои глаза действительно прекрасная масляная копия Святого Семейства, изображающая Божию Матерь на кресле с младенцем на руках, младенцем Иоанном Крестителем по левую и Св. Иосифом по правую сторону. Мать растолковала мне, что это произведение величайшего живописца Рафаэля и научила меня молиться на этот образ...*» [Фет, 1992, т. 3, с. 18]. Немного позже его эстетическое воспитание продолжила сестра Надя: «*Обладая прекрасною исторической памятью, она сумела заинтересовать меня своими любимыми до Рафаэлевскими живописцами*» [Фет, 1992, т. 1, с. 164]. Интерес к живописи, возросший на почве усадебной культуры (его восхищение вызывали росписи церкви крепостными художниками, по свидетельству отца, не уступавшие заграничным музеям и Эрмитажу), проявился в итоговых очерках «Из-за границы»[211]. В письмах Я.П. Полонскому, уже на склоне лет, он описывает посещение французской выставки, осмотр которой начинает «*с самого значительного… Говорю об отделе живописи и скульптуры*» (письмо от 11 мая 1891 г. [А.А. Фет и его литературное окружение, 2008, т. 1, с. 905]. Последняя усадьба Фета – Воробьевка – место встречи Муз[212].

Живопись органично включается в фетовскую концепцию Красоты. Убежденный, что красота разлита в мире («*Красота разлита по всему мирозданию и, как все дары природы, влияет даже на тех, которые ее не сознают, как воздух питает и того, кто, быть может, и не подозревает его существования*», т. 3, 2006, с. 177[213]), он признавался, что всегда противился любой попытке навести его на эту красоту[214]. Возможно, именно этим объясняется его нежелание делиться своими впечатлениями о луврской «Диане»: Фет предпочитает обойти молчанием этот шедевр, блестяще представленный им в его лирике.

Обращение Фета к экфрасису наблюдается в его поэзии 1840–1850-х гг. Как правило, ранние экфрасисы выполнены в жанре антологической поэзии[215]. Занимаясь переводами с латинского[216], Фет попутно стилизовал свои стихи под античных поэтов и, как указывает А. Успенская, «как бы играл с жанром антологического стихотворения, испытывая его возможности» [Успенская, 2005, с. 29].

В поэтическом наследии Фета есть только два экфрасиса – стихотворения, открыто прикрепленных к произведению, которое в них описывается.

1.3.1. Поэтические иллюстрации А. Фета к К. Брюллову и П. Ставассеру

Один из первых его экфрасисов – стихотворение «Диана, Эндимион и Сатир» (1847), имеющее подзаголовок – «картина К. Брюллова». Это не самая известная картина художника на мифологические темы[217]. Как установили специалисты, Брюллов опирается на сюжет новеллы итальянского поэта XVIII века Джамбаттиста Касти (1724–1803) «Галантные новеллы в октавах»[218].

Судьба картины не очень счастливая. Критика оценила ее негативно, и это во многом объясняется борьбой эстетических идей в России в этот период: по мнению демократической критики, такая картина уводила от больших задач искусства[219].

Миф, который лег в основу сюжета, существует в нескольких вариантах. По версии Хелен Гербер, Диана, увидев спящего прекрасного юношу-пастуха, стала навещать его по ночам. Желая сохранить его красоту навечно, она превратила его сон в вечный, спрятав возлюбленного в пещере [Гербер, 2007, URL: https://iknigi.net/avtor-helen-gerber/48362-mify-grecii-i-rima-helen-gerber/read/page-5.html]. По другим версиям, Зевс, заметив влюбленность в Эндимиона Геры, обрек юношу на вечный сон; по третьей версии, Селена просила Зевса исполнить любое желание Эндимиона, а последний испросил себе вечный сон, с бессмертием и юностью [Энциклопедия мифологии, URL: http://godsbay.ru/hellas/endimion.html; Словарь античности, URL: https://rus-dictionary-of-ancient.slovaronline.com/4701-Эндимион].

В разработке мифологического сюжета К. Брюлловым важны свойственный его манере линейный ритм, особый колорит, игра светом и цветом.

Динамика развертывающегося в пространстве картины сюжета создается повторяющейся извилистой линией: раскинувшийся в свободной позе спящий Эндимион; слегка склонившаяся над ним Диана, поза которой зеркалит позу Эндимиона (запрокинутая за голову рука – телесная горизонталь «мужского» сменяется вертикалью «женского»); поза наклонившегося Сатира, в свою очередь, повторяет позу Дианы. Три фигуры выстроены в определенной последовательности сменяющих друг друга эмоций: покой на безмятежном лице Эндимиона; ужас, гнев и негодование Дианы, обернувшейся от неожиданного прикосновения к ней кого-то чужого; вожделение и предвкушение уже почти осуществленного на лице Сатира.

Центр композиции – поразительной белизны красивые тела Эндимиона и Дианы: свет подчеркивает одухотворенность этой красоты. Источник света исходит от Дианы – богини Луны, и свет этот «выдергивает» из темноты фигуру Эндимиона на розовом покрывале. «Розовый» плавно переходит в несплошной «красный» – цвет сандалии Дианы, а потом в раскаленно-красный тон тела Сатира, распаленного страстью, завершаясь «коричневым» – цветом уродливого материально-телесного низа Сатира. «Красному» полярен «белый» – цвет развевающихся одежд Дианы, запечатлевающих ее порыв. «Коричневый» Сатира – признак хтоничности – рифмуется с окрасом собак – спутников Дианы, с удивлением созерцающих происходящее. В «коричневом» пребывает и маленький Эрот, расположившийся в правом верхнем углу композиции и подглядывающий за происходящим. Эрот, в больших округленных глазенках которого застыли то ли ужас, то ли усмешка, несет на себе отсвет грубой страсти Сатира. Эрот отделен от прочих персонажей громадным деревом (оно по центру картины), в извилистости ветвей которого – повтор поз персонажей, как и в извивах змей, гнездящихся в дереве. Опрокинутая колесница, брошенная Дианой, трактуется искусствоведами как символ неверного пути[220].

На то, что фетовское стихотворение – экфрасис, указывает подзаголовок (авторский указатель в скобках). Так обозначена рамка, очерчивающая границы картины, отделяющие ее от реального мира, в котором находится созерцающий.

Выбор именно антологического жанра для экфрасиса объясним общей тенденцией русской поэзии этого периода к разработке античности[221]. Фет учитывает некоторые формальные признаки анто-

логического жанра: гекзаметр, элегический дистих, длинные строки, объективное описание. Возможно, для поэта застывшая пластика ассоциируется с однозначным словом, лишенным «текучести».

Понятно, что адекватного прочтения произведения живописи ее зрителем не может быть, но механизм перевода живописного произведения на язык искусства слова заслуживают внимания. Фетовская антологическая картинка бесцветна и почти беззвучна[222]. Сюжет (описание картины), организованный взглядом Автора (скользящий взгляд автора – сюжетообразующее начало, причем взгляд, формирующий «статуарность»), держится нарастающей лирической энергией Автора. Неспешное очерчивание фигуры спящего Эндимиона и окружающего его предметного мира согрето лиризмом: взгляд автора включает точку зрения влюбленной девушки, ее оптика добавляет теплоту в описание Эндимиона: «*У звучного ключа как сладок первый сон! / Как спящий при луне хорош Эндимион*!» (т. 1, 2002, с. 271). Отказ от конкретного описания красоты Эндимиона (есть только общее впечатление) может быть понят как нежелание поэта нарушать законы античного искусства. Семантический комплекс «сладости» станет у Фета опознавательным знаком древнего мира.

В сюжет вторгается лирический комментарий Автора, выражающийся сначала в удивлении, вылившемся в риторический вопрос («*Ты ль, непорочная, познала вожделенье*?», т. 1, 2002, с. 271), затем во вздохе зависти («*Счастливец! Ты его узрела с высоты и небо для него должна покинуть ты*», т. 1, 2002, с. 271) и фиксации телесного проявления растущей страсти («*Девическую грудь невольный жар объемлет*», т. 1, 2002, с. 271). Автор перешагнул рамку картины, вошел в ее мир: отсюда жест вслушивания («*Слышу*…») и следующее за этим предупреждение Диане («*Диана, берегись. Старик Сатир не дремлет. Я слышу стук копыт*…», т. 1, 2002, с. 271), за которым – попытка переиграть известный сюжет, остановить неминуемо надвигающееся «событие». Волевое включение автора в сюжет – своеобразный спор Фета и с художником, и с сюжетом картины.

Фет снял подробное описание события, как бы «сжимая» живописный сюжет. Динамика экфрасиса – в быстрой смене кадров[223] (укрупненное «лицо» вожделеющего, обезображенного страстью Сатира и испуганное, но не утратившее выражения неизбывной гордости божественное лицо Дианы) и в переносе акцента на однозначный эпитет, имеющий оценочный характер. В поэтическом тексте

Фету удается избежать натуралистичности, присущей в какой-то степени изображению Сатира у Брюллова: смешение человеческого и животного в облике Сатира не может не вызывать отвращения[224].

Картинный сюжет – это остановленный миг, последствия которого развертываются уже в сознании/воображении зрителя, а завершение сюжета предопределено исчерпанностью авторского взгляда, ограниченного пространством картины. У Фета, с одной стороны, визуализация персонажей, с другой – преодоление статуарности, заданной живописью.

В картине Брюллова пространство однородно, у Фета иерархично: в его антологии появляется двуплановость, или структурная бинарность. Переключая внимание зрителя/читателя на Эрота, автор снимает катастрофичность ситуации ее обращением в шутку играющего мальчика: «*А баловень Эрот, доволен шуткой новой, Готов на кулаке прохлопнуть лист кленовый*» (т. 1, 2002, с. 271). Трагичность и комичность оказываются понятиями разных уровней, хотя и обнаруживают свое оборотничество, диффузность, переходя одно в другое. Мир един, добро и зло в нем неразрывны, силы разрушения оказываются силами созидания. Фет сосредоточен на выяснении через «мифологические» сюжеты законов, управляющих миром[225], и для него это подтверждение тезиса о принципиальной невозможности счастья в мире.

Еще один фетовский экфрасис – стихотворение «Нимфа и молодой сатир (группа Ставассера)»[226], датируемое 1859 годом, которое связано со скульптурой.

У Фета есть опыт критического разбора скульптуры. Можно считать программной его статью «По поводу статуи г. Иванова на выставке Общества Любителей Художеств» (1866)[227], где «скульптурная» эстетика продемонстрирована в конкретном разборе. В своих анализах Фет сверяет рассматриваемое произведение с «идеалом», при этом чутко улавливая малейшее отклонение от него.

Следование античной традиции – высшая похвала современному художнику, статуя которого «*…как бы вся вышла из глубокого и задушевного изучения антиков*» (т. 3, 2006, с. 269). Тайна эстетического наслаждения – в строгом отношении к искусству и красоте[228] – принципе античного искусства. Простота сюжета и выбор точки зрения, с которой откроются «*очаровательные линии в игре прекрасного женского торса*» (т. 3, 2006, с. 269), – еще одно достоинство художника, также связанное с античным искусством.

Проблема точки зрения особенно важна для Фета. Описывая в очерках «Из-за границы» луврского «Дискобола», Фет отмечает: «*Говорят, наш покойный Брюллов разбил вокруг этой статуи шестнадцать точек и срисовал ее с каждой. И неудивительно. Только греки умели уловить тайну природы, вследствие которой тело равно совершенно со всех возможных точек зрения, и ни на минуту не представляет загадочного вопроса: что это такое? У новейшей скульптуры этого не найдете. Как бы статуя ни была хороша, всегда есть точка, с которой придется спросить: что это такое? или с которой, по крайней мере, исчезает вся прелесть. Здесь, напротив, с малейшим движением зрителя линии изменяются, ничего не теряя в ясности и красоте*» (т. 4, 2007, с. 71).

Тонкие замечания Фета по поводу скульптуры Иванова говорят о его знании законов ваяния. Фетовские суждения вполне рационалистичны и учитывают принципы пропорциональности в скульптуре, создающие гармонию целого: «*По поводу ступней мы тоже не можем не приветствовать нашего художника-соотечественника, строго воздержавшегося от миниатюрных ножек новейшей скульптуры. Миниатюрные женские ножки, иногда столь прелестные в живописи – безобразны в ваянии. Чего у греков нет, то нетерпимо в ваянии как безобразие*» (т. 3, 2006, с. 271).

Фет оправдывает отступление от анатомии, когда оно работает на образ: так, он замечает, что поза матери, невозможная в повседневной реальности (руки «*подняты вверх не совершенно перпендикулярно, что было бы и неграциозно и неестественно, а предоставляют со всей фигурой довольно значительный угол*», т. 3, 2006, с. 271), поэтична. При этом недоработки изваянного тела, разрушающие общее гармоничное впечатление, осуждаются: так, по поводу правой кисти руки матери он пишет: «*Линия, обозначающая нижнюю сторону кисти, сторону, обращенную к самой статуе, – и не верна природе, и потому – неприятна*» (т. 3, 2006, с. 272).

Также, оспаривая мнение некоторых критиков относительно головы скульптуры (накинутый на голову фигуры платок «*напрасно отяжелил ее и лишил гармонической воздушности*», т. 3, 2006, с. 272), он аргументированно отстаивает правоту художника: прическа означает закрепленность произведения за определенным периодом истории. С другой стороны, он видит в этом проявление верности природе искусства ваяния («*Распущенные волосы, прекрасные в*

живописи, – безобразны в скульптуре, враждующей со всем плоским и прилизанным», т. 3, 2006, с. 272).

Мраморная группа, созданная русским скульптором Петром Ставассером в 40-х годах XIX века, считается лучшим его произведением.

Петр Ставассер изобразил Нимфу и влюбленного в неё Сатира: лукавый проказник, завладевший сандалией Нимфы, горит страстью, и это чувство, возможно, начинает волновать еще невинную девушку[229].

Как и в первом стихотворении, сюжет фетовского экфрасиса – скольжение авторского взгляда, выхватывающего попеременно фигуры Нимфы и Сатира. Оберегающий словесный жест автора, обеспокоенного спешащей Нимфой в начале произведения, сменяется следующим кадром – описанием Сатира, удерживающего Нимфу. Как и в первом стихотворении, прием совмещения точек зрения: автор редуцировал описание красоты Нимфы, передоверяя его влюбленному фавну – фиксируется впечатление, произведенное ею на Сатира. Это второй словесный жест, опять обращенный к Нимфе: «*Смотри, как, голову откинувши назад, / Глядит он на тебя и пьет твой аромат, / Как дышат негою его уста и взоры*!» (т. 1, 2002, с. 275). Упоение красотой передано на языке ольфакторной образности: «пить аромат» – устойчивая формула поэзии начала XIX века, «дышащий негою» – поэтический штамп этой же поэзии.

Сюжет строится скорее не как описание, а как размышление по поводу. Отсюда перебои авторских мыслей: он в споре с самим собой. Замечая позу Нимфы, автор предлагает свою трактовку, потом, перебивая самого себя, отгоняет «грешные» мысли утвердительными заявлениями, читая подтверждения своей версии в лице Нимфы: «*Нет! Мысль твоя чиста и воля неизменна; / Улыбка у тебя насмешливо-надменна*» (т. 1, 2002, с. 275). Неподвижность Нимфы – неразгаданная загадка для автора: в ней либо сознание своей красоты, либо отблеск неожиданно налетевшей стихии страсти:

Но отчего, скажи, – в сознаньи ль красоты
Иль в утомлении так неподвижна ты?
Еще открытое, смежиться хочет око,
И молодая грудь волнуется высоко.
Иль страсть, горящая в сатире молодом,
Пахнула и в тебя томительным огнем?» (т. 1, 2002, с. 275).

Статуарность нимфы неоднозначна: проявление прозрения (план содержания) или свойство художественного произведения (план выражения, формы). Так сюжет становится выражением колебания автора между пониманием описываемого как произведения искусства (статуя) или как мифологического мира, существующего как реальность. Отсюда миг – как часть какого-то большого, стоящего за ним жизненного сюжета. И отсюда как бы свершившееся на глазах оживление статуй.

Фет, словно угадав принцип скульптора, следует ему: «Ни в одном из произведений Ставассера не представляется действия конченного. Всегда при созданиях своей фантазии открывает он обширное поле для фантазии самого зрителя. <…> Это было свойством самой природы художника, его художественным тактом, внутренним голосом его дарования. Это была его собственная, лично ему принадлежащая теория», – отмечает первый биограф Ставассера, его друг Н. Рамазанов [Рамазанов, 2014, с. 475].

Итак, Фет в своей антологии задает свободу интерпретаций диалогичностью, обращенной и к скульптуре, и к самому себе.

1.3.2. Экфрасисная поэтика А. Фета

В некоторых антологических стихотворениях содержатся намеки-отсылки не к конкретным произведениям, но к художнику/ваятелю. Так, в стихотворении «Влажное ложе…» тело погибшего Фаэтона сравнивается с изваяниями Праксителя («*…округленные бедра белели, будто мрамор, приявший изгибы от рук Праксителя*…», т. 1, 2002, с. 137), и это сравнение венчает цепочку в описании тела, где происходит скопление «белого» («белоснежные члены», «белые формы»)[230]. Сюжет (движение взгляда Феба/Аполлона, обозревающего мир после гибели Фаэтона) строится на двойной функции статуарности/скульптурности, которая, отсекая конкретику, возводит красоту в вечность, с одной стороны, создает подтекст, реконструируя по деталям трагедию, в которой по-античному сдержанная горечь от случившегося (разбитая лодка, «обломки еловые весел», опрокинутые и наполненные тиной щит и шлем; и, наконец, тело, трижды окруженное лозой: разодранный хитон, босые ноги, лицо и смертельная рана), с другой.

Антологический характер стихотворения поддерживается заимствованным у Гомера эпитетом («розовая Эос»), а также характер-

ным для фольклора использованием «чистого» цвета (цвет передается определением, несущим однозначный смысл; зеленый навес каштана, желтые пески, чернеющая от темной смолы лодка). Именование Аполлона, в котором одновременно присутствуют указание на цвет его волос и божественную природу, – златокудрый – также знак антологии.

Так у Фета складывается система сквозных образов, подчеркивающих принадлежность к антологическому миру[231].

Так, например, в стихотворении «Сон и Пасифая» (1842)[232] прием совмещения точки зрения влюбленного юноши Сна с авторской маркирован («*Так Пазифаю / Юноша Сон увидал, полон желанья любви*», т. 1, 2002, с. 202) – он необходим для того, чтобы ввести скульптурность («белая полная грудь», «нога круглобедра», где «полнота», «круглость» – символ совершенства)[233]; событие, составляющее основу сюжета, остается недосказанным. «Сжатие» сюжета – в замещении подробных описаний события символикой венка, обрамляющего сюжет: именно символика его «дорисовывает» в сознании читателя. Экфрасисная поэтика строится на противоречии статуарности и лирической формы построения сюжета. «Скульптурность» принимает на себя функции создания подтекста.

Далее экфрасисная поэтика Фета заявлена в так называемых «скульптурных» стихотворениях («Венера Милосская», 1856; «Аполлон Бельведерский», 1857), где снят подзаголовок, привязывающий стихотворение к конкретному произведению искусства. Заглавия берут на себя функции указателя на описываемый объект[234].

В поэтической интерпретации запечатлен миг: явившаяся во всей своей красоте Венера представлена как шагнувшая в вечность. Фет воссоздает ее штрихами-намеками, подобно Пигмалиону, сотворяющему свою Галатею[235]. Поэт отказывается от приема, который использовал в прозаическом описании (очерки «Из-за границы»), – рассмотрение статуи с разных точек зрения, кружение вокруг нее в музейном пространстве, ограничиваясь единственной – неподвижной – позицией наблюдателя.

Однако проза и поэзия сближены мотивикой. Метафора цветущего тела как вершина Красоты развернута в прозе уподоблением статуи раскрывшемуся шипку розы: «*Из одежд, спустившихся до бедер прелестнейшим изгибом, выцветает нежно, молодой, холодной кожей сдержанное тело богини. Это бархатный, прохладный*

и упругий завиток раннего цветка, навстречу первому лучу только что разорвавший тесную оболочку. До него не только не касалось ничье дыхание, самая заря не успела уронить на него свою радостную слезу» (т. 4, 2007, с. 72)[236]. При этом устранены портретные подробности – спустившаяся одежда и прическа – только для того, чтоб подчеркнуть сияющую наготу, которая увязана Фетом с непорочностью, и природную горделивость лика.

Восстановление искаженного когда-то цензурой текста («божественное»/«смеющееся»; именно В. Боткин настаивал на этом возвращении, т. 1, 2002, с. 477–478) обнажает поэтическую логику Фета: оставаясь статуей, Венера в финале стихотворения предстает не как мифологический персонаж мира культуры, а как Властительница мира. Окруженная «осколками» мифа, она возвращена в миф, сложившийся в сознании поэта. Миф, существуя в «свернутом» виде, реконструируется за счет ассоциаций, возникающих в описании деталей, реализующих принцип суггестивного слова, сменившего однозначное. «Пена» отсылает к мифу о рождении Афродиты из пены морской («*…вся млея пеною морской*», т. 1, 2002, с. 275): так, суггестивное слово восстанавливает миф. «Пафосская страсть» напоминает о предназначении богини. Впечатление обернулось восстановлением мифа[237]. Венера предстает одновременно в нескольких ликах: древнем, мифологическом, и «культурном» как материализованном продолжении ее бытия, что подчеркивает идею неизбывности красоты, ее необходимости для человека[238]. Границы живого/неживого сняты, сила Венеры – в ее «живой», то есть человеческой, страстной, земной природе[239].

Далее привязанности стихотворений к конкретному произведению искусства у Фета не наблюдается, но эксперименты в области экфрасиса очевидны, как, например, в стихотворениях, объединенных лирической ситуацией подсматривания.

В «Вакханке» (1843) эта позиция Автора формально никак не обозначена: картинка остается без конкретного наблюдателя. Сюжет – скольжение взгляда, сначала очерчивающего границы пространства («*Под тенью сладостной полуденного сада…*», т. 1, 2002, с. 135), в котором вакханка ищет «прохладного дуновенья», затем фиксирующего позу, воссозданную в пластике («закинув голову»), и замедлившегося на фигуре с опускающейся одеждой, обнажающей грудь, наконец, замыкающего описание укрупненным планом

(«*А страстные глаза, слезой упоены, / Вращались медленно, желания полны*», т. 1, 2002, с. 135).

Хотя визуализация и закрепляет описание, но движение сюжета предопределено динамикой двух семантических комплексов – «прохлады» и «жара». Комплекс «жара» включает состояние внутреннего опьянения, опрокинутое вовне («*…влаги Вакховой томительно полна…*», т. 1, 2002, с. 135)[240]. Единство описания создается однородной семантикой: природность тела выражена на языке цветов, в их метафорике («*…как будто волосы уж начинали жечь горячим золотом ей розы... плеч*», т. 1, 2002, с. 135). Оба комплекса скреплены эпитетом, сначала прямо обозначенным («сладостный»), а потом имплицитно пронизывающим дальнейшее описание[241].

В стихотворении «Диана» (1847) сюжет несвершившегося оживления статуи оформляет маркированная позиция подглядывания[242].

«Подглядывание» очерчивает полюса: ожидание чуда сменяется разочарованием. Диана таит в себе черты «живого» и «неживого»: она – персонифицированная красота, богиня и одновременно – статуя, обобщенное и вместе с тем конкретное воплощение совершенства человеческой природы в культуре. Но начало стихотворения, задающее сюжет встречи с богиней, не акцентирует ее статуарности: «*Богини девственной округлые черты / Во всем величии блестящей наготы / Я видел меж дерев над ясными водами*» (т. 1, 2002, с. 136). «Округлые черты» могут быть отнесены и к богине, и к статуе.

Лирическая тема Дианы развивается между полюсами живого/неживого. В эскизном описании облика («*С продолговатыми бесцветными очами*» – штрих, указывающий на статую; «недвижность» чела, связанная с неисполняемым предназначением: «*…и дев молению в тяжелых муках чрева / Внимала чуткая и каменная дева*», т. 1, 2002, с. 136) – нарастание статуарности. А далее: «*качнулся на воде богини ясный лик*» (т. 1, 2002, с. 136), где «ясный лик» зеркально соответствует «ясным водам», – начало ожидаемого оживления. Глагол «качнулся» пока еще не имеет ничего общего с такими словами, как «дрожь» и «трепет», несущими семантику «живого» и концептуальный смысл [243]. «Молочная белизна» тела также «двоит» образ: в контексте фетовской лирики это признак живого существа и в то же время статуи – воплощения совершенной красоты. В финале – горестное ощущение несбывшейся сказки: «*…мрамор недвижимый белел передо мной красой непостижимой*» (т. 1, 2002, с. 136). Дво-

ение образа в конечном счете можно объяснить обманом зрения и оптикой ожидания, когда деформируются временные и пространственные представления («я видел...», «качнулся на воде богини ясный лик», наконец, «я ждал...»). Авторское видение подчинено действию закона усиливающейся энергии, возрастающей уверенности в реальности происходящего: так, нейтральное «я видел» сменяется утверждающим «я ждал».

Оживление богини не что иное, как оборотная сторона веры автора в красоту и целесообразность мира: красоту богини Фет видит именно в обретении ею «человеческого» облика и в «очеловеченности» ее действий, отсюда два эпитета – «чуткая и каменная дева». Фет в трактовке мифологии Дианы следует за греческим мифом, согласно которому Артемида, как и Аполлон, – дети Лето; их совместная функция – скрепление всей мировой гармонии [Тахо-Годи, 1989, с. 105]. Римская Диана – аналог Артемиды, покровительницы женщин, именно ей принадлежит дар восстанавливать утраченную гармонию.

Игра временными планами (грань, отделяющая давно прошедшее время от настоящего, то исчезает, то вновь возникает) создает балансирование на грани иллюзии и реальности и одновременно формирует впечатление единого временного потока, как бы застывшего в мгновении, или времени, превращенного в вечность[244].

«Купальщица» (1864/1865?), которую Фет не включал в раздел «Антологические стихотворения», перекликается с пушкинской «Нереидой»: так же, как у Пушкина, есть автор-созерцатель, подсматривающий за девушкой, которая для него ассоциируется с богиней[245].

Сюжет, в основе которого – ситуация подглядывания, восходит к мифологическому, где лицезрение обнаженной богини обязательно подвергалось наказанию. Нечаянное лицезрение сопряжено с узнаванием: в купающейся незнакомке созерцатель увидел черты любимой девушки. «Узнавание» (последовательно обозначенная телесность: веселый лик[246], тяжелая коса, потом сброшенная одежда) сопряжено со смятением: «*Я превратился весь в смущенье и тревогу*» (т. 5, 2014, с. 62). «Тревога» выражается в болезненных ощущениях: выход из воды как переступание какого-то порога, связанное со снятием покрова и полным обнажением («*…когда красавица, прорвав кристальный плащ*», т. 5, 2014, с. 62). И далее нарастание болезненного в душе созерцающего: ее шаг, оставляющий след, также сопря-

жен с болевым ощущением: «*…вдавила в гладь песка младенческую ногу*» (т. 5, 2014, с. 62). Ощущение беззащитности передано в эпитете «младенческая», в дрожи тела («*…вся дрожью легкою объята и пугливой*», т. 5, 2014, с. 62). Обозначенная тревога автора снята нарастанием мотива чистоты: картинка завершается флористическим сравнением: «*…так пышут холодом на утренней росе / упругие листы у лилии стыдливой*» (т. 5, 2014, с. 62)[247].

Сюжет, который может быть прочитан как материализация красоты, первоначально кажущейся сном, восходит к архетипическому: к мифу о рождении Афродиты/Венеры. Кроме того, в фетовском экфрасисе – отголоски картины С. Боттичелли «Рождение Венеры» (между 1484–85 годами)[248]. Ассоциации с «Венерой» Боттичелли возникают в связи с упоминанием плаща: на картине Боттичелли плащ, вышитый цветами (пурпурная мантия), несет Ора – одна из богинь времен года, чтоб скрыть обнаженную красоту Венеры, вступающей в земной мир и символизирующей чистоту и непорочность. Подобные плащи/мантии имели ритуальный смысл в изображениях на греческих урнах: они символизировали границу между мирами, в них заворачивали как новорожденных, так и умерших [Бисов, 2013, URL: https://moluch.ru/archive/48/6055/]. У Фета именно вода скрывала обнаженную Венеру, и разрыв «кристального плаща» при вступлении на землю – обретение «богиней» земного облика. Сравнение с лилией – завершающий аккорд, утверждающий чистоту и непорочность Красоты. В другом варианте было: «*упругие листы у розы центифольной*» (т. 5, 2014, с. 62)[249]. Указание на розу – также отсылка к Боттичелли: подплывающую к берегу Венеру осыпают розами.

Название «Купальщица», в свою очередь, отсылает еще к одному античному шедевру – к статуе Праксителя «Афродита Книдская» (он первый начал создавать женское тело обнаженным)[250]. Венера готовится к омовению, купанию: «Вертикальные складки плаща… оттеняли нежность фактуры тела. “Разоблаченная” Афродита представала как бы защищенной собственными жестами, намекающими на существование оболочки, которая лишь временно отсутствует» [Акимова, URL: http://www.varvar.ru/arhiv/gallery/sculpture_greek/praksitely.html][251].

Для выражения своих эстетических идей Фет создает специфический язык, в котором сопрягается образность, связанная с природой и культурой. Поэтическое целое Фет, с одной стороны, уподобил не-

раскрывшейся розе («*Лирическое стихотворение подобно розовому шипку: чем туже свернуто, тем больше носит в себе красоты и аромата*…» [К. Р., 1999, с. 492[252]]), с другой – разрастающемуся в пространстве музыкальному звуку («*У всякого поэтического стиха есть то призрачное увеличение объема, которое существует в дрожащей струне*…» [А.А. Фет и его литературное окружение, 2008, т. 1, с. 864][253]). В этом как нельзя лучше обозначено представление о лирическом произведении как многомерном целом.

Итак, с одной стороны, если имя появляется в тексте, оно становится знаком сопряжения «земного» с «идеальным»: женская красота земной женщины воспринята через призму художнической оптики[254]. Как, например, в миниатюре «Она»:

Две незабудки, два сапфира
Ее очей приветный взгляд,
И тайны горнего эфира
В живой лазури их сквозят.

Ее кудрей руно златое
В таком свету, какой один,
Изображая неземное,
Сводил на землю Перуджин (1889) [Фет, 1981, с. 322].

Это общий принцип для его прозы и поздней поэзии, ключ к которому – в мемуарной прозе поэта: «*Воспевать можно только бессмертных обитателей Елисейских полей: царей, героев и поэтов. Сюда же, конечно, относятся и классические образы женской красоты, как Елена, Леда, Алцеста, Эвридика и т. д.*» [Фет, 1992, т. 2, с. 378]. Сближение литературы с жизнью, приведение их к общему знаменателю – своеобразное «прорастание» их друг в друге.

С другой стороны, отказавшись от каких-либо знаков, увязывающих стихотворение с конкретным произведением искусства, Фет разрабатывает архетипический сюжет, полисемантический по сути, содержащий пучок ассоциаций.

«Зримое» в поэзии Полонского реализует сновидная поэтика, развертывающаяся в сюжетах снов, в своеобразном театре души, где мир персонифицируется; в поэзии Майкова, в частности антологической, – ожившие картины – зачастую следствие игры со зрителем

и смены точки зрения. В том и другом случае сон – не только форма реализации внутреннего мира поэта, его овеществление, материализация, но и категория мировоззренческого плана: для Полонского и Майкова существенна мифологема «жизнь-сон» и метафора «театр жизни». Сон Полонского, построенный в соответствии с принципами театральной поэтики, и видения Майкова, опирающиеся на принципы античной живописи и античного театра, мотивируют образ мира, возникающий в «лирическом театре», образ самодвижущейся жизни и фантазий, случайно в ней возникающих. Проблема мотивировки образа мира – центральная в поэтике Полонского и Майкова.

Зримое в поэзии середины века связано с экфрасисами – обнажением «живописного», понимаемого как своеобразная цитата из произведений известных мастеров мирового пластического искусства или возведение реального пейзажа, воспринятого в его сиюминутной красоте и восходящего к «вечному».

Фетовские экфрасисы, поначалу являющиеся поэтическим откликом на созерцаемые произведения искусства, становятся выражением его поэтики – ассоциативного символизма, где «сюжет», существуя в ассоциативном поле, обрастает многообразием смыслов историко-культурного плана.

ГЛАВА II

ПОЭТИКА ЗРИМОГО: КОСТЮМ В ПРОЗЕ И.С. ТУРГЕНЕВА

Проблема телесности связана с двумя аспектами, включающими коды повседневности, – еда и одежда.

В исследовании одежды/костюма учеными рассматриваются такие проблемы, как возникновение одежды[255], динамика моды и метаморфозы костюма и т. д.

Костюм – объект изучения многих научных дисциплин (этнографии, истории и теории культуры, культурологии, лингвистики и т. д.; см. материалы научных конференций последних лет[256]); методология его исследования в художественной литературе только начинает формироваться. В имеющихся исследованиях костюма преобладает историко-культурный подход, базирующийся на комментарии, поясняющем «темный» смысл костюма[257]. Структурно-семиотические исследования, дешифрующие семантику и функции костюма, выводят на авторскую концепцию, уточняя ее[258]. Изучение костюма с позиций жизнетекста ведет к оригинальным результатам антропологического плана[259].

Традиционно костюм рассматривается как часть вещного мира[260]. Выяснение его функций (характерологическая, социальная, психологическая, креативная, моделирующая и др.[261]) позволяет уточнить концепцию героя, реже – целого произведения[262].

Костюм персонажа создает сложное смысловое целое, «довоплощая» персонаж в его телесности, с одной стороны, и формируя авторскую оценку, зашифрованную в пластике, – с другой[263]. Костюм,

являясь частью вещного мира, создает иллюзию удостоверения реальности (костюм – знак исторической действительности), а будучи архетипичным, несет в себе «память культуры». Изучение костюма в аспекте мифопоэтики позволяет обозначить глубинные слои текста, раскрыть его многосмысленность[264].

На уровне мифопоэтики имеет смысл рассмотрение семантического комплекса одевания/раздевания.

Смена одежды в древности заключала в себе тревожные смыслы: это означало поменять своих богов, свой мир, поменять код своего Космоса [Таланцева, 2012][265].

В древности полагали, что костюм, долго носимый человеком, магическим образом с ним сращивался, впитывал в себя его сущность, сохранял о нем память, становился его вторым телом. Одежду берегли, потому что на костюм переходила, по представлению людей тех времен, субстанциональная сущность человека [Таланцева, 2012].

Предметные мотивы часто несут в себе архетипические значения, аккумулирующие «общечеловеческие универсалии, законы человеческого бытия» [Доманский, 2001, с. 8].

В мифологии и фольклоре одежда, хотя и выполняет защитную функцию (например, в сказках заговоренная одежда Девы Лебедь, Царевны Лягушки, скрывающая до определенного момента истинную суть персонажа и его внешний облик), но может также стать инструментом уничтожения героя в руках носителя злой воли (например, в мифах: хитон Геракла, пропитанный кровью кентавра Несса [Зайцев, 1987, с. 281]). Заговорная одежда, с помощью которой персонажи оказываются способными совершать какие-то поступки, есть не что иное, как моделирование тела, или разрастающаяся телесность (см., например, летние рубашки из тополиного пуха или рубашки для оборотничества в сказках). Акт переодевания в таком случае – подобие метаморфозы, но в отличие от ее трактовки в античности, с возвращением в исходное состояние.

Костюм, хорошо сидящий на теле («как влитой»), есть естественное продолжение тела, что ведет к неразличению тела и одежды. И наоборот, костюм, уродующий тело, даже окарикатуривающий его, есть не что иное, как несостоявшаяся метаморфоза – превращение персонажа в своего зооморфного двойника. Так, костюм, заостряя сущность персонажа, проявляет внутреннее содержание личности[266].

В фольклоре упоминаются крапивные рубашки, которые вяжет сестра для спасения братьев от злых чар (сказка «Дикие лебеди»). Сапоги-скороходы, позволяющие свободно передвигаться в пространстве, уникальны тем, что принимают форму и размер того, кто их наденет, в противовес хрустальному башмачку Золушки, сохраняющему свой первоначальный размер, ограждая тем самым от присваивания башмачка чужими.

Костюм, несущий интертекстуальный смысл, – не что иное, как попытка перевоплощения из «своего» в «чужое», принятие чужой роли, стремление скрыть свою сущность. В свою очередь в попытке стать другим проглядывает стремление замещения, подмены кого-то кем-то. Украденное платье – стремление уничтожить того, на кого направлены сильные страсти, с опорой на магию власти.

***

Поэтика костюма в прозе И.С. Тургенева не была предметом специального рассмотрения в отечественной науке. В нашей работе приняты во внимание семиотические исследования по поэтике костюма в русской литературе и акцентированы мифопоэтический и нарратологический аспекты в изучении костюмной поэтики русских писателей – И.С. Тургенева[267] и А.П. Чехова. Костюмная динамика чаще всего остается за пределами исследований специалистов. Динамика описаний, их функциональность в структуре целого и специфика в организации повествования – в центре нашего исследования. Акцентирование мифопоэтического и нарратологического аспектов в изучении костюмной поэтики ведет к уточнению представлений о формировании смысла в художественном произведении.

Специальных исследований о поэтике костюма в прозе И.С. Тургенева в отечественной науке нет, хотя тема «Тургенев и мода» весьма актуальна. Интерес писателя к костюму носит, во-первых, биографический характер: многие современники в своих мемуарах говорят о «модном» Тургеневе (см., например, воспоминания И.И. Панаева [Фокин, 2009, URL: http://turgenev-lit.ru/turge-nev/bio/fokin-bez-glyanca/oblik.htm], К. Леонтьева [Леонтьев, 1913, URL: http://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=52426] и др.); во-вторых, эстетический и историко-литературный: Тургенев включился в процесс освоения русской литературой эмпирической действительности в ее повседневной конкретике.

2.1. КОСТЮМНАЯ ПАРАДИГМА В РОМАНЕ И.С. ТУРГЕНЕВА «РУДИН»[268]

История создания романа «Рудин» освещена в комментариях к полному собранию сочинений писателя[269] и в некоторых статьях.

Обрастание персонажа «плотью» – главное в процессе его воплощения Тургеневым. Опираясь на «живое лицо», обрабатывая весь материал, писатель добивался, по его собственному выражению, «математической верности действительности» (письмо П.В. Анненкову от 10 (22) января 1853 г.) [Переписка Тургенева, 1986, т. II, с. 103].

Во время работы над своими произведениями автор «сочинял» не только биографии персонажей, но и их «портреты», уделяя внимание пластике вылепливаемого им персонажа. В создании портретов у него был накоплен большой опыт благодаря так называемой «игре в портреты» («игра в портреты» – любимое занятие в тургеневском окружении, см.: [Дубовиков, 1980]), которую можно рассматривать как ключ к творческой лаборатории художника.

«Игрой в портреты» в парижском салоне Полины Виардо семья знаменитой певицы, Тургенев и многочисленные гости (писатели, художники, музыканты) увлекались многие годы. Смысл игры заключался в том, что Тургенев рисовал несколько профилей, а каждый из участников игры писал под рисунками то, что думал о людях, на них изображенных. Это были сжатые психологические и социальные характеристики, напоминающие, как совершенно верно заметил в своей исследовательской статье А.Н. Дубовиков, «формулярные списки» героев тургеневских повестей и романов[270].

2.1.1. Фоновые персонажи и их костюмы

В описании костюмов Тургенев не делает различий между центральными и фоновыми[271] персонажами. Например, он часто задерживает внимание читателя на костюмах лакеев, слуг и т. д.

Как правило, у Тургенева первое появление персонажа сопровождается описанием его костюма. Так, костюм Александры Михайловны Липиной («*…молодая женщина, в белом кисейном платье, круглой соломенной шляпе*[272] *и с зонтиком*[273] *в руке*» [Тургенев, 1980, т. V, с. 199]) вносит лиризм в ее образ: Липина «вписана» в деревенский

пейзаж, а белый цвет платья, соломенная шляпка, зонтик ассоциируют ее с персонажами идиллии. «Кисейное платье» в середине XIX века прочно увязывается с сентиментальностью: в эту дорогую, легкую, прозрачную ткань обряжались провинциалки, придавая загадочность и экзотичность своему образу. Так, в первом (и единственном) описании костюма Липиной «свернут» сюжет ее жизни, ее романная история: отношения с Лежневым завершаются семейной идиллией.

Костюм Липиной интертекстуален: впечатление идилличности поддержано авторским комментарием к описанию ее внешности: «…*Один ее прямой, чуть-чуть вздернутый носик мог свести с ума любого смертного, не говоря уже о ее бархатных карих глазках, золотисто-русых волосах, ямках на круглых щечках и других красотах. Но лучше всего в ней было выражение ее миловидного лица: доверчивое, добродушное и кроткое, оно и трогало и привлекало. Александра Павловна глядела и смеялась, как ребенок; барыни находили ее простенькой*...» (с. 204).

Портрет также интертекстуален; узнаваемые детали (бархатные глаза и золотисто-русые волосы) отсылают, с одной стороны, к роману М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» (придуманное Печориным определение для глаз княжны Мери); с другой – к русской поэзии начала XIX века, где волосы – элемент эскизного наброска женского портрета.

Дарья Михайловна Ласунская в авторском повествовании увязана с madame Recamier – французской светской львицей, хозяйкой знаменитого литературно-политического салона, имя которой – символ хорошего вкуса и образованности [Важнер, 2004][274].

Простота и изящество костюма Ласунской («…*недаром оделась просто, но изящно, a la madame Recamier*», с. 231) задают определенные ассоциации, отсылая к известным портретам г-жи Рекамье, которые, по всей видимости, были знакомы Тургеневу. Так, в комментариях содержится отсылка к портретам работы Давида: «Широкой известностью пользуется ее портрет работы Давида, на котором она изображена в белом простом “греческом” платье с ожерельем на шее» (с. 494). Считается, что именно она «создала определенную, названную ее именем моду в одежде» (с. 494).

Упоминаемые детали интерьера (кресло, в котором она сидит, пате возле кресла для гостя), позы хозяйки, которые она принимает в сцене утреннего чая наедине с Рудиным, – экфрастичны: Ласунская

погружена в ауру французского салона. Автор фиксирует ее свободные позы («*На широкой кушетке, подобрав под себя ноги и вертя в руках новую французскую брошюру, расположилась хозяйка*…», с. 209). Рудин впоследствии, уловив настораживающее изменение («…*она была любезна с Рудиным, но держалась как-то отдаленно и то посмеивалась, то хмурилась, говорила в нос и все больше намеками... Так от нее придворной дамой и веяло*», с. 276), будет размышлять над загадкой.

Итак, в женских портретах есть некое ядро образа: овеществленное, в том числе и в костюме, оно варьируется в сюжете.

В костюме Пандалевского узнаваем персонаж литературы XVIII века – щеголь. Тургеневский «щеголь» – трансформация этого типа: это «денди напоказ»[275]. При этом за «мотыльковостью» «приемыша» и «нахлебника» Ласунской («*в легоньком сюртучке*[276] *нараспашку, легоньком галстучке*[277] *и легонькой серой шляпе, с тросточкой в руке*», с. 203) – серьезная озабоченность своим положением, которая очевидна уже в конце первой главы: «…*надел старенький халат*[278] *и с озабоченным лицом сел за фортепьяно*…» (с. 208). Авторское замечание об аккуратности и тщательности одеяния обретает более глубокий смысл от этого контраста: «дендизм» Пандалевского – неизбежное следствие его несостоятельности и в то же время желания произвести впечатление. Именно экономическая несостоятельность предопределяет мотивы сюжетного поведения «фонового» персонажа, оберегающего свое место под солнцем (имеется в виду донос хозяйке о тайных свиданиях Рудина с Натальей).

«Дендизм» Пандалевского иронично обыгран в авторском комментарии («*Вообще дамы средних лет охотно покровительствовали Константину Диомидычу: он умел искать, умел находить в них. Он и теперь жил у богатой помещицы, Дарьи Михайловны Ласунской, в качестве приемыша или нахлебника*», с. 203[279]), в описании его жестов и поз («*И, с самодовольствием окинув взглядом свою собственную опрятную и изящную фигурку, Константин Диомидыч ударил раза два растопыренными пальцами по рукаву сюртука, встряхнул воротником и отправился далее*», с. 208), в суетливости движений («*Пандалевский тщетно старался занять соседку свою, Александру Павловну: он весь закипал сладостью, а она чуть не зевала*», с. 218).

Экономия художественных средств в романах-повестях Тургенева сказывается в сокращении количества персонажей. Но каждый из

перечисленных рифмуется с каким-то еще менее значимым персонажем. И этот принцип парности, помимо расширения общей картины, «работает» на раскрытие персонажа.

Так, Липина в своем белом платье явно контрастирует с крестьянским миром: старушка, повязанная клетчатым платком, «*покрытая по самую грудь тяжелым армяком… она дышала с трудом, слабо разводя худыми руками*» (с. 200). Книжные представления о жизни (они зафиксированы в костюме Липиной) сталкиваются с неприглядной реальностью.

В сюжете упоминаний о костюме Липиной больше нет. Но есть описание одежды ее ребенка: «*Перед балконом, от которого в сад вели ступени, расхаживала кормилица с краснощеким ребенком на руках, в белой шинельке и с белым помпоном на шляпе. Александра Павловна то и дело взглядывала на него. Ребенок не пищал, с важностью сосал свой палец и спокойно посматривал кругом. Достойный сын Михайла Михайлыча уже сказывался в нем*» (с. 298). Редукция костюма Липиной вполне объяснима ее погружением в семейную жизнь, растворением в ней. Повторение «белого» в одежде ребенка – подчеркивание «ангельского», чистоты и непорочности – контрастирует с «серостью» Лежнева в начале романа. Очерченный круг – замыкание в семейной идиллии, в пространстве рода.

В эпизоде с дворецким Ласунской (эпизод утреннего чая с Рудиным) зафиксирован костюм: «*Полог перед дверью тихо распахнулся, и вошел дворецкий, человек высокого роста, седой и плешивый, в черном фраке*[280]*, белом галстухе и белом жилете*» (с. 235). Черно-белая гамма создает атмосферу: строгие одеяния прислуги подчеркивают чопорность и салонность хозяев.

Пребывание Ласунской в культурной ауре проявляется в тех ассоциациях, которые рождаются при восприятии окружающих: «*Что ты? – спросила Дарья Михайловна и, слегка обратясь к Рудину, прибавила вполголоса: – N'est ce pas, comme il ressemble a Canning? {Не правда ли, как он похож на Каннинга?}*»[281] (с. 235).

Парный персонаж Пандалевского – его камердинер: «*Пандалевский, ложась спать и снимая свои вышитые шелком помочи*[282]*, проговорил вслух: "Очень ловкий человек!" – и вдруг, сурово взглянув на своего казачка-камердинера, приказал ему выйти*» (с. 231). Жест изгнания камердинера читается как нежелание иметь свидетеля своего обнажения. «Обнажение» здесь имеет двоякий смысл: не только

физическое, но и духовное. При этом вышитые подтяжки – явный атрибут денди.

2.1.2. «Неоконченное существо»: переодевания Рудина

Единственный персонаж, существующий в романе в смене костюмов, – Рудин[283].

Одежда Рудина в момент его появления в салоне Ласунской неприглядна: «*Платье на нем было не ново и узко, словно он из него вырос*» (с. 219). «Старое платье» – лейтмотив образа Рудина – неоднозначно. С одной стороны, этим подчеркивается его неприкаянность, неприспособленность, невписанность в светскую жизнь, с другой – перерастание самого себя, невозможность уложиться в сроки, отпущенные природой, в форму, заданную ею. Он, подобно сказочному персонажу, растет не по дням, а по часам, не успевая найти подходящую оболочку для своих идей. «Старое платье» – как несброшенная оболочка.

Авторское описание сменяется точкой зрения, отражающей коллективное восприятие: «*Рудин говорил умно, горячо, дельно; выказал много знания, много начитанности. Никто не ожидал найти в нем человека замечательного... Он был так посредственно одет, о нем так мало ходило слухов. Всем непонятно казалось и странно, каким это образом вдруг, в деревне, мог проявиться такой умница. Тем более удивил он и, можно сказать, очаровал всех, начиная с Дарьи Михайловны...*» (с. 225)[284].

В авторских «переодеваниях» Рудина – проявление артистизма рудинской натуры. Правда, об артистизме Рудина довольно иронично выскажется позже раздраженный Лежнев: жалея Наталью, он во всей этой грустной истории любви винит Рудина («*И надобно же, чтобы наткнулась на такого актера, на такую кокетку*», с. 253). В этой оценке – опасение, что и Липина может увлечься Рудиным, и своеобразное предостережение ее от этого.

Рудин, оказавшись в доме Ласунской, ободренный всеобщим вниманием, с удовольствием предается воспоминаниям о Германии, об университетской юности, к чему располагает романтическая атмосфера усадебной ночи: «*…в Гейдельберге я носил большие сапоги со шпорами и венгерку со шнурками*[285] *и волосы отрастил до самых плеч... В Берлине студенты одеваются, как все люди*» (с. 229). Нео-

бычный, экзотический для России костюм – рудинская телесная оболочка в чужом пространстве – обнажает его оторванность от национальной почвы. Справедливо замечание С.В. Савинкова, указавшего на пушкинский след в романе Тургенева: «И этот “германский” код дает повод для сравнения с еще одним известным героем, который “...из Германии туманной / Привез учености плоды: / Вольнолюбивые мечты, / Дух пылкий и довольно странный…”. Перекличка между Рудиным и пушкинским Ленским заставляет вспомнить не только о восторженности Ленского, но и об элегической неясности его речи» [Савинков, 2010, с. 121]. На некую темноту смысла речей Рудина указывает автор.

Второе «переодевание» уже в эпилоге романа: на баррикадах «*…появился высокий человек в старом сюртуке, подпоясанном красным шарфом, и соломенной шляпе на седых, растрепанных волосах*» (с. 322). Элемент экзотики – красный шарф, символизирующий свободу, – придает онтологический смысл эпизоду гибели Рудина: конечное освобождение Рудина от земной оболочки. В предсмертном жесте («*…как мешок, повалился лицом вниз, точно в ноги кому-то поклонился...*», с. 322) – как будто выражение благодарности за прерывание «дурной бесконечности», бессмысленной жизни.

В этом финальном костюме Рудина соединились «свое» и «чужое»: в «старом сюртуке» – отзвуки «русского», плебейского, знак ненужности героя на родине, в «красном шарфе» – иностранного[286].

Исследователь Е.В. Никольский указывает на символику цвета в картине гибели Рудина: «Герой подтвердил и оправдал свою фамилию, которая означает буквально “рудый” – красный, цвета крови» [Никольский, 2017, с. 20]. Так, на наш взгляд, замыкается круг, очерчивающий судьбу Рудина.

Варьирование мысли о ненужности Рудина в России – в настойчивом повторе указания на «старость» костюма, символически воплощающего рудинскую телесность. Это особенно ощутимо в эпилоге в эпизоде встречи Лежнева с Рудиным на большой дороге: «*…человек высокого роста, почти совсем седой и сгорбленный, в старом плисовом*[287] *сюртуке с бронзовыми пуговицами*[288]» (с. 310). Заметим, что пуговицы – в данном случае деталь, подчеркивающая, что Рудин не служит, он вне российского государственного социума.

Символический смысл приобретает эпизод прощания Рудина с Ласунской, подпитанный вестиментарной метафорикой, основанной

на устойчивом фразеологизме. В описании переживаний Рудина, вынужденного уехать из гостеприимного дома, – ощущение выброшенности за борт: «*Он теперь знал по опыту, как светские люди даже не бросают, а просто роняют человека, ставшего им ненужным: как перчатку после бала*…» (с. 291).

Возвращение повествования к Рудину в конце романа сопровождается указанием на старый костюм. Фуражка, старый запыленный плащ – «телесная» оболочка Рудина-путешественника, этому вторит атрибут – тощий чемодан, который Рудин все время сам передвигает. В позе Рудина («*Он сидел, понурив голову и нахлобучив козырек фуражки на глаза*», с. 307) прочитываются обреченность, безысходность. Красивые фразы, когда-то произнесенные для Натальи («*Мне остается теперь тащиться по знойной и пыльной дороге, со станции до станции, в тряской телеге... Когда я доеду, и доеду ли – бог знает*…», с. 264[289]), получают трагический смысл в реальной судьбе Рудина[290]. Аналогично и символика яблони (яблоня – символ гения). Вегетативные формулы стягивают «узлы» повествования. Высказывания Рудина на свиданиях с Натальей о грустной участи путешествующего, красивые формулы о яблоне пародийно обыграны авторскими замечаниями об изношенном платье постаревшего Рудина: «*Пора его цветения, видимо, прошла: он, как выражаются садовники, пошел в семя*» (с. 308). Да и сам Рудин при встрече с Лежневым говорит о грустном итоге своей жизни, загубленной любовью к фразе: «*Не фраза, брат, эти белые волосы, эти морщины; эти прорванные локти – не фраза*» (с. 319).

Костюм Рудина в финале интертекстуален. Как заметил Ю. Лебедев, «“высокий рост”, “запыленный плащ” и “серебряные нити” в волосах Рудина заставляют вспомнить о вечном страннике-правдоискателе, бессмертном Дон Кихоте» [Лебедев, URL: http://thelib.ru/books/lebedev_yuriy/turgenev.html]. Но, с другой стороны, «мотивы “дороги”, “странствия”, “скитальчества” приобретают в конце романа национальный колорит. Правдоискательство Рудина сродни той душевной неуспокоенности, которая заставляет русских касьянов бродить по Руси, забывая о доме, об уютном гнезде» [Лебедев, URL: http://thelib.ru/books/lebedev_yuriy/turgenev.html].

Неоднозначны интерпретации любого действия Рудина. С одной стороны, его поведение ритуально (оценка в рамках артистической

парадигмы). Лежнев, раздраженный поступками Рудина, произносит фразу: «*Он сюртук застегивает, словно священный долг исполняет*» (с. 274).

Но в контексте развивающихся событий «застегнутость» Рудина обретает другой смысл: «*Он встал, застегнулся на все пуговицы, позвал человека и велел спросить у Дарьи Михайловны, может ли он ее видеть*», с. 289) – в этом выражение собственного достоинства и, возможно, плебейской гордости. Жест «застегнутости» на пуговицы возвращает к древним смыслам пуговицы как оберега.

«Неестественность», «игра», «артистизм» в этой ситуации исходят в большей степени от Ласунской: «*Весь разговор между ним и Дарьей Михайловной носил особый отпечаток. Актеры так репетируют свои роли, дипломаты так на конференциях меняются заранее условленными фразами...*» (с. 291). Именно в этот момент у Рудина появляется сознание собственной ненужности (см. аналогию с выброшенной после бала ставшей ненужной перчаткой).

Обращает на себя внимание поведение Пандалевского, озабоченного своим положением приживальщика и радующегося возможности вернуть прежние позиции[291].

Эпизод последнего разговора Рудина с Ласунской состоялся при свидетеле: «*Она приняла его в кабинете, как в первый раз, два месяца тому назад. Но теперь она не была одна: у ней сидел Пандалевский, скромный, свежий, чистый и умиленный, как всегда*» (с. 289). Пандалевский описан иронично: это оптика Рудина. «Лакейство» Пандалевского очевидно.

Пандалевский в этом эпизоде «стоит на часах», отмеряя время, отпущенное Рудину, и оберегая тем самым «честь» семейства, к которому приписан: «*Пандалевский достал из кармана жилета золотые часики с эмалью и посмотрел на них, осторожно налегая розовой щекой на твердый и белый воротничок*» (с. 289).

«Белый воротничок»[292] контрастен нравственной «нечистоте» и становится знаком Пандалевского, выслуживающегося перед хозяйкой. Подчеркивание воротничка в описаниях Пандалевского – авторский намек на его роль в доме Ласунской – приживальщик, прилипала, доносчик.

И далее: «*За обедом Дарья Михайловна еще раз повторила, что надеется увидеть его перед отъездом в Москву, но Рудин ничего не отвечал ей. Пандалевский чаще всех с ним заговаривал. Рудина не*

раз подмывало броситься на него и поколотить его цветущее и румяное лицо» (с. 290).

Нарастание раздражения Рудина – в варьировании «розового», ассоциирующегося с расцветом. Данная ситуация – пик деятельности Пандалевского, удачно выслужившегося перед хозяйкой.

Рудин существует в оптике скрещивающихся взглядов: «*M-lle Boncourt частенько посматривала на Рудина с лукавым и странным выражением в глазах: у старых, очень умных легавых собак можно иногда заметить такое выражение... "Эге! – казалось, говорила она про себя, – вот как тебя!"*» (с. 290).

В завершении рудинского усадебного бытия – ирония судьбы: с самого начала он подменяет ожидаемого в салоне барона Муфеля. Вынужденный отъезд – возвращение на круги своя, крах самозванства.

2.1.3. Повторяющаяся деталь: Рудин и его «двойники» в костюмном формате

Авторская концепция Тургенева раскрывается в романе в приеме увязывания разных персонажей повторяющейся деталью (например, шляпой)[293]. Так, Пигасов, схватив шляпу (шляпа – единственный упоминаемый атрибут костюма Пигасова в романе), поспешно ретируется из салона Ласунской, признав свое поражение в словесном поединке с только что появившимся Рудиным. Немаловажно в этом же эпизоде упоминание шляпы Рудина, которую осторожно берет из его рук хозяйка, приглашая тем самым Рудина остаться гостем в доме.

«*Дело в шляпе*» (с. 215), – едко замечает Пигасов, доказывая, что стать писателем легко, и этот эпизод тонко зарифмован автором с предыдущим.

Единственное упоминание об атрибуте костюма Волынцева – фуражка[294], которую он с отчаянием бросает, убедившись, что Рудин привлек внимание Натальи: «*Волынцев бросил фуражку и сел*» (с. 244).

Один из ключевых эпизодов романа – объяснение Рудина с Волынцевым по поводу их любовного соперничества – обрамлен шляпой Рудина, выделенной крупным планом: в момент появления в комнате Волынцева Рудин «*поставил шляпу на окно*» (с. 271), перед уходом – «*взял шляпу с окна*» (с. 274). Шляпа – двойник Рудина, символизирующий его Эго. На двойничество указывает бурная реакция взбешенного Волынцева, который после отъезда Рудина признается, что еле сдержал себя: «*Ведь я чуть-чуть его за окно не выбросил*» (с. 275).

Мифопоэтический смысл шляпы – голова. Именно в «шляпе» содержится объяснение неудач Рудина: шляпа как оторванная голова (см.: кружение рудинской головы от реакции Ласунской на тайные свидания его с Натальей) и как голова, перевешивающая тело (см. придуманное Пигасовым сравнение Рудина с китайским болванчиком, у которого голова перевешивает все тело). О мотиве головы в романе см. [Козубовская, 2016, с. 218–219].

Рудин неожиданно зарифмован с еще одним несостоявшимся женихом – Корчагиным: «*Корчагин был красивый молодой человек – светский лев, чрезвычайно надутый и важный: он держался необыкновенно величественно, точно он был не живой человек, а собственная своя статуя, воздвигнутая по общественной подписке*» (с. 301). С одной стороны, статуарность, которая присутствовала и в Рудине, ожидающем Наталью на свидание у Авдюхина пруда. С другой – отсутствие головы: «*Да ведь я его знаю, – подхватил Пигасов, – ведь он махровый болван, с треском болван... помилуйте! Ведь если б все люди были на него похожи, надо бы большие деньги брать, чтобы согласиться жить... помилуйте*!» (с. 301). Объединенные в мотиве болвана Рудин и Корчагин зеркальны.

Женская шляпка Натальи – единственная деталь ее костюма, упоминаемая в романе. Эта деталь, попавшая в поле зрения Рудина в самом начале знакомства, рифмуется со шляпой Рудина, которую он надевает для первой совместной прогулки. Пока Наталья закрыта для него: она – часть недоступного для него светского мира, к которому он неожиданно приобщился.

В финальных эпизодах, связанных с Рудиным, присутствует не шляпа, а фуражка.

Характерна «дорожная» поза Рудина, в которой ощущается обреченность: «*То был Рудин. Он сидел, понурив голову и нахлобучив козырек фуражки на глаза*» (с. 306).

Упоминание брошенной на стол фуражки на почтовой станции как знака отчаяния от невозможности продолжать путь из-за отсутствия лошадей, подчеркивает седину героя: «*Рудин с досадой приблизился к окну и бросил фуражку на стол*» (с. 308).

«Соломенная шляпа» в эпизоде на баррикаде также необходима для того, чтоб зафиксировать его седину («*на седых, растрепанных волосах*», с. 322), его старение.

В исследовательской литературе неоднократно звучала мысль о персонажах – двойниках Рудина, которые, по мнению Ю.В. Лебедева, придавая объемность и полноту изображению, не исчерпывают до конца всей глубины рудинского типа» [Лебедев, URL: https://thelib.ru/books/lebedev_yuriy/turgenev.html]. Так, Пандалевский при всем своем овеществленном дендизме (его дендизм неоднократно иронически обыгрывается: «*Константин Диомидыч ударил раза два растопыренными пальцами по рукаву сюртука, встряхнул воротником и отправился далее*», с. 208) – человек-призрак (определение Ю.В. Лебедева, см.: [Лебедев, URL: https://thelib.ru/books/lebedev_yuriy/turgenev.html]), его присутствие чаще всего никем не замечается, как, например, в салоне Ласунской: «*Пандалевский тщетно старался занять соседку свою, Александру Павловну: он весь закипал сладостью, а она чуть не зевала*» (с. 218). Жест Липиной, бросившей цветок, им подаренный, рифмуется с подобным, присутствующим в размышлениях Рудина по поводу изменившегося отношения Ласунской к нему, в метафорике брошенной перчатки.

Но есть более глубинное сходство: они оба без социальных, национальных и семейных корней[295].

Оппонент Рудина Лежнев – также один из его двойников[296].

Во внешнем облике Лежнева – преобладание «серого»: серое старое пальто[297] и рифмующееся с ним лицо такого же цвета. «Серый» – указание на «бесцветность» помещика Лежнева, вросшего в землю, погрязшего в хозяйственной деятельности. «Серость» Лежнева неоднократно обыграна в начале романа. Растущий смысл развертывается в веере ассоциаций: сначала в замечании Липиной («*мешок*», с. 202), охватывающем внешность (немодная одежда, небрежность) и манеру поведения («*в каком-то полотняном мешке, весь в пыли…*», с. 204); замечание получает продолжение в авторском «хлебном» уточнении («*…он действительно походил на большой мучной мешок*», с. 202), что указывает на близость персонажа к земле. В этом же ряду высказывания Ласунской, которая никак не может заполучить Лежнева в свой «салон»: несколько пренебрежительное («*Да, богатый, хотя одевается ужасно и ездит на беговых дрожках, как приказчик*», с. 235) и, наоборот, «поэтическое» («*Что за охота сидеть, как Диоген в бочке?*», с. 237). Смысл костюма варьируется за счет ассоциаций, возникающих в сознании разных персонажей, «серость» – ядро костюмной семантической цепочки. Сам

Лежнев нежелание принадлежать к светскому кругу («*У меня и фрака порядочного нет, перчаток нет*…», с. 237) объясняет привычкой не стеснять самого себя.

Едкие характеристики, которыми Лежнев наделяет Рудина, как впоследствии признается сам Лежнев, – от страха, что Липина, к которой он питает самые нежные чувства, увлечется Рудиным. Отсюда роль, отведенная Лежневу в прошлой университетской жизни, – роль жертвы Рудина. Достаточно вспомнить разрушенную Рудиным первую любовь Лежнева. Заметим, что поэтическая история свиданий Лежнева с липой зарифмована проекцией будущих отношений с Липиной: «*Вы это потому так говорите, Александра Павловна, что не знаете меня. Вы думаете, что я чурбан, чурбан совершенный, деревяшка какая-то; а известно ли вам, что я способен таять, как сахар, дни простаивать на коленях*?» (с. 288).

Это признание получает продолжение в планах совместного путешествия со страдающим от безответной любви Волынцевым: «*А почему же Александре Павловне не поехать с нами? Ей-богу, отлично выйдет. Ухаживать за ней, уж за это я берусь! Ни в чем недостатка иметь не будет; коли захочет, каждый вечер серенаду под окном устрою; ямщиков одеколоном надушу, цветы по дорогам натыкаю. А уж мы, брат, с тобой просто переродимся; так наслаждаться будем, брюханами такими назад приедем, что никакая любовь нас уже не проймет*!» (с. 285).

Персонажи в финале сближены в приеме парности: оба соотнесены со слугами.

Так, слуга Лежнева, «*малый молодой, курчавый и краснощекий, в серой шинели, подпоясанной голубым кушачком, и мягких валенках*» (с. 309), обеспокоен тем, что шина соскочит. Встретившийся проезжавшему Рудину мужичонка («*в бурой свитчонке и стоптанных лаптишках*», с. 307) распознает в нем «московскую косточку». Для Лежнева главное – доехать до места, а точнее до дома, для Рудина – продолжать двигаться далее, в дурную бесконечность.

Пигасов – один из оппонентов Рудина – персонаж, оставшийся в романе без костюма[298]. Автор фиксирует только портретные черты: «*…прислонясь к печке и заложив руки за спину, стоял господин небольшого роста, взъерошенный и седой, с смуглым лицом и беглыми черными глазками – некто Африкан Семеныч Пигасов*» (с. 209). Поглощенный философствованием, он растворен в слове, развещест-

влен, существуя в своей бестелесности и ядовитости. Так, например, авторское замечание в финале романа: «*Он заметно поседел с тех пор, как мы расстались с ним, сгорбился, похудел и шипел, когда говорил: один передний зуб у него вывалился; шипение придавало еще более ядовитости его речам*…» (с. 298). При этом он говорит о собственном смирении в конце жизни: «*Несчастье? Что вы это изволите говорить! Во-первых, по-моему, на свете только три несчастья и есть: жить зимой в холодной квартире, летом носить узкие сапоги да ночевать в комнате, где пищит ребенок, которого нельзя посыпать персидским порошком; а во-вторых, помилуйте, я самый смирный стал теперь человек. Хоть прописи с меня пиши! Вот как я нравственно веду себя*» (с. 298). Костюмные атрибуты остались только в его речи, причем чаще всего в метафорической образности, тогда как в описаниях Рудина они, хотя и минимально, но представлены.

2.1.4. Костюм как минус-прием в сюжете испытания любовью

Минус-прием – литературный прием, состоящий в отсутствии в тексте тех или иных значимых элементов, наличие которых ожидается читателем[299].

Для сцен любовного романа костюм – минус-прием. В данном случае отсутствие описания костюма есть умолчание, создающее подтекст[300].

Романтическая аура, лиризм создаются указанием на пространственный локус – место свиданий (сад)[301], пейзажной динамикой, отсылкой к книгам, к природной символике.

Архетип сцены у Авдюхина пруда – русалочий миф. Для Натальи прощание с Рудиным – подобие прощания с жизнью, неслучайна метафорика погружения на дно в последующих эпизодах: «*…ей казалось, что какие-то темные волны без плеска сомкнулись над ее головой и она шла ко дну, застывая и немея*» (с. 295). О возможном варианте ее судьбы предупреждал Лежнев. Вскользь упомянутое замужество, на которое намекал Рудин еще в самом начале складывающихся отношений, прочно привязывающее к земле, – неизбежный финал героини и ее своеобразное омертвение[302].

Тем не менее, миф о Пигмалионе – архетип любовной ситуации в романе.

Обратим внимание на то, что Рудин при всей темноте его речей благотворно действует не только на женщин, но и на мужчин. Так, Лежнев, вспоминая о юности, отмечает: «*Он <…> обтесал меня*» (с. 259).

Ситуации общения Рудина с окружающими – в русле мифа о Пигмалионе и Галатее (см. влияние на Басистова, Наталью и других в многочисленных вставных новеллах).

В письме Рудина к Наталье Ласунской он признается: «*Я останусь тем же неоконченным существом, каким был до сих пор… Первое препятствие – и я весь рассыпался…*» (с. 294). Здесь, с одной стороны, точное определение самого себя, с другой – своей неспособности к созиданию: «*Строить я никогда ничего не умел; да и мудрено, брат, строить, когда и почвы-то под ногами нету, когда самому приходится свой фундамент создавать*!» (с. 294). По мнению С.В. Савинкова, «неспособность к собственной “головной” деятельности[303] в контексте проблематики 1830-х гг. предстает как результат произошедшей в Рудине подмены живого искусственным» [Савинков, 2010, с. 121].

Отказ от описаний костюма Натальи (и это принципиально для Тургенева) связан с нежеланием «овеществления» героини: «*эдакая честная, страстная и горячая натура*» (с. 253), как определяет ее Лежнев, – вне унижающего ее быта, в духовной устремленности. Отсюда только авторская фиксация действий: «*Наталья хотя и разделась и легла в постель, но тоже ни на минуту не уснула и не закрывала даже глаз*» (с. 231); «*Утром она поспешно оделась, сошла вниз…*» (с. 262). Наталья буквально распята между полюсами: с одной стороны, телесная динамика движений и жестов, порывы, с другой – неподвижность, статуарность. Но и в том и другом случае – скрытая неопределенность переживаемого: «*Сидя, полуодетая, перед своим маленьким фортепьяно, она то брала аккорды… то приникала лбом к холодным клавишам и долго оставалась неподвижной*» (с. 262).

Отсутствие утяжеляющих описаний костюма ощутимы в сцене свидания у Авдюхина пруда: телесность лишь упоминается в увещеваниях горничной Маши: «*Барышня! барышня! вы себе ноги замочите*» (с. 278).

Редукция костюмной пластики объясняется одухотворенностью любви, причем создающейся подтекстом, – скрытыми пушкинскими цитатами.

На это обратил внимание Ю.В. Лебедев. Так, пейзаж, отвечающий переживаемому состоянию Натальи, – «развернутая метафора известных пушкинских стихов из “Евгения Онегина”, поэтизирующих молодую, жизнерадостную любовь: “Любви все возрасты покорны; / Но юным, девственным сердцам / Ее порывы благотворны, / Как бури вешние полям...”» [Лебедев, URL: https://thelib.ru/books/lebedev_yuriy/turgenev.html]. Он же отметил скрытую параллель между «“утром” жизни Натальи и рудинским безотрадным утром у пересохшего Авдюхина пруда», пушкинская формула поздней любви также реализуется в скрытой цитате: «Но в возраст поздний и бесплодный, / На повороте наших лет, / Печален страсти мертвой след: / Так бури осени холодной / В болото обращают луг / И обнажают лес вокруг» [Лебедев, URL: https://thelib.ru/books/lebedev_yuriy/turgenev.html].

Нельзя не согласиться с Ю.В. Лебедевым по поводу интертекстуальных перекличек: «Авторитет Пушкинских строк подтверждает заветное убеждение Тургенева о невозможности прямой и исчерпывающей характеристики человека. Расшифровка их скрытого смысла показывает множественность причин рудинских поступков. Она обосновывает невозможность категорично отрицательной оценки. Кроме слабохарактерности, здесь действовала и разница в возрасте, и скрытый страх изменить своему предназначенью…» [Лебедев, URL: https://thelib.ru/books/lebedev_yuriy/turgenev.html].

Обращает на себя внимание тот факт, что в паре «Наталья и ее гувернантка m-lle Boncourt» костюмирована как раз гувернантка, «*старая и сухая дева лет шестидесяти, с накладкой черных волос под разноцветным чепцом и хлопчатой бумагой в ушах*» (с. 209). Она постоянно сопровождает Наталью, именно ею отмерена жизнь девушки: «*Она встала и, порывисто поправив на себе платье, объявила Наталье, что пора идти домой, тем более, что monsieur Volinsoff (так она называла Волынцева) хотел быть к завтраку*» (с. 243). Заметим, что именно гувернантка быстро оценила ситуацию изгнания Рудина.

2.1.5. Формулы вестиментарного плана

Костюмной образностью пронизан весь роман: в семантических цепочках вестиментарность разнообразно обыграна.

Так, Лежнев, подчеркивая ошибочность выстраиваемой Ласунской воспитательной модели, использует выражение из портняжного

лексикона: «*Фи! как можно! одно мановенье, один величественный взгляд – и все пойдет, как по ниточке*» (с. 253).

Но «нить» амбивалентна: рассуждая о Рудине, с которым был дружен в юности, Лежнев указывает на его способность логически прочерчивать перспективы идей, проводить «*во все стороны светлые, правильные нити мысли*» (с. 256). Говоря об умении Рудина слушать других («…*следил он за нитью чужого рассказа*», с. 232), автор поясняет смысл этого «слушания»: особенное добродушие Рудина – следствие привычки чувствовать себя выше других.

По-своему завидуя молодости Волынцева, выпытывая у Натальи ее чувства, Рудин использует вестиментарную метафору – «…*он не измят жизнью – он прост и ясен душою*» (с. 265), невольно прочерчивая будущее героини, где именно Волынцев окажется ее суженым.

Склонный к философствованию, пропитанный ядом и изрыгающий проклятия женщинам, в которых видит источник всех бед, Пигасов обобщает свои наблюдения, выражая их образно, на языке телесности в пародийной форме: барышня «*сперва придаст телу своему какой-нибудь эдакий изящный изгиб (и Пигасов пребезобразно выгнул свой стан и оттопырил руки) и потом уж крикнет: ах! или засмеется, или заплачет*» (с. 212). Аналогично в другом случае: рассказывая о соседе, который состоял лет тридцать под башмаком жены, Пигасов о мужском обабивании выражается при помощи телесного «женского» жеста: тот, «*переходя мелкую лужицу, занес назад руку и отвел вбок фалды сюртука, как женщины это делают со своими юбками*» (с. 268). Говоря о «науке страсти нежной», Пигасов раскрыл некоторые секреты обольщения: повтор сомнительных комплиментов («…*стоит только повторять ей десять дней сряду, что у ней в устах рай, а в очах блаженство и что остальные женщины перед ней простые тряпки*», с. 268–269), приведет к искомому результату.

Сцена ожидания Рудиным лошадей на почтовой станции интертекстуальна: угадываются эпизоды пушкинской повести «Станционный смотритель». Как и у Пушкина, на стенах картинки, содержание которых, правда, не повторяет «пушкинско-белкинское». Картинки здесь – знаки дорожной участи путешественников: счастливой (если «…*сцены из "Кавказского пленника" или русских генералов, то лошадей скоро достать можно*», с. 308) или неудачной («…*если на картинках представлена жизнь известного игрока Жоржа де Жермани, то путешественнику нечего надеяться на быстрый отъезд*», с. 308). В комнате,

куда вошел Рудин, висели именно эти картины из «Тридцати лет, или Жизни игрока». Раздражающий путешественника фактор – тщательно прописанный костюм: «*закрученный кок, белый раскидной жилет и чрезвычайно узкие и короткие панталоны игрока в молодости*» (с. 308). Стянутый сюжет жизни – щеголь в молодости и преступник в старости, в равной степени чуждые Рудину – несет скрытую символику: 30 лет – знаковое понятие в русской культуре. О верности Рудина своим убеждениям даже в тридцать пять лет говорит Лежнев.

Картинки – ядро семантической цепочки, связанной с модой. «Модный сюжет» отзовется в биографии Рудина: Лежнев рассказывает в разное время о двух заграничных эпизодах с дамами – о русской барыне («синий чулок») и о француженке, прехорошенькой модистке, пародийно обыграв склонность Рудина любые отношения превращать в слова. Бросившая Рудина барыня и сбежавшая француженка – закономерный итог рудинского отношения к жизни. «*Он сюртук застегивает, словно священный долг исполняет*» (с. 275) – в этой фразе намек на позерство Рудина, его кокетство. В орфизме Рудина [Кроо, 2008] – проявление «женского»: он подобен сиренам, услаждающим слух и убаюкивающим своим пением.

В то же время Лежнев, рассказывая о юности Рудина, произносит многозначительно: «*Его иго носили*» (с. 256).

Пытаясь подколоть Рудина, Пигасов просит карандаш: «*Хочу записать вот эту последнюю фразу господина Рудина. Не записав, позабудешь, чего доброго! А согласитесь сами, такая фраза все равно, что большой шлем в ералаши*» (с. 228).

Подобное подкалывание дважды обыграно в романе. Так, Рудин, оправдываясь, «*осыпал самого себя упреками, доказывал, что рассуждать наперед о том, что хочешь сделать, так же вредно, как накалывать булавкой наливающийся плод, что это только напрасная трата сил и соков*» (с. 242). А в рассказе Лежнева о том, как Рудин разрушил его любовь, он «*вследствие своей проклятой привычки каждое движение жизни, и своей и чужой, пришпиливать словом, как бабочку булавкой… пустился обоим нам объяснять нас самих, наши отношения, как мы должны вести себя, деспотически заставлял отдавать себе отчет в наших чувствах и мыслях*» (с. 260).

Переоценивая прошлое, Лежнев констатирует: «*Гордиев узел какой-то затянулся – пришлось перерубить, а больно было! Впрочем, все на свете устроивается к лучшему*» (с. 261).

Итак, в первом романе Тургенева лаконичен костюм фоновых персонажей: несколькими штрихами намечен характер. Характерологическая функция костюма раскрывается в интертекстуальных намеках (Липина, Пандалевский, Ласунская), создающих ассоциативное поле: каждый персонаж существует в определенной культурной ауре.

В динамике костюма Рудина (немецкий, русский, французский и т. д.) – обозначение авторской концепции: «незавершенность» Рудина – следствие отсутствия его связи с родной почвой, отсутствие в нем «натуры». «Старый» костюм Рудина – знак его неприкаянности, неумения вписаться в социум. В смене костюма (единственный персонаж, меняющий в сюжете костюм) – и авторская ирония по поводу «артистизма» героя, оборотной стороной которого является трусость, и обозначение плебейской гордости человека, оказывающегося не на своем месте.

Сохраняя принцип романтической литературы – центральное положение главного героя, окруженного персонажами, функция которых – его раскрыть, Тургенев редуцирует «костюм» в кульминационных эпизодах. Так, для сцены у Авдюхина пруда характерен минус-прием: отсутствие костюмных описаний освобождает ситуацию от утяжеления, прикованности к земле.

Вестиментарные формулы, разбросанные по тексту романа, уточняют авторскую концепцию.

2.2. МЕРЦАНИЕ СМЫСЛА В КОСТЮМНЫХ МОТИВАХ РОМАНА «ДВОРЯНСКОЕ ГНЕЗДО»[304]

В романе «Дворянское гнездо» продолжает формироваться костюмная поэтика Тургенева: частично сохраняются прежние установки, но появляются новые.

На наш взгляд, именно благодаря костюмным включениям текст романа «Дворянское гнездо» обретает многомерность.

2.2.1. Характерологическая деталь в нарративе

Во втором романе Тургенева не так много развёрнутых костюмных включений: персонаж представлен либо в общем ракурсе (силуэтно), либо детализировано. Костюмные детали у Тургенева ни в коем случае не иллюстративны, они концептуальны и специфично присутствуют в нарративе. Так, например, характерологическая деталь – винтообразное

золотое кольцо Паншина – хотя и ситуативна (фиксируя внимание на руках, красивых и белых, она намекает на «аристократизм» и «артистизм» Паншина[305]), но концептуальна: это образ, в котором «свёрнута» судьба Паншина. «Винтообразность» – намёк на круг, разомкнутый в бесконечность[306]. Связывая «начала» и «концы» биографии героя, кольцо «отзовётся» в строках постсюжетного повествования: «*В брак он, однако, не вступил, хотя много представлялось к тому прекрасных случаев: в этом виновата Варвара Павловна*» [Тургенев, 1981, т. VI, с. 153][307].

Характерологическая деталь, становясь лейтмотивной, удерживает впечатление от персонажа в рамках определенного литературного типа. Так, Иван Петрович, отец Лаврецкого, – традиционный тип «щеголя» [Вайнштейн, 2012]. «Модное», связанное с «чужеродным», «иностранным» («*…все в нем так и веяло Великобританией; весь он казался пропитан ее духом*», с. 38), подается в авторском повествовании с точки зрения деда Лаврецкого, которому оно ненавистно («*накрахмаленное жабо, долгополый гороховый сюртук со множеством воротничков*», с. 38). Но «модное» вступает в противоречие с поступком героя – своеобразным вывертом, вполне русским по сути. В эпизоде изгнания сына из дома из-за его решения жениться на Маланье костюм карикатурен («*…новый английский синий фрак, сапоги с кисточками и щегольские лосинные панталоны в обтяжку*», с. 32) и плохо увязывается с серьезным намерением героя. Эта противоречивость снята в «пастелевом» портрете молодого Ивана Петровича, сохраненного Глафирой для Федора. Одухотворенный романтический образ на портрете («*…с мягкими кудрями, рассыпанными по лбу, с длинными томными глазами и полураскрытым ртом…*», с. 66) не отягощен костюмными деталями.

Михалевич – сокурсник Лаврецкого – разночинец, у которого «*не было ни гроша за душой*» (с. 77), романтик, идеалист и неудачник-горемыка – существует исключительно в оптике Лаврецкого, фиксирующего нестыковки в его костюме. С одной стороны, бедность («*сапоги у него были сбиты, сзади на сюртуке недоставало одной пуговицы, руки его не ведали перчаток…*», с. 78), с другой – экзотика («*испанский плащ с порыжелым воротником и львиными лапами вместо застёжек…*», с. 79). «Испанский плащ» – интертекстуальная отсылка или к амплуа героя-любовника, Дон Жуана, или к образу «рыцаря печального образа», Дон Кихота. Нелепость наряда

обнажает бездну, пролегающую между словом и делом, намекая на пустоту идеологических воззрений: «*он ещё развивал свои воззрения на судьбы России и водил смуглой рукой по воздуху, как бы рассеивая семена будущего благоденствия*» (с. 79)[308].

Лаврецкий как центральный персонаж не нуждается у Тургенева в костюмном обрамлении. Предыстория – сюжет – эпилог очерчивают его жизнь лаконичными костюмными вкраплениями[309]. Костюм Лаврецкого репрезентирован в ключевых эпизодах романа – в ретроспективной предыстории (первое посещение дома Коробьиных, ради чего был надет новенький мундир) и в сюжете (возвращение Лаврецкого в Россию и первое появление у Калитиных: господин «*в сером пальто и широкой соломенной шляпе*», с. 24). «Серый» в середине XIX века – цвет изящества[310]. Лаконичная костюмная зарисовка задает контраст: цветущий и одетый по моде Лаврецкий, устремленный из Берлина в свою деревню, чтоб зализать раны, по замечанию автора, «*не походил на жертву рока*» (с. 26). В эпилоге костюм Лаврецкого также символичен: «…*человек лет сорока пяти, в дорожном платье*» (с. 154). Зарисовки одежды Лаврецкого, разбросанные по тексту, оформляя оппозицию «своё/чужое», готовят в эпилоге мотив одиночества и бесприютности. «Дорожное платье» – наряд неприкаянного странника – обобщённый образ, в котором запечатлена трагедия целого поколения.

Нарратологический аспект приобретает особую значимость в связи с анализом костюмов женских персонажей романа, в описании которых сказываются эстетические установки автора.

«Женственное» – специфическая категория для Тургенева[311]. Преклонение перед Женщиной – черта, сближающая Тургенева с А. Фетом, и если для Фета женское очарование заключается в волосах (см. подробнее: [Козубовская, 2012, с. 195]), то для Тургенева – в опьяняющем запахе: «Сколько раз мне казалось, что я до безумия влюблен в женщину, но вдруг от её платья пахнет кухонным чадом – и вся иллюзия пропала» [Панаева, 2002, с. 96].

Комплексом женственности в романе «Дворянское гнездо» Тургенев наделяет лишь Варвару Павловну[312]: согласно заметке в парижской газете, это «*прелестная, очаровательная москвитянка*», «*одна из цариц моды, украшение парижских салонов*» (с. 85). Образ Варвары Павловны, впервые увиденной Лаврецким, воссоздан в традициях поэзии начала XIX века: очерченные легкими штриха-

ми глаза, губы и поза создают простор для достраивания внешности в сознании читателя [Башкеева, 2000]. Заметим, что описание костюма сведено к лаконичной фразе («*одета она была прелестно*», с. 44)[313]: в оптике Лаврецкого её наряд органичен, являясь естественным продолжением тела.

Продолжая наблюдения В.М. Марковича относительно позиции повествователя, связанной с психологическим методом Тургенева [Маркович, 1975, с. 36, 40], позволим себе уточнить некоторые из них[314]. На наш взгляд, в многослойном повествовании, созданном игрой точками зрения – автора и персонажа, точка зрения Лаврецкого то «перетекает» в авторскую, замещая ее («поэтическое» – знак оптики героя), то отделяется от нее, и это связано с определенным состоянием героя. В ретроспективной предыстории Варвара Павловна погружена в особую ауру, созданную настроением Лаврецкого, пребывающего в состоянии счастья: женский образ репрезентирован как целое, скрепленное душой героя[315].

Но на сломе этой истории меняется ракурс женского изображения. Так, Лаврецкий, потрясённый изменой жены, фиксирует отдельные детали приближающейся Варвары Павловны: «*Знакомый легкий шум шёлкового платья вывел его из оцепенения; Варвара Павловна, в шляпе и шали, торопливо возвращалась с прогулки*» (с. 52). Содержательность приема дробления, сменившего силуэтное изображение, – в выражении смятения души, деформирующей женский образ. Детали в «расщеплённой» точке зрения Лаврецкого неоднозначны: с одной стороны, отчуждение, автоматическая фиксация распавшегося «целого», с другой – подсознательная и неизбывная тяга к любимой женщине в первичном, неотрефлексированном ощущении человека, теряющего счастье.

«Расщеплённая» точка зрения и сложный психологический комплекс – в сюжетной ситуации неожиданного возвращения Варвары Павловны к мужу. «Визуальному» предшествует «ольфакторное»: «запах» здесь как знак тревоги («*Первое, что поразило его при входе в переднюю, был запах пачули, весьма ему противный*…», с. 114). Семантический центр «визуального» – чёрное шёлковое платье не узнанной пока еще женщины: «*Ему навстречу с дивана поднялась дама в чёрном шёлковом платье с воланами… переступила несколько шагов, склонила тщательно расчёсанную душистую голову – и упала к его ногам*...» (с. 114). Упоминание душистой головы Варва-

ры Павловны ведёт к ретро-ассоциациям с «парижским счастьем» («*В Париже Варвара Павловна расцвела, как роза*», с. 50). Мифологемой «женщина-цветок» сопряжены прошлое и настоящее: поза Варвары Павловны – поза поникшего цветка.

«Чёрное платье» Варвары Павловны полисемантично; его смысл рождается на пересечении точек зрения персонажей: это тщательно продуманный наряд женщины, бросившейся с мольбой к ногам обманутого ею мужа, где «чёрное» – суггестивный знак разрыва с прошлым, надежды на сочувствие, символ смирения (Варвара Павловна); но это – зловещий символ полного краха надежд на счастье (Лаврецкий). Голос, замещающий «визуальное» («*голос ее как ножом резанул его по сердцу*», с. 115), – метафора боли Лаврецкого.

Ещё сложнее музыкальная партитура серого платья в эпизоде объяснения супругов: «*Она была очень хороша в это мгновенье. Серое парижское платье стройно охватывало её гибкий, почти семнадцатилетний стан, её тонкая, нежная шея, окружённая белым воротничком, ровно дышавшая грудь, руки без браслетов и колец – вся её фигура, от лоснистых волос до кончика едва выставленной ботинки, была так изящна*...» (с. 120). Скопление «опьяняющих» деталей, очерчивающих образ «женского», «чарующего», завершается многоточием – знаком невольного погружения в созерцание красоты. «Выставленная ботинка» – интертекстуальная деталь: возвращая к пережитому Лаврецким когда-то позору (см. фразу из найденной Лаврецким записки любовника – «*…тысячу поцелуев твоим ручкам и ножкам*…», с. 52), она буквально переворачивает колдовской образ. Завершение этого «переворота» – гипотетический «мужицкий» жест: «*Лаврецкий… чуть не ударил её кулаком по темени – и удалился*» (с. 120).

Далее в эпизодах с отсутствующим Лаврецким доминирует авторское описание, включающее теперь уже точки зрения окружающих. Весь эпизод с Марьей Дмитриевной идет под знаком ольфакторики: пахучий лоб и пахнущие духами руки Варвары Павловны, ее обещание английских духов в подарок хозяйке и т. д., где запах – инструмент искушения (см. подробнее: [Козубовская, 2016, с. 186–187]).

В романе «Дворянское гнездо», по сравнению с «Рудиным», изменился подход к изображению «тургеневской девушки». Если в первом романе костюм Натальи Ласунской – это минус-прием, то во втором автором сделана поправка: Лиза Калитина обретает некую

телесность. Лиза подается большей частью в «силуэтном» ракурсе. Так, в эпизоде первой встречи внимание Лаврецкого не фиксируется на её наряде. Вскользь упомянуто белое платье в эпизодах посещения Калитиными усадьбы Лаврецкого. Повторяющейся деталью (соломенная шляпа Лизы) обрамлен весь фрагмент гощения. «Соломенная шляпа» функциональна: она дает толчок для развернутой портретной зарисовки Лаврецкого, любующегося Лизой: «*Лаврецкий глядел на её чистый, несколько строгий профиль, на закинутые за уши волосы, на нежные щёки, которые загорели у ней, как у ребёнка*» (с. 80).

Заметим, что «соломенной шляпой» увязаны все трое: Лаврецкий, Лиза и Варвара Павловна. «Соломенная шляпка» – перевёрнутый архетип. Можно предположить, что Тургеневу была знакома пьеса французских водевилистов Эжена Лабиша и Марк-Мишеля, премьера которой состоялась в театре Королевского дворца (Théâtre du Palais-Royal) 14 августа 1851 года. Измены, предательство, благородство, жертвенность – мотивы пьесы, проецирующиеся на историю Лаврецкого[316].

2.2.2. Амбивалентность черного и белого

Символично «белое платье» Лизы в сцене свидания её с Лаврецким в ночном саду. Наблюдая из темноты за окном, в котором появилась Лиза со свечой, он не мог бы определить точно цвет платья. Так в «белом» актуализована семантика призрачности при парадоксальном нарастании телесности в ситуации объяснения.

Две любовные истории Лаврецкого зарифмованы единой формулой «неземного существа». Эта формула, дважды обыгранная самим Лаврецким – иронически-скептически в ответ на слова Михалевича («*…с меня будет этих неземных существ*», с. 78) и горестно-печально в размышлениях над своей судьбой после краха надежд на счастье с Лизой («*Пришла весть о твоей свободе, и ты всё бросил, всё забыл, ты побежал, как мальчик за бабочкой*...», с. 136), охватывает полюса его бытия. Формула присутствия Лизы в душе Лаврецкого – «образ Лизы» – семантически многопланова: «*Вчерашние звуки охватили его, образ Лизы восстал в его душе во всей своей кроткой ясности*…» (с. 114). Так передано переживаемое Лаврецким состояние тихого счастья, но в то же время в этой формуле содержится семантика иллюзорности – знак близкой драмы, пока ещё не уловимой

для героя. Душевное смятение Лаврецкого выражено в своеобразном соперничестве «женского» на уровне подсознания: «…*Образ Лизы беспрестанно представлялся ему посреди его размышлений; он с усилием изгонял его, как и другой неотвязный образ, другие, невозмутимо-лукавые, красивые и ненавистные черты*» (с. 136).

Мерцающий смысл в романе создают семантические узлы, сопрягающие полярности. «Белое» – символический цвет национального, укоренённого в почве (белые чепцы Марфы Тимофеевны и Настасьи Карповны), и одновременно невозможности осуществления ускользающего счастья (рифмующиеся белое платье Лизы и белое платье на портрете матери Лаврецкого). Белый цвет символичен – в нем семантика «русского», верности заповедям народной морали; и в то же время он глубоко трагедиен, сопрягая несложившиеся или сломанные судьбы[317].

Последнее свидание Лизы с Лаврецким обрамлено мотивом чепца Марфы Тимофеевны. Потерянный и найденный ею чепец – ситуативная нарратологическая деталь, имеющая концептуальный смысл. Якобы потерявшийся чепец – спасительный предлог, которым воспользовалась Марфа Тимофеевна, чтоб Лаврецкий и Лиза побыли наедине[318]. «Потерянный чепец» символичен: на уровне мифопоэтики он тождествен потерянной голове; это предвестие ухода Лизы, ее жесткого решения[319].

Белый цвет в романе амбивалентен. Однозначность его семантики разрушена тем, что персонажи, чуждые России, но оказавшиеся в ней в силу обстоятельств, «переодеты» в белое. «Белое» в наряде Варвары Павловны в совокупности с её «истасканным лицом» (вывернутая наизнанку женская непорочность) – средоточие ненависти Лаврецкого. Ада, дочь Лаврецкого, одетая в беленькое платьице с голубыми ленточкам, напоминает сказочную принцессу. Но белое платьице символично в оптике Лаврецкого – это знак вынужденного примирения, принятия жесткой Лизиной правды. В «белом» обнажаются скрытые смыслы: в совокупности с пищевой деталью – «бараньей котлеткой», которую ест Ада (см. подробнее: [Козубовская, 2017, с. 28]), – это метафора жертвенности Лаврецкого. «Баранья котлетка» рифмуется с эпизодом из истории Глафиры, которая «*перед смертью сама себя за руку укусила*» (с. 114). Эпизод завершается по-крестьянски мудрым выводом: «*Всяк человек, барин-батюшка, сам себе на съедение предан*» (с. 114). В этом символический смысл: рухнувшее счастье Лаврецкого и самоломанность героя.

Амбивалентно в романе и «чёрное»: изящное чёрное шёлковое платье Варвары Павловны и неназванный цвет монашеских одежд Лизы в эпилоге.

Символичен также неназванный цвет Лизиного вуаля в эпизоде её встречи с Лаврецким возле церкви. Укрупненная деталь – проявление приема «дробности» женского облика – боль его души в бесплодной попытке удержать ускользающее счастье. Автор тактично умалчивает о цвете вуаля (черный вуаль – в наряде Варвары Павловны, отправившейся к Калитиным за прощением), устраняя тем самым нежелательные ассоциации, увязывающие женщин в единый семантический узел. В эпилоге, в эпизоде последней встречи Лаврецкого с Лизой в монастыре, цвет монашеских одежд не упоминается: «черное» остается в подтексте элегии.

Мерцание смысла «чёрного» задано предысторией Лизы: она воспитана Агафьей («*Агафья, вся в чёрном, с тёмным платком на голове*», с. 112). Агафья, вяжущая чулок, – судьбоносная фигура в судьбе Лизы. Пряденье, ткачество, вязание, шитье в культуре ассоциируются с богинями судьбы – мойрами, парками, Мокошью в славянской мифологии[320]. Легендарна судьба Агафьи, необыкновенной красавицы и щеголихи, которая, уйдя однажды на богомолье, не вернулась домой: «*Ходили тёмные слухи, будто она удалилась в раскольничий скит*» (с. 113). Решение Лизы уйти в монастырь предопределено в какой-то степени судьбой Агафьи.

Еще одна нарратологическая деталь – большой шерстяной шарф, который вяжет Марфа Тимофеевна в начале романа[321]. Шарф, задав сюжет и сохраняя загадку (Марфа Тимофеевна оставляет без ответа вопрос Гедеоновского о предназначенности шарфа[322]), более в романе не упоминается. Марфа Тимофеевна, уподобленная античным богиням судьбы, прядущим нить человеческой жизни, – отсылка к мифологическим персонажам, для которых прядение – спасение (см. Пенелопа и женские персонажи славянской мифологии). Шарф – мифологема, в которой зашифрована история любви и несостоявшегося счастья, и одновременно семантическое ядро поэтики незавершенности[323].

Во втором романе Тургеневым сделана существенная поправка не только на «натуру» Лаврецкого, но и на «телесность» «тургеневской девушки», которая обрела костюмную пластику.

Формирующаяся костюмная поэтика Тургенева нацелена на создание объемного многомерного текста нарратологическими деталями, имеющими концептуальный смысл, игрой точками зрения и сменой ракурсов изображения в организации повествования. Мерцание смысла создают семантические узлы, сопрягающие полярные значения. В следующих романах обозначившиеся здесь приемы получат дальнейшее развитие.

2.3. РОМАН «ДЫМ»: КОСТЮМ В АРХЕТИПИЧЕСКОМ СЮЖЕТЕ[324]

В тургеневедении утвердилось мнение, что в романе «Дым» писатель отступает от привычной романной схемы: «…впервые в романистике Тургенева описан человек, осознавший зыбкость как главную характеристику не только своего, но и всякого человеческого существования, изначальную бытийную неустойчивость «я», эфемерность своего и людского в мире (это всего лишь «дым»), а также бессмысленную повторяемость всего человеческого» [Аюпов, 2010].

2.3.1. Костюм и характерология

Костюм – основа групповых портретов русских, отдыхающих на баден-баденском курорте, где авторская оценка недвусмысленна: «*тучноватый и чрезвычайно щегольски одетый помещик из Тамбова*» [Тургенев, 1981, т. VII, с. 249][325]; «*светские молодые львы… одетые в настоящие лондонские костюмы*» (с. 252); прелестные дамы «*в таких дорогих, но несколько безвкусных туалетах*» (с. 253) и т. д. Описание толпы «подсвечено» анекдотом, рассказанным г-жой Суханчиковой, дамой «*в шёлковом поношенном платье, лет пятидесяти*» (с. 260)[326], о бесчинствах князя Барнаулова. Так, «раздевание» становится авторским приемом, раскрывающим фальшь толпы. В авторское повествование включается «чужая» точка зрения – другая оптика, «свежий взгляд», объективирующий авторское видение. Так, например, искусственность Ворошилова[327] не осталась не замеченной уличной цветочницей («*Одет Ворошилов был очень щегольски, даже изысканно, но опытный глаз парижанки тотчас подметил в его туалете, его турнюре, в самой его походке, носившей следы равномерной военной выправки, отсутствие настояще-*

го, чистокровного шику», с. 258), которая «*презрительно скорчила свои стиснутые губы*» (с. 258) в ответ на его щедрость. «Курортный текст» существует в двойном видении центральных персонажей. «Вавилонское столпотворение» – формула, которой Потугин определил суть кружка Губарева. «Яичница имен» и баденский карнавал одеяний получат впоследствии пренебрежительную оценку Литвинова: «…*И хоть бы капля живой струи подо всем этим хламом и сором! Какое старье, какой ненужный вздор, какие плохие пустячки занимали все эти головы, эти души*…» (с. 339).

В костюмной парадигме обозначаются полюса, один из которых идеологически окрашен: так, в позиции Суханчиковой («*Швейные, швейные; надо всем, всем женщинам запастись швейными машинами и составлять общества; этак они все будут хлеб себе зарабатывать и вдруг независимы станут*», с. 263) – отголоски социалистических идей Н.Г. Чернышевского и его романа «Что делать?»[328]. На другом полюсе – пластика, несущая в себе женское очарование.

Предыстория и сюжетная ситуация Ирины Осининой[329] скреплены костюмом. Предыстория идет под знаком несоответствия природной красоты и унизительно простого наряда. Для Ирины, мучительно стыдящейся своей бедности и чувствующей себя «замарашкой», «*гадкое старое платье*» – знак безысходности: ей кажется, что, сбросив это платье, она сможет добиться всего, чего хочет. Тургенев включает «чужую» точку зрения: в романе Ирина предстает увиденной Литвиновым[330]. Так, в сцене накануне бала разыгран фольклорно-мифологический сюжет о превращении «Золушки» в принцессу: Ирина вышла к Литвинову «*в белом тарлатановом платье, с веткой небольших синих цветов в слегка приподнятых волосах, он так и ахнул: до того она ему показалась прекрасною и величественною*…» (с. 288)[331]. Включение «чужой» точки зрения оформляет архетипический мотив, обозначая сюжетный узел.

В собственно сюжетной (баден-баденской) истории Ирина, заново узнаваемая Литвиновым, подается через видение теряющего голову Литвинова, и именно костюм становится выражением «зачарованности»: «*На ней было утреннее, доверху закрытое платье; прекрасные очертания плеч и рук сквозили через легкую ткань…*» (с. 310), «*На ней было черное креповое платье с едва заметными золотыми украшениями*…» (с. 334), «…*На ней была утренняя блуза, с широкими открытыми рукавами; лицо ее, бледное по-вчерашнему, но не по-вчерашне-*

му свежее, выражало усталость…» (с. 343), «*…и в розовом бальном платье, с жемчугом в волосах и на шее, появилась Ирина. Она так и бросилась к нему…*» (с. 360), «*…а образ Ирины так и воздвигался перед ним в своей черной, как бы траурной одежде, с лучезарною тишиной победы на беломраморном лице…*» (с. 342), наконец: «*Он обернулся; у двери, закутанная в черную мантилью, стояла женщина…*» (с. 351), «*…дама в черной мантилье, с вуалем на лице, два раза подходила к крыльцу его гостиницы*» (с. 393). Фиксированный костюм «прочерчивает» узловые этапы сюжета: конкретность и детальность первоначального восприятия замещается символикой с доминированием «черного». «Черный» раздваивает Ирину: с одной стороны, в видениях Литвинова она обретает высоту, выражением которой становится статуарность[332], интерпретируемая неоднозначно (это и знак неосознанного Литвиновым ощущения мертвенности Ирины, это и персонификация его боли), с другой – снижается до предельно обытовленного, обезличенного[333]. Обыгрывание «белого»/«черного» значимо в связи с архетипом Орфея, спустившегося в Аид за Эвридикой (на этот сюжетный архетип указывает Н. Мокина, см. [Мокина, 2016]): «черное» несет семантику «тени», ассоциируя Ирину с маргинальным существом, принадлежащим ненавистному ей миру и одновременно рвущимся из него. «Черное» здесь как «призрачное», существование, в котором душа отделена от тела[334].

Сопряжение точек зрения в эпизоде встречи гостей Литвинова с Ириной «замещает» пространные описания, обнажая драматизм ситуации. В полярности восприятия – отражение неоднозначности Ирины: Капитолина Марковна обратила внимание на туалет («*Заметила ты ее туалет?... Десять семейств можно бы целый год прокормить на те деньги, что стоят ее кружева*», с. 356), Татьяна – на глаза: «*Какие у нее глаза! – проговорила Татьяна. – И выражение в них какое странное: и задумчивое и проницательное... я таких глаз не видывала*» (с. 356). Второе становится знаком сюжетного узла[335].

После разрыва с Татьяной Ирина в восприятии Литвинова утрачивает свою телесность: «*Но вот что-то повеяло на него, что-то неосязаемое и несомненное; если бы дуновение шло от падающей тени, оно бы не было неуловимее, он тотчас почувствовал, что это приближалась Ирина*» (с. 374). Тургенев играет точками зрения, восприятие Литвиновым костюма не фиксируется, это передано другому персонажу, но подключение «чужой» точки зрения опошляет и

саму Ирину, и ситуацию: «*Но тут подлетел к ней известный дамский угодник мсьё Вердие и начал приходить в восторг от цвета feuille morte ее платья, от ее низенькой испанской шляпки, надвинутой на самые брови... Литвинов исчез в толпе*» (с. 374). В сцене свидания Ирина словно раздваивается: выражающая недоумение по поводу разрыва, она телесна («*Ирина помолчала, оправила платье*», с. 375 – единственное замечание по поводу костюма) и в то же время почти дематериализована, растворена в запахе: «*Он нагнулся к ее душистым рассыпанным волосам и, в опьянении благодарности и восторга, едва дерзал ласкать их рукой, едва касался до них губами*» (с. 377). См. подробнее: [Козубовская, 2013].

Уже в сюжетной предыстории в портрете Ирины подчеркнуты признаки нездешней красоты: «*Поразительны, истинно поразительны были ее глаза, исчерна-серые, с зеленоватыми отливами, с поволокой, длинные, как у египетских божеств, с лучистыми ресницами и смелым взмахом бровей*…» (с. 281). «Египетское» в глазах Ирины – знак Клеопатры – соотносится с ее характером, в котором «страстность» уживалась с бесчувствием[336]. Параллель поддерживается, с одной стороны, потугинскими формулами («вавилонское столпотворение», «горда как бес»), с другой – сюжетно: подобно Клеопатре, Ирина владеет искусством очаровывать мужчин, требуя от них жертв[337]. «Густые волосы» – признак колдовского, русалочьего, причем «колдовское» существует в ней на генетическом уровне[338].

Предыстория и сюжетная история скреплены метафорой птицы, причем эта метафора многофункциональна. Увиденная Литвиновым накануне первого бала («*Поколебленные легким движением воздуха концы тонких лент слегка приподнимались у ней за плечами, словно крылья*», с. 289), Ирина ассоциируется со сказочной Царевной Лебедь, превращающейся то в человеческое существо, то в птицу (очевидна отсылка к «Сказке о царе Салтане» А.С. Пушкина).

Сквозная деталь в описании одежды Ирины – вуаль – несет семантику таинственного, скрытого[339]. В сюжете метафорика птицы обретает амбивалентность: «*Конский топот раздался за ним... Он посторонился... Ирина верхом обогнала его; рядом с нею ехал тучный генерал. Она узнала Литвинова, кивнула ему головой и, ударив лошадь по боку хлыстиком, подняла ее в галоп, потом вдруг пустила ее во всю прыть. Темный вуаль ее взвился по ветру...*» (с. 389).

«Темный вуаль» ассоциируется с крыльями, но иного рода: «ангельское» замещено «инфернальным». В сюжете утрата белых крыльев означает превращение в тень: такова метафора судьбы Ирины.

Еще один атрибут костюма – кружева. Являясь частью очаровательного женского облика, кружева – спасительная соломинка в ситуации серьезного разговора (она «*нагнулась к картону с кружевами и снова принялась перебирать их*», с. 387) и олицетворение ненавистной жизни («*Богатая кружевная косынка соскользнула со стола и упала на пол, под ноги Ирины. Она презрительно наступила на нее… Гребень ее зазвенел и покатился*», с. 387). Л.Н. Иссова иначе трактует мотив кружев, акцентируя именно неразрывность Ирины со средой [Иссова, 1999, с. 75].

2.3.2. Шляпа и душистый платок

В романе подробного описания костюма Литвинова нет, дается лишь общий абрис или упоминается о смене костюма. «*Просторное пальто немецкого покроя*» (с. 253) – в первом появлении Литвинова, но при этом подчеркивается, что он русский. Литвинов хочет быть незаметным, «быть одетым по моде» только для того, чтобы не выделяться в европейском обществе.

Шляпа как атрибут костюма Литвинова – лейтмотив: «*серая мягкая шляпа закрывала до половины его высокий лоб*» (с. 253). Цвет шляпы символичен в сюжете («серый» означает «цвета пепла, дыма»), косвенно связанный с основным мотивом романа, он метафорически выражает утраты дороги, смысла жизни и т. д. Шляпа – деталь психологически нагруженная: изобразительная деталь и авторский текст взаимодействуют. Шляпа появляется в связи с мотивом ухода/прихода (см. подробнее об этом мотиве у Ю.В. Манна [Манн, 1987, с. 137]), очерчивая ритуальность поведения: «*Литвинов взял шляпу, сказал, что не намерен мешать ему, и зайдет попозже*» (с. 291). Жест надевания шляпы особым образом означает желание быть неузнанным: «*Литвинов поторопился допить стакан молока, расплатился и, нахлобучив шляпу, уже проскользнул было мимо генеральского пикника*…» (с. 297). Эта деталь костюма появляется в моменты наивысшего волнения героя, выражая чаще всего неуверенность и колебания, сосредоточенность и смятенность одновременно: «*Он шел учащенными шагами с нахлобученною на глаза шляпой, с напряженной улыбкой на губах*» (с. 333). Колебания Литвинова (идти ли к Ирине) завершают-

ся тем, что Потугин его подталкивает, подсовывая шляпу: «*Вот ваша шляпа, возьмите ее, и "форвертс"*» (с. 310). Так, «шляпа» становится ядром ситуации в развертывающейся метафоре «дело в шляпе».

«Шляпа» – часть его самого, его материализованная сущность, его опредмеченный двойник. В баден-баденском романе Ирине приходится брать инициативу в свои руки: «*Отняв у него шляпу, заставила сесть*» (с. 310). Объяснение происходит на языке жестов. В ситуации объяснения с Ириной он был так взволнован, занят своими переживаниями, своей внутренней болью, что даже не заметил упавшей шляпы: в конце своего монолога «*Литвинов поднял шляпу, упавшую на пол. Все кончено, – подумал он, – надо уйти*» (с. 346). Упавшая шляпа – отказ от себя. Получив письмо от Ирины, в котором она сообщает, что не может оставить свет, «*Литвинов вскочил, схватил шляпу. Но что было делать? Бежать к ней? <…> Он остановился и опустил руки*» (с. 391). «Шляпа» – как двойник его самого. Первая реакция – порыв, следующий за этим отказной жест – как знак полной безысходности. Упоминание шляпы в завершившемся романе («*Он надел шапку*», с. 395) – возвращение к себе.

В начале романа введен анекдот о том, как один русский познакомился с писательницей Бичер-стоу. «Шляпа» в этом анекдоте становится символическим выражением «хорошей мины при плохой игре», где пощечина имеет следствием бегство персонажа. Роман Литвинова с Ириной – аналог этого анекдота. Они зеркальны, «трагическое» в «романе» имеет анекдотическое зерно[340]. «Шляпа» совершенно не упоминается в эпизодах с Татьяной в момент разрыва. Забывший себя Литвинов здесь с непокрытой головой – один смысл. «Шляпа» – таков смысл и оценка его поступка русской тетушкой, хотя это выражение и присутствует в тексте имплицитно. Устойчивый фразеологизм развернут в тексте.

Сюжетную значимость приобретают атрибуты чужого костюма в функции подарка: «*Здесь, в этой комнате, со вчерашнего дня царствовала Ирина; все говорило о ней… Он выхватил ее платок, спрятанный у него на груди, прижался к нему губами, и тонким ядом разлились по его жилам знойные воспоминания…*» (с. 354). Платок Ирины, пропитанный ее запахом, одурманивает Литвинова. Платок на уровне психологического жеста является как бы двойником Ирины. Платок и букет гелиотропов соотнесены по признаку запаха, оба они принадлежат Ирине, становясь ее мифологическими замести-

телями. Через запах жертва и преследователь меняются местами, и уже Литвинов начинает преследовать Ирину, чувствуя себя частью ее бытия[341].

2.3.3. Костюм в экстремальной ситуации: античные реминисценции

В сцене объяснения с Татьяной, ощущая себя «бездны на краю», Литвинов пытается удержать ее за край одежды: Татьяна для него как соломинка для утопающего. Этот момент двузначен: Татьяна в глазах Литвинова одухотворяется, столкнувшись с той болью, которую ей нанесли, и одновременно как бы застывает статуей – прекрасной греческой статуей в белом хитоне[342]. Миг красоты, недосягаемости – это знак авторской концепции нравственной красоты («чистая душа»): «*Татьяна показалась ему выше, стройнее, просиявшее небывалой красотой лицо величаво окаменело, как у статуи; грудь не поднималась, и платье, одноцветное и тесное, как хитон, падало прямыми длинными складками мраморных тканей к ее ногам, которые оно закрывало. Татьяна глядела перед собой прямо, не на одного только Литвинова, и ровный и холодный взгляд ее был также взглядом статуи…*» (с. 382).

«Окаменение» означает состояние Татьяны, овеществленное в костюме, и персонифицированную совесть Литвинова[343].

Костюм не фиксируется в эпилоге. За границей костюм был необходим Литвинову для того, чтобы выглядеть соответственно в обществе. Однако, после того как Литвинов возвращается в Россию, когда достигается гармония души в союзе с Татьяной, то для автора нет необходимости в пластическом оформлении этого[344].

2.4. МОТИВ ОБУВИ В РОМАННОЙ ПОЭТИКЕ И.С. ТУРГЕНЕВА (сапоги и башмаки)[345]

2.4.1. Экскурс в область мифопоэтики

Исследования мотива обуви в русской литературе эпизодичны. По мнению авторов книги «Обувь: от сандалий до кроссовок», обувь – «самая непонятная и недооцененная часть современного костюма» [Риелло, 2013, с. 297].

В исследовательской литературе отмечены следующие смыслы, связанные с обувью: обувь, во-первых, контролирует физическое и гуманитарное пространство проживания человека; во-вторых, является, с одной стороны, границей между телом и физической средой, с другой – посредником между мирами – здешним и потусторонним; в-третьих, оказывается инструментом, который расширяет границы возможностей человеческого тела [Риелло, 2013, с. 8].

Согласно терминологии М.М. Бахтина, обувь – символ «материально-телесного низа». Обувь связана с ногами («ноги – одна из самых мифологизированных частей человеческого тела», – отмечает Т.А. Агапкина [Агапкина, 2002]), а ноги – с хтоническим началом, поскольку более других частей тела приближены к земле и с ней соприкасаются. Как отмечает Л. Этинген, «…нога издревле символизирует землю, нижний мир, ибо она касается праха» [Этинген, 2009, с. 208]. О важности ног как человеческого органа говорит следующее: в стопе человека целых 26 костей – не меньше, чем в черепной коробке.

«Ноги» амбивалентны, согласно некоторым верованиям, они связывают человека с миром мертвых. «В религиях древних индоевропейцев стопа воспринималась как особый орган тела, в котором обитала душа. В представлениях славян она помещалась в особой “навьей” косточке. Отсюда же в славянской мифологии и значение слова “навь” – душа покойного. Отголоски этих верований сохранились в известной поговорке: “душа ушла в пятки”», – подчеркивает Д. Осипов [Осипов, 2007, URL: https://www.nkj.ru/archive/articles/11389][346].

В славянском фольклоре, где фигурируют сапоги, сформирован их смысл как наделяющих человека сверхвозможностями (например, сапоги-скороходы – волшебная обувь, с помощью которой можно передвигаться с большой скоростью). Башмачки помогают перемещаться как из иного мира в человеческий, так и наоборот[347]. Древние греки воспринимали смерть как путешествие в подземное царство – пересечение границы, для чего нужна была соответствующая обувь[348]. Обувь знаменует материальную связь со смертью, о чем говорят археологические раскопки: в греческих могилах VI века до н. э. найдены терракотовые сосуды в форме обутых в сандалии ног [Бланделл, 2013, с. 30]. При раскопках некрополей разных российских городов находили особую погребальную обувь: «Все найденные в погребениях туфли принадлежали к типу так называемой

мягкой конструкции: сшитые из очень тонкой кожи, они не имели никакого приспособления для крепления к ноге» [Осипов, 2007, URL: https://www.nkj.ru/archive/articles/11389]. «Обувь, которую не носили» – обувь, изготовленная в соответствии с представлениями об инаковости (зеркальности) потустороннего мира и о возможности соединения с родственниками в ином мире.

Башмаки в сказочных сюжетах оказываются инструментом наказания, заставляя героя застывать истуканом (вместо ходьбы – вечное бездвижье)[349] или, наоборот, постоянно двигаться, в вечной пляске, в пляске смерти[350]. Одетость и нагота («лохмотья» и «необутость») обнажают причастность к здешнему и потустороннему: голыми рождаются, а умирают наряженными.

О значимости сапог как одежды для ног в культуре говорит тот факт, что в древности греки изображали богов в элегантных высоких сапогах. Известно, что правнука божественного Августа Гая, выросшего в военном лагере Юлия Цезаря, звали Калигулой – Сапожком (по другим версиям перевода, «солдатский сапог»). Исторически сложилось так, что сапоги наделены «мужскими» смыслами: «военным», «кочевым» (обувь скифов), в истории Нового времени – «охотничьим». В мифопоэтике сапоги, как и ноги, – знаки мужской силы и достоинства. Армейские сапоги – маркер мужественности. Неслучайно в культуре туфли ассоциируются с «женским», а сапоги – с «мужским» (слово «сапог» произошло от славянского «сопа» – кожаная труба, которую напоминала форма голенища).

Неоднозначны по своим смыслам и башмаки. Башмаки – символ верности, стойкости, преданности: девушка, отправляясь на поиски Финиста в тридевятое царство, должна стоптать три пары железных сапог[351]. Или, наоборот, неверности – «башмаков не износила» (о матери Гамлета). «Сброшенные башмаки» несут семантику освобождения от нравственных оков. «Женский башмак» породил смыслы, связанные с «давлением на мужчину» (см. фразеологизмы – «под башмаком», «туфелька стервы» и т. д.)[352], а женская туфелька иногда оказывалась орудием избиения, а иногда – символом верности до гроба[353]. Башмак – часть костюма, но это отдельно существующая вещь, что отражено в пословицах: «Жена не башмак, с ноги не сымешь» [Даль, 1978, т. 1, с. 56–57][354].

О «почитании» сапог и вообще обуви говорят оригинальные памятники: сапоги Сталина в Будапеште, потерянный бароном Мюн-

хаузеном сапог в Калининграде, сапоги-ботфорты в Тегеране, ковбойские сапоги в Сан-Антонио (США). См.: [Обувь в искусстве, 2015, URL: https://kulturologia.ru/blogs/060718/39582][355].

Фигура башмачника/сапожника как производителя обуви в культуре также неоднозначна. «В отношении поэтики башмачника существует эта двойственность – шут и бог, плут и царь, грешник и святой», – отмечает И. Осиновская [Осиновская, 2015, URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya_mody/38_tm_4_2015/article/11687][356].

В костюмной поэтике романов И.С. Тургенева немного внимания уделено обуви. Но «необутость» персонажей, как и акцентирование обуви, имеет концептуальный характер.

2.4.2. Сапоги и сапожные сюжеты

Так, в романе «Рудин» замеченная гостями салона Ласунской заурядность одежды впервые появившегося там Рудина («*Платье на нем было не ново и узко, словно он из него вырос*» [Тургеньев, 1980, т. V, с. 219][357]) контрастна его наряду в годы студенческой юности. Вспоминая, Рудин подчеркивает: «*В Гейдельберге я носил большие сапоги со шпорами и венгерку со шнурками и волосы отрастил до самых плеч... В Берлине студенты одеваются, как все люди*» (с. 229). Здесь зафиксирована точка зрения самого Рудина, репрезентирующего себя.

Но на авторском уровне экзотический наряд – опознавательный знак студенчества – имеет подтекстовый смысл: легкость обретения героем чужой формы и отсутствие своей. В контексте романа именно этот наряд оказывается тем семантическим ядром, из которого развертывается характерология Рудина – невозможность приобщения его к России, к русскому, – приобретает концептуальный смысл[358]. Значимо несоответствие Рудина своему имени – имя Дмитрий «происходит от имени же, но божественного: хтоническая богиня Деметра, Мать Земля <...> своим именем отражается в Дмитрии. <...> …древние, именуя кого-либо Дмитрием, имели в виду соотнести его с Деметрою» [Флоренский, 1998, с. 590][359].

Обувь персонажей – минус-прием в формирующейся костюмной поэтике первого романа. Возможно, это объясняется особым отношением Тургенева к человеческому телу: в оппозиции «верх/низ» писатель фиксирует внимание на верхнем, считая «низ» эстетически недозволенным объектом. Сам Тургенев мог позволить себе неари-

стократические жесты только в стихии игры: так, играя в шарады, Тургенев «ходил, прихрамывая, по зале, охая и кряхтя, молча, комическим жестом указывал на больную ногу, потом уселся на диван и, при общем веселом смехе, стал стягивать с себя сапог, так как он стесняет больную ногу» [Островский, 1999, с. 252].

«Ноги» присутствуют в биографическом контексте писателя метафорически (Л. Толстой склонность Тургенева к эффекту находил «даже в физиологических особенностях и утверждал, что он имеет фразистые ляжки» [Анненков, 1960, URL: https://www.litmir.me/br/?b=223766&p=6]) и мистически (в зафиксированном Луизой Геритт-Виардо предсмертном бреде: «*Как это странно! Моя нога висит в углу. Комната полна гробов*…» [Островский, 1999, с. 376]).

Для репрезентации Рудина актуально акцентирование верха – головы (в метафорическом плане заместитель головы – шляпа): «*Недаром про него сказал однажды Пигасов, что его, как китайского болванчика, постоянно перевешивала голова*» (с. 278)[360]. Подобная «деформация» телесного получает объяснение на уровне мифопоэтики: в мифопоэтике именно ноги обнажают связь с почвой, землей. Ноги несут семантику укорененности в земле, что напрочь отсутствует у Рудина. Отсюда репрезентирующий Рудина двойной семантический ряд, образованный цепочками с вегетативным ядром: сломавшаяся под грузом плодов яблоня (по его словам, «*верная эмблема гения*», с. 249), и перекати-поле, бесконечно и бесцельно несущееся по степи («*Я родился перекати-полем, – продолжал Рудин с унылой усмешкой. – Я не могу остановиться*», с. 320). Семантические цепочки, наращивая смысл, увенчивают эти ряды архетипами скитальцев – Вечного Жида и Дон Кихота. «Беспочвенность» Рудина соотносится с прощальными словами Натальи, упрекнувшей Рудина во время свидания у Авдюхина пруда: «*Вперед, пожалуйста, взвешивайте ваши слова, не произносите их на ветер*» (с. 282).

Сапоги – сквозной мотив в романистике писателя и семантическое ядро характерологии героев. Мерцающие смыслы сапог восходят к мировой культуре.

Сапоги с семантикой связи с землей, почвой поляризуют персонажей романа «Дворянское гнездо». Сапоги – атрибут костюма различных типов: с одной стороны, культурного – щеголя, денди (сапоги без скрипа – деталь безукоризненно одетого «аристократа» Гедеоновского, имеющего не безукоризненную репутацию разно-

счика вестей и сплетен), с другой – социального – бедного разночинца немца Лемма (см. в эпизоде перед переступанием порога дома Калитиных: «*Подождав немного и смахнув пыль с сапогов толстым носовым платком… человек этот… медленно вошел в гостиную*», 1981, т. VI, с. 17)[361]. Как правило, эта «обутость» фиксирует точку зрения самого автора.

В романе «Дворянское гнездо» характерологическая костюмная деталь, «удерживая» персонаж в рамках определенного литературного типа, обретает неоднозначный смысл. Так, Иван Петрович, отец Лаврецкого, на первый взгляд, – традиционный тип «щеголя» [Вайнштейн, 2012]. «Модное», связанное с «чужеродным», «иностранным» («*…все в нем так и веяло Великобританией; весь он казался пропитан ее духом*», с. 38), подается в повествовании с точки зрения деда Лаврецкого, который ненавидит все иноземное, поскольку видит в нем презрение к России. Но модная оболочка вступает в противоречие с неожиданным «поперечным» и вполне русским по сути поступком Ивана Петровича. В эпизоде изгнания сына из дома из-за его решения жениться на Маланье костюм на английский манер карикатурен («*…новый английский синий фрак, сапоги с кисточками и щегольские лосинные панталоны в обтяжку*», с. 32; оптика деда очевидна, в описании скрыт провокационный смысл, подчеркнуто то, что взбесило деда) и плохо увязывается с серьезным намерением героя – его вывертом. Изящная мода того времени в какой-то степени «снимала» различия мужского/женского, поэтому «мужской» поступок сына – проявление русского духа.

Акцентированные сапоги с кисточками усиливают комический эффект. Но «кисточки» несут и другую семантику: это атрибут гусарского костюма; в этом сближении получает объяснение «гусарский» поступок Ивана, не побоявшегося переступить через сословные преграды. Комический эффект, созданный точкой зрения деда, «опрокинут» ассоциациями с «героическим» обликом гусаров. Обратим внимание, что пастельный портрет Ивана, сохраненный Глафирой для потомков, запечатлевает меланхоличного юношу байронического типа и не вызывает уже никаких комических ассоциаций.

«Поправка на натуру» в герое второго романа связана с подчеркиванием в нем «мужичьего», «богатырского». Так, факт происхождения Федора Лаврецкого от матери-крестьянки, как показали комментаторы, появился в тексте уже на первой стадии его созда-

ния (с. 395). О «*честной плебейской крови*» Лаврецкого говорит Михалевич (с. 78).

Наблюдения над динамической поэтикой Тургенева – анализ черновых вариантов романа – позволяют сделать вывод о том, что «необутость» Лаврецкого уводит в подтекст сапожный мотив в истории рода. Разъяренный открывшейся изменой жены, Лаврецкий готов убить обоих – Варвару Павловну и ее жалкого любовника: «*Вы со мной напрасно пошутили; прадед мой мужиков за ребра вешал, а дед мой сам был мужик*» (с. 53). См. в черновых вариантах: «*Прадедовская кровь заговорила в нем*» [Тургенев,1964, т. 7, с. 317].

Тургенев устраняет из окончательного текста романа фрагмент, развертывающий этот мотив в черновых вариантах: о Петре (дед Лаврецкого): «…между тем все у него в доме делалось его людьми; [человека] мальчика, назначенного стать сапожником, [секли до тех пор, пока] наказывали [жестоко] неотступно, пока он сам не выучивался шить сапоги; и он выучивался и шил хорошие сапоги» [Тургенев,1964, т. 7, с. 316]. В мифопоэтике башмачник – персонаж-посредник между двумя мирами [Осиновская, 2015, URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya_mody/38_tm_4_2015/article/11687]. Так, судьба Лаврецкого задана подтекстовыми смыслами: ему дважды суждено пройти путь страданий от любви и завершить его метафорической смертью.

Возможно, причина отказа от этого чернового фрагмента – филологическая чуткость писателя, угадавшего возможность порождения ненужных ассоциаций и снявшего тем самым неизбежную двусмысленность: «сапожник» (иносказательно) – о плохо выполненной работе[362].

«Мужичье» в Лаврецком обозначено двояко: с одной стороны, в восприятии его окружающими (Марья Дмитриевна поражена любезным приглашением Лаврецкого погостить в его деревне, см. замечание комментаторов: во фразе «*Марья Дмитриевна с неудовольствием посмотрела ему вслед и подумала: "Экой тюлень, мужик!.."*» слово «мужик» добавлено позднее, с. 73), с другой – в его готовности заняться делом: «*Пахать землю, – отвечал Лаврецкий, – и стараться как можно лучше ее пахать*» (с. 102). Факт происхождения Федора Лаврецкого от матери-крестьянки появился в тексте уже на первой стадии его создания (с. 395). Замена сапожника пахарем логична и вполне оправданна.

А. Александрова и О. Евдокимова обозначили функции мотива окна и двери в романе, связав их с «формулой Рафаэля» – специфическими приемами художника. Продолжая эти наблюдения (безотносительно Рафаэля), отметим следующее. «Порог» – семантический центр сюжета, «пороговость» – драматическое его подсвечивание. Первое появление Лизы в романе на пороге дома Калитиных задает ее судьбу. Кажущиеся незначительными подробности ее отношений с Паншиным в начале романа – встречи и прощания – также на пороге: так начинает звучать мотив непреклонности Лизы; кульминация романа – свидание Лаврецкого с Лизой в саду – перешагивание символического порога в приближении к счастью; порог как знак рушащегося счастья в эпизоде возвращения жены Лаврецкого; порог, который с трудом решается перешагнуть Лиза, чтоб выйти к Варваре Павловне. В настойчивом повторении «порога» – музыкальное обыгрывание нюансов сюжета, акцентирование «болевых» точек его. «Порог», связанный с перешагиванием, с «ногами», создает символические смыслы сюжетных событий.

В романе «Отцы и дети» наблюдается поляризация смыслов сапог. «Лаковые полусапожки – атрибут модника П.П. Кирсанова в романе «Отцы и дети»[363]. Важен эпизод переобувания (но не переодевания) Павла Петровича после первой встречи с Базаровым: уединившись в своем личном пространстве, «*Павел Петрович не разделся, только китайские красные туфли без задков сменили на его ногах лаковые полусапожки. Он держал в руках последний нумер Galignani, но он не читал; он глядел пристально в камин, где, то замирая, то вспыхивая, вздрагивало голубоватое пламя*…» (1981, т. VII, с. 21). Самопрезентация «обрастает» историко-культурными смыслами. Согласно античной традиции, снятая обувь означала переход из большого «внешнего» мира в пространство частных владений [Бланделл, 2013, с. 31]. «Переходность» здесь – погружение в глубины памяти. Красный цвет домашней обуви отсылает к историко-культурным смыслам: «красный» амбивалентен, это цвет жизни и смерти, войны и страсти [Дэвидсон, 2013]. Так, костюмная деталь задает развитие сюжета романа: «войну» с Базаровым и «сгорание от страсти» к Фенечке, напоминающей Павлу Петровичу о прошлой любви к княгине Р.

Акцентируя костюмные детали Кирсанова, автор редуцирует одеяние Базарова (упоминается только балахон), сосредоточившись на

его телесности в функциональном проявлении – движении Базарова в пространстве: ходит ловить лягушек, не соблюдает правил поведения в усадьбе Кирсановых, перешагивает через клумбы, а влюбившись в Одинцову, бесцельно бродит по лесу или, подобно верному псу, следует за ней по саду. В этом брожении просматривается архетип блуждающей души, не принятой землей [Зеленин, 1995]. И только в эпизоде дуэли в противовес «парадному» костюму Кирсанова («*Одетый в легкий клетчатый пиджак и белые, как снег, панталоны*», с. 143)[364] упомянут сапог Базарова, которым тот очерчивает границы пространства дуэлянтов. В зеркальности глав (10 и 24 – дуэль как «ложная» кульминация) нет социального противостояния дворянина и разночинца[365]. В 24-й, при всей остроте ситуации, представлена пародия на дуэль. Базаров, не соглашаясь с условием «*на всякий случай, каждому положить себе в карман письмецо, в котором он сам обвинит себя в своей кончине*», констатирует: «*Немножко на французский роман сбивается, неправдоподобно что-то*» (с. 141).

Сапог – семантический центр базаровской характерологии: это знак неосознанной им прочной привязанности к земле, к земному, к общечеловеческим ценностям, но одновременно знак его «мужичьей» упертости и однобокости[366].

Базаров, неохотно согласившийся на дуэль, принимая правила игры, подчиняется им, внутренне не соглашаясь с нелепостью самой затеи. Иронизируя над собой, он, выполняя обязанности по организации дуэльного пространства («*Нет; заряжайте вы, а я шаги отмеривать стану. Ноги у меня длиннее, – прибавил Базаров с усмешкой*», с. 144), «накинул» еще два шага, не сомневаясь в порядочности Кирсанова, заряжающего пистолеты[367]. Мерцающие смыслы дуэльных эпизодов предшествующей литературы (дуэль с черешневыми косточками в повести «Выстрел», незаложенная в пистолет пуля для Печорина в повести «Княжна Мери») высвечивают неоднозначность детали.

Сапог Базарова – знак мужского достойного поведения в навязываемой игре, трезвой оценки ситуации, которую он, насколько это возможно, упорядочивает, не унижаясь перед противником. Кроме того, Базаров, ранив Кирсанова, оказывается вне игры, превратившись из дуэлянта в лекаря. Так символическая черта между дуэлянтами оказывается стертой. Кирсанов, вызвавший Базарова на дуэль, якобы защищая женскую честь, наказан за внутреннюю непорядочность: смысл фразеологизма «смыть кровью», перевернув роли

дуэлянтов, пародийно обыгран костюмной деталью – испачканные кровью белые панталоны Павла Петровича. А красивая трость с набалдашником из слоновой кости (для особого случая), с которой Павел Петрович явился к Базарову, вызывая его на дуэль, получает смысл опоры для человека, не уверенного в своей правоте. Укрупненная деталь в эпилоге о страдающем на чужбине Кирсанове («*на письменном столе у него находится серебряная пепельница в виде мужицкого лаптя*»[368], с. 187) – напоминание о России и о событиях, случившихся когда-то в его жизни.

По частотности упоминания сапог самым насыщенным является роман «Новь».

Здесь сапоги – атрибут костюма разночинной интеллигенции: знак повседневности, дельности[369].

Сапожный сюжет рифмует Нежданова с Соломиным как скрытых соперников в любви к Марианне.

Нарастающее отвращение Нежданова к вынужденным переодеваниям, предпринятым ради реального дела – хождения в народ, проявляется в его «отказном» жесте – отбрасывании «маскарадного наряда». Пребывание в мужичьем мире для него – насилие над собой, своей природой. Мучительное и непереносимое, оно в конечном счете обретает логическое завершение в акте самоубийства Нежданова.

Реакция Марианны на переодетого Нежданова при всей ее непосредственности выражает самую суть: «*Господи! – воскликнула Марианна, – какой ты... некрасивый! – и тут же быстро обняла его и еще быстрей поцеловала. – Да зачем же ты так оделся?*» (1982, т. IX, с. 316). Марианна, перебирая варианты, не может угадать, в кого он обрядился, готовясь к хождению в народ («*Ты смотришь каким-то плохим городским мещанином... или разносчиком... или отставным дворовым. Отчего этот кафтан, а не поддевка или просто крестьянский армяк*?», с. 316). Хаотично скомпонованный костюм плохо читается, потому бессмыслен, некоммуникативен, не учитывает языка, присущего костюму каждого социального слоя. Очевидно, что обездушенный наряд уродует Нежданова, окарикатуривает его, обезличивает. Образ, смоделированный заурядным и пестрым костюмом, завершается сапогами: «*…на ногах у него были нечищеные выростковые сапоги*» (с. 316).

«Нечищеные сапоги» – значимый штрих, с точки зрения Нежданова: именно они выдают принадлежность к низшему социально-

му слою. Заметим, что в своей прежней жизни Нежданов стыдился нечищеных сапог (достаточно вспомнить эпизод в театре, где Нежданов впервые встретился с Сипягиным), связывая нечистоту с недостатком средств. Отсюда болезненная реакция Нежданова на подкалывания Паклиным Остродумова, носящего сапоги на толстой подошве именно по причине отсутствия достатков.

Закономерен «отказной жест» Нежданова: «*Как только Соломин вышел, Нежданов мгновенно вскочил с дивана, прошелся раза два из одного угла в другой, потом постоял с минуту в каком-то каменном раздумье посреди комнаты; внезапно встрепенулся, торопливо сбросил с себя свой "маскарадный" костюм, отпихнул его ногою в угол, достал и надел свое прежнее платье*» (с. 375). Готовясь к самоубийству, он намеренно облачается в прежний костюм. Прощаясь с комнатой Марианны, он «*с одиночным глухим рыданием приник губами не к изголовью, а к ногам постели*» (с. 375). В этом жесте и горечь от несостоявшейся любви, и признание своего поражения из-за утраченной веры в общее дело, и преклонение перед святостью Марианны, переступающей символический порог. Традиционный жест коленопреклонения замещен на не менее знаковый для него.

Видя растущую пропасть между собой и Марианной, Нежданов горестно признает их разность, возводя Марианну к сознательно-героическому типу: «*Да что на плаху! Она даже башмаки с себя пробовала снять*[370]*; ходила куда-то босая и вернулась босая. Слышу – потом – ноги себе долго мыла; виж, наступает на них с осторожностью, потому с непривычки – больно; а лицом вся радостная и светлая, словно клад нашла, словно солнце ее озарило*» (с. 326). Сама Марианна органично врастает в этот простой мир[371]. Готовность принять идею, полностью раствориться в ней, наслаждаясь собственной жертвенностью, – в этом природа Марианны. И отсюда, как считает Нежданов, любовь с условием: «*Да, Марианна молодец! А я как стану с ней говорить о моих чувствах – так, во-первых, мне как-то стыдно станет, точно я на чужое руку заношу; а во-вторых, этот взгляд… о, этот ужасный, преданный, непротивящийся взгляд... "Возьми, мол, меня... но помни!.. Да и к чему все это? Разве нет лучшего, высшего на земле?" То есть другими словами: надевай вонючий кафтан, иди в народ... И вот я иду в этот народ…*» (с. 326). См. интерпретацию этого в разговоре с Марианной: «*Прости меня Марианна, за сегодняшнее*

и вчерашнее: повтори мне, что ты готова ждать, пока я стану достойным твоей любви, – и прости меня» (с. 324).

Семантический ряд – нечищеные сапоги, вонючий кафтан и водка – формирует для Нежданова образ человека из народа. Отвращение к вонючему кафтану, к водке, которую он воспринимает как яд, усугубляется натертой сапогом мозолью: «*Еще что? Я натер себе мозоль: один сапог ужасно велик. А теперь я голоден, и голова трещит от водки*» (с. 323).

Мозоль – материализация внутренней боли и сомнений в нужности этого хождения, своего места в этом хождении, вылившихся вовне, и одновременно знак неслиянности его с миром народа, неврастания в него. Мозоль – метафора изломанной души, ее вывихнутости. Сам Нежданов признавался, что «*был рожден вывихнутым*» (с. 373), появившаяся мозоль – наказание за измену своей природе.

Мерцающие смыслы содержат болотные сапоги Соломина.

«*– А вы... а ты? – спросил Нежданов. – Разве ты не поедешь? Я вижу, ты одет по-дорожному, – прибавил он, указав глазами на высокие болотные сапоги, в которых пришел Соломин.*

– Это я... так... на дворе грязно» (с. 373).

Дорожный костюм, в котором пришел Соломин, – знак серьезности дела, Идеи, которой он служит. Ситуативный смысл сапог в сюжете – спасительный предлог для уклонения Соломина от обязанности сопровождения на венчание Нежданова и Марианны.

Высокие болотные сапоги Соломина вводят мотив охоты. Символический смысл деятельности народников – улавливание ими человеческих душ. Охота – метафора и архетип деятельности народников.

Наращивание смысла обуви связано с историко-культурными контекстами. «Болото» – образ из лексикона Д. Писарева, его «теории реализма»: «болотистая почва», в которую предстоит забивать сваи, – метафора непробужденного сознания народа.

«Сапоги всмятку» – формула из романа Н.Г. Чернышевского «Что делать», логически доказывающая противоестественность жертвы с позиций теории разумного эгоизма, развернута в сюжете «Нови»: это семантическое ядро истории Нежданова. Ненужность жертвы, ее бесполезность и бессмысленность – в размышлениях Базарова: «*А я и возненавидел этого последнего мужика, Филиппа или Сидора, для которого я должен из кожи лезть и который мне даже спасибо*

не скажет... да и на что мне его спасибо? он жить в белой избе, а из меня лопух расти будет; ну, а дальше?» (1981, т. VII, с. 120–121). Аналогично понимание Неждановым чуждости самого себя в силу своей природы общему делу. И отсюда принятое решение самоустранения, чтоб не мешать жить другим.

2.4.3. Башмаки: метафорика и символика

Семантическое ядро мотива женской обуви – «ножки», отсылающие к пушкинским пассажам романа в стихах. М. Гринлиф, анализируя строки романа «Евгений Онегин», посвященные ножкам («Две ножки должны служить метафорой его одержимости, символом его неумирающей тайной любви» [Гринлиф, 2006, с. 214]), в частности семантические цепочки, множащие воспоминания о любви в 1-й главе романе, завершающейся обманом, находит ключ к ретро-элегии и ее подтекстовым смыслам: «“ножки”… не принадлежат какой-то одной любимой женщине, или женщинам, это образ вожделения, который повествователь создал из их тел. <…> За фривольными намеками, однако, прочитывается неодолимое, неутолимое томление по утраченной любимой» [Гринлиф, 2006, с. 215]. Пушкинским настроением окутаны «ножки» Варвары Павловны в эпизоде, где Лаврецкому предстоит принять решение о дальнейшей жизни с женой: «*Она была очень хороша в это мгновенье. Серое парижское платье стройно охватывало её гибкий, почти семнадцатилетний стан, её тонкая, нежная шея, окружённая белым воротничком, ровно дышавшая грудь, руки без браслетов и колец – вся её фигура, от лоснистых волос до кончика едва выставленной ботинки, была так изящна*...» (т. VI, с. 120). В описании очевиден скользящий сверху вниз взгляд Лаврецкого, невольно любующегося телесной красотой супруги. В «ботинке» скрещенье двух точек зрения: Варвары Павловны, сознающей свою неотразимость, и Лаврецкого, едва не попавшего в ловушку. «Ботинка», замыкающая это описание, дает разворот к противоположному – к злобе, напоминая об измене (см. фразу из найденной Лаврецким записки любовника – «*…тысячу поцелуев твоим ручкам и ножкам…*», т. VI, с. 52). «Вожделенное» и «обманное» – сопряжение полярностей в элегической недостижимости счастья[372].

Пушкинский мотив обманчивости ножек в откровенно непристойном поведении Варвары Павловны, прикрываемом провоциру-

ющей игрой, раскрывает ее неизменяемую сущность, неистребимую «порочность» в эпизоде возвращения домой в карете с Гедеоновским: «…*она всю дорогу забавлялась тем, что ставила, будто не нарочно, кончик своей ножки на его ногу; он конфузился, говорил ей комплименты; она хихикала и делала ему глазки, когда свет от уличного фонаря западал в карету*» (т. VI, с. 135).

В романе «Накануне» башмачный мотив, связанный с Еленой и Зоей, обнажает двойственность Шубина, который мечется между неприступностью строгой Елены и кокетливой доступностью Зои. В мужской оптике разграничена обутость двух героинь: «ботинки» Зои и «башмаки» Елены, существующие в разных плоскостях, порождают разное отношение к ним артистичного Шубина. Фривольное заигрывание с Зоей, присущее художнику, улавливающему миг красоты, восходит к традициям «галантного века». Упоминание «маленьких ножек», хотя и отсылает к пушкинскому роману, но не одухотворяет женский образ. Подробности описания в их пластической конкретике заземляют его. «Ботинки» – материальная вещь, часть прозаически-обыденного мира: «*Зоя придерживала двумя пальчиками край широкой шляпы, кокетливо выносила из-под розового барежевого платья свои маленькие ножки, обутые в светло-серые ботинки с тупыми носками, и посматривала то вбок, то назад*» (т. VI, с. 216).

Шубин как поэтическая натура не может пробить стену непонимания, разделяющую его и Елену, и облекает эту ситуацию в изящный трубадурский архетип, в полушутливых, полусерьезных тонах в очередной раз объясняясь Елене в любви: «…*Елена Николаевна, – шепнул он ей на пороге, – вы топчете мсьё Поля, вы безжалостно ходите по нем, а мьсё Поль благословляет вас, и ваши ножки, и башмаки на ваших ножках, и подошвы ваших башмаков*» (т. VI, с. 240). «Башмаки» – более универсальны, чем ботинки, в этом названии есть нечто фольклорное. «Башмаки» здесь овеществленная метафора пренебрежения и фетиш, в котором отголоски пушкинского, элегического. В самоироничности «затоптанного» Шубина – скрытая боль. Благословение – аналог коленопреклоненности перед Прекрасной Дамой.

Символический смысл башмаков – отсутствие укорененности Елены в русской почве, и отсюда возведение сюжета к мифологическому архетипу похищения Елены. Еще один, угадываемый Шуби-

ным, «мерцающий» смысл – железные башмаки, которые ей предстоит износить, следуя за своим возлюбленным.

Обращает на себя внимание сюжетное обрамление Елены водой: «подвиг» Инсарова в Царицыно связан с водой, как и его смерть в Венеции, которой предшествовал сон Елены, и легенда о выброшенном на берег после шторма гробе Инсарова. «Башмаками» задан мотив затерянности Елены в чужой земле, как и окном, из которого она увидела чайку – предвестие смерти Инсарова. «Окно» обретает смысл проводника в потусторонний мир.

Башмачный мотив становится семантическим ядром некоторых женских микросюжетов в романе «Отцы и дети».

Символичен Фенечкин шелковый башмачок для булавок в ее комнате: «*…а над Фенечкой – Ермолов, в бурке, грозно хмурился на отдаленные Кавказские горы, из-под шелкового башмачка для булавок, падавшего ему на самый лоб*» (т. VII, с. 37).

Предметы одежды, изображаемые отдельно от человека, но при этом как бы сохраняющие форму человеческого тела, – отдельная тема, в которой присутствует анималистическая концепция материи [Пайн, 2013, с. 278]. В «башмачке» свернута история Золушки-Фенечки, попавшей из крестьянок в дворянки[373]. В истории Фенечки два семантических ядра: «телесное» (башмачок/ноги) и «вегетативное» (роза)[374], увязанные иглами/шипами. Символика башмачка, таким образом, базируясь на аллегории пронзенного сердца, развертывается во фразеологизм «быть под башмаком», ненавязчиво присутствующий в «женском» сюжете[375] и одухотворенный рафаэлиевой формулой (Фенечка ассоциируется с Мадонной, см. подробнее: [Козубовская, 2016, с. 216]). И хотя Базаров утверждает, что «*Рафаэль гроша медного не стоит*» (т. VII, с. 52), он невольно любуется Фенечкой – олицетворением природной красоты и одновременно ее отражением в искусстве.

Еще один смысл башмачка. Фенечкин «башмачок» ассоциируется с башмачками святого Спиридона, помощника для всех обделенных и страждущих. Обычный пастух, Спиридон совершал чудеса при жизни. А после его смерти выяснилось, что тело святого имеет обычную температуру 36,6 и вес взрослого мужчины, и у него, как у живого, растут волосы и ногти, а главное – изнашивается одежда и обувь. Каждые полгода святого Спиридона переоблачают и переобувают[376]. Монахини шьют башмачки для труждающегося пастыря, не оставляющего заботой своих овец и по смерти. Обратим внимание:

Фенечкин башмачок рифмуется с лаптем на столе Павла Петровича в его французском кабинете в эпилоге. Славянофильство Кирсанова, таким образом, подтверждается его ностальгическими настроениями, выраженными вещным миром.

Ботинки, заказанные из города для Кати заботливой сестрой Анной Сергеевной, – семантический центр Катиного сюжета.

Катя также существует в полярности «телесного» и «вегетативного»: с одной стороны, она – цветочница, как бы сошедшая с полотен живописцев – в тургеневском экфрасисе [Козубовская, 2016, с. 216], и бесприданница (как она сама себя называет, «неровнюшка», т. VII, с. 157), с другой – барышня себе на уме, по-плебейски гордая и знающая себе цену. Базаров поучает Аркадия: «*Иная барышня только от того и слывет умною, что умно вздыхает, а твоя за себя постоит, да и так постоит, что и тебя в руки заберет*» (т. VII, с. 169). С «базаровским» соотносится «катино», подхваченное от Одинцовой: «*Прелестные ножки, – думала она, медленно и легко всходя по раскаленным от солнца каменным ступеням террасы, – прелестные ножки, говорите вы... Ну, он и будет у них*» (т. VII, с. 159). Интроспективная деталь – раскаленные от солнца ступени – психологична: это внутреннее ощущение Кати, воспламененной соперничеством с Одинцовой. В ситуации примерки ботинок «неровнюшка» одерживает верх над той, которая всегда на первых ролях (здесь «мерцает» один из смыслов сказки «Золушка» в малоизвестном ее варианте: дочь мачехи ножом укоротила себе пальцы на ногах и пятки, но их выдали следы крови [Обувь, 2013, с. 199]).

Броситься к ногам и умолять о браке – срежиссированная Катей ситуация – укладывается в формулу Базарова. История любви Кати и Аркадия кажется более одухотворенной (музыка – посредник в их отношениях) и одновременно более приземленной (окончание романа изначально угадывалось Базаровым), отсюда и формула, которой Катя обозначила свою с Аркадием похожесть – принадлежность к одному типу: «*Он хищный, а мы с вами ручные*» (т. VI, с. 156). Завершение этих отношений вполне счастливое: башмаки символизируют прочное стояние на земле с обретением надежной опоры. В семейной гармонии ненавязчиво звучит символический мотив «под башмаком»: мужчина оказывается ведомым умной Катей.

В романе «Новь» в разговоре Сипягина с губернатором Маркеловым подведен итог отношений в русских семьях: «*Я никого не гублю,*

милостивый государь, – отвечал Сипягин громко, – я делаю то, что мне повелевает совесть и...

– И ваша супруга, моя сестра, у которой вы под башмаком, – ввернул столь же громко Маркелов» (т. IX, с. 367).

Мотив обуви – один из неисследованных в костюмной поэтике И.С. Тургенева. И фиксируемая автором обувь персонажа, и ее редуцирование концептуальны. Сапожный мотив, базирующийся на мифопоэтике ног (телесно-материального низа), обыгрывает связь с землей – важнейшим понятием в тургеневской характерологии. Обозначившись в романе «Рудин» в качестве подтекстового, но при этом цементирующего целое, этот мотив сохранен в перекличках «мужичьего смысла» предысторий и собственно сюжета в романе «Дворянское гнездо»; он оформляет конфликт «отцов» и «детей» в одноименном романе, расщепляется в двугеройности романа «Новь». Эскизный набросок описания «маскарадного» костюма Рудина – намек на отсутствие в герое собственной формы – сменяется парадоксальным для щеголя поступком-вывертом, нашедшим впоследствии отзвук в судьбе сына, «честная плебейская кровь» которого ведет его к обретению смысла бытия – «землю пахать» (Лаврецкий). В мерцающих смыслах сапожного мотива преодолеваются амплуа «щеголя» и «разночинца» в «Отцах и детях», где сопрягаемые в «сапоге» смыслы «мужского» и «мужичьего» разрушают литературную схему. Достаточно полно развертываясь в сюжетной канве романа «Новь», мотив, в котором «опрощение» осмысляется как «ряжение», отводя героев к полюсам с семантическим ядром «сапоги», прочерчивает разные перспективы – трагическую для Нежданова и оптимистическую для Соломина.

Башмаки, связанные, с одной стороны, с элегической культурой пушкинской эпохи, с другой – с многообразием смыслов, развертывающих фразеологизм «под башмаком», обыгрывают сюжеты женской власти.

В формировании костюмной поэтики Тургенева наблюдается сосредоточенность автора на характерологии, выраженной через костюм и его детали. Так, нарядный студенческий костюм Рудина – предвестие его чуждости России – рифмуется с финальным, на баррикадах. Интертекстуальные намеки, пронизывающие костюмы фоновых персонажей (Липина, Пандалевский, Ласунская), – ключ к характеру и судьбе. Минус-прием, связанный с тургеневской девушкой, – выражение авторской позиции и концепции женского персона-

жа. «Зримое» в выделении центрального персонажа через фиксацию его костюма, своеобразном «размывании» фоновых за счет погружения их в историко-культурные ассоциации. «Бесплотная телесность» Натальи – выражение сути тургеневской девушки.

Мотив шляпы-двойника – сквозной в романах Тургенева – варьирует концепцию тургегевского героя. «Шляпа» Рудина – метафора головы, перевешивающей тело, что в конечном счете содержит объяснение драмы героя. «Шляпа» Литвинова – знак его безволия и «потери головы», подчинения женской власти.

Поправка на «натуру» Лаврецкого во втором романе – в наделении героя «дорожным костюмом», означающим судьбу поколения, принесенного в жертву. «Телесность» женских персонажей обретает костюмную пластику. Параллелизм женских костюмов – знак неизбывного метания мужчины между двумя женскими типами – «инфернальницы» и «ангела». Черно-белая гамма костюма Лизы – предвестие финала любовной истории и судьбы Лизы. Изящный костюм Варвары Павловны – выражение характера.

Аналогично и в романе «Дым»: изящество Ирины, подчеркнутое одеждой, и скромность и «домашность» Татьяны, обреченной на утрату. Но в «Дыме» Татьяна получает «античное» обрамление: застывая статуей в ответ на признание Литвинова, Татьяна, с одной стороны, становится персонифицированной совестью Литвинова, с другой – авторским сигналом концепции романа.

Мотив обуви концептуален у Тургенева. Сапожный мотив, базирующийся на мифопоэтике ног (телесно-материального низа), обыгрывает связь с землей – важнейшим понятием в тургеневской характерологии, из подтекстового становится основным. «Зримое», развертываясь в сюжетной канве романов как «маскарадное» («Рудин»), «мужичье» («Дворянское гнездо», «Отцы и дети»), в сопряжении этих смыслов («Новь»), прочерчивает перспективы героев – трагическую или оптимистическую. «Башмачки» с их прямыми и метафорическими смыслами создают многомерность романного текста.

Формирующаяся костюмная поэтика Тургенева нацелена на создание объемного многомерного текста нарратологическими деталями, имеющими концептуальный смысл, игрой точками зрения и сменой ракурсов изображения в организации повествования. Мерцание смысла создают семантические узлы, сопрягающие полярные значения. «Зримое» оформляется совокупностью этих приемов.

ГЛАВА III

ПОЭТИКА ЗРИМОГО: «ФЛАМАНДСКОЙ ШКОЛЫ ПЕСТРЫЙ СОР» (НАТЮРМОРТЫ И ТРАПЕЗЫ)

3.1. МОТИВ ЕДЫ/ПИЩИ В РОМАННОЙ ПОЭТИКЕ И.С. ТУРГЕНЕВА

В конце XX – начале XXI в. еда – предмет междисциплинарных исследований, свидетельством чего являются состоявшиеся международные конференции [Загидуллина, 2009; Коды повседневности в славянской культуре: еда и одежда, 2011; и др.].

В традиционном литературоведении образы еды рассматривались в составе вещного мира.

Тема представляет интерес и в плане научных разработок, и в практике вузовского и школьного преподавания. Один из наиболее перспективных аспектов в ее изучении – мифопоэтический.

3.1.1. Сладость и горечь бытия: кулинарно-гастрономический мотив в романе «Дворянское гнездо»[377]

В «усадебном тексте» романа И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» органичен мотив еды/пищи, семантика и функции которого разнообразны.

Мотив еды характерологичен: обжора Федя – таким помнит Лаврецкого Марфа Тимофеевна («*Он маленький такой обжора был да*

и теперь, должно быть, покушать любит» [Тургенев, 1981, т. VI, с. 27])[378]. В настойчивом подчеркивании избыточной телесности в романе («*Лаврецкий действительно не походил на жертву рока. От его краснощекого, чисто русского лица, с большим белым лбом, немного толстым носом и широкими правильными губами, так и веяло степным здоровьем, крепкой, долговечной силой*…», с. 26) – «мерцающий» смысл связи героя с родной почвой.

«Избыточная телесность» задает семантические переклички, увязывая разветвленные смыслы в романе. Эмблематичный Купидон с голым и пухлым телом на картинках, которые в детстве разглядывал Федя, соотносится с толстым и неуклюжим ребенком, избалованным усадебной средой, каким был Федя, предопределяя будущую судьбу Лаврецкого. «Купидон» – символический виновник наивной влюбленности Федора в Варвару Павловну. Безумие страсти, несущей в себе семантику опьянения, спровоцировано опаиванием, определяющим ритуал охоты за выгодным женихом: генеральская семья Осининых потчует гостя «хорошим лафитом». Намек на драму содержится в авторском, вскользь брошенном замечании по поводу слепоты Лаврецкого, поглощенного семейным счастьем: «*…он блаженствовал, упивался счастием; он предавался ему, как дитя*...» (с. 48). Прозрение, связанное с крахом семейной идиллии («*твой добрый толстяк*», с. 52 – фраза из случайно найденной записки любовника Варвары Павловны), завершается «русским бунтом» Лаврецкого, пережившего, подобно сказочному герою, временную смерть: «*Он… не понимал, что с ним такое случилось, отчего он очутился один, с одеревенелыми членами, с горечью во рту, с камнем на груди, в пустой незнакомой комнате*…» (с. 53). «Обжора» – «толстяк» – «пир жизни» формируют поле «национального», «русского» в романе.

«Трактир» – пространство смерти: в московских трактирах когда-то предавался радостям жизни его отец[379]. В зеркальности «трактирных» эпизодов – наслаждающийся полнотой бытия и живущий в свое удовольствие отец / несчастная жертва слепой любви Федор – полюса истории рода и историческая обусловленность несчастья «детей» поведением «отцов».

Обед в родных пенатах в ситуации «возвращения блудного сына» идет под знаком гощения. В описании ритуала в полуразрушенном «дворянском гнезде» присутствует пародийный смысл: «*Лаврецкий*

отведал супу и достал курицу; кожа ее была вся покрыта крупными пупырушками; толстая жила шла по каждой ноге, мясо отзывалось древесиной и щелоком» (с. 63). Здесь все не так: слуга Антон лишь исполняет роль повара, но не является им по своей сущности; курица, из которой варят суп, старая. В русской культуре приготовлением пищи всегда занималась женщина. Повара-мужчины, появившиеся в России в XIX веке [Лаврентьева, 1999], ассоциировались с пришедшими из другого, потустороннего мира, неся в себе нечто инфернальное[380].

Согласно античным представлениям, приготовление пищи есть акт жертвоприношения [Топоров, Еда, 1987, с. 428]. Варка пищи – омоложение [Фрейденберг, 1997, с. 60]. Древний смысл акта еды – «разрывание», «вкушение» – идея возрождения [Фрейденберг, 1997, с. 62]. Поглощение пищи в контексте романной ситуации приобретает смысл изживания собственной боли, начало перерождения.

Обед в родных пенатах невольно ведет к воспоминаниям об отце: «*…вспомнил, как он однажды за столом, выпив лишнюю рюмку вина и залив себе салфетку соусом, вдруг засмеялся и начал, мигая ничего не видевшими глазами и краснея, рассказывать про свои победы*» (с. 60). Так, расширяется смысл жертвы: сын как невольная жертва отца готов принять на себя искупление родовых грехов.

Символическая ситуация на пороге увязывает персонажей. Отец Лаврецкого, привыкший жить так, как ему хочется, даже на пороге смерти, всеми силами пытаясь удержаться в этом мире, не дает покою близким: «*“Глаша, Глашка! бульонцу, бульонцу, старая дур...”, – пролепетал его коснеющий язык и, не договорив последнего слова, умолк навеки*» (с. 43). Принять целебный эликсир – бульон-целитель – он не успел, сказочный архетип не сработал, и возрождения не произошло. В подобном финале – пародийный смысл: предававшийся радостям жизни умирает на пиру жизни, не отведав вожделенного бульона. Но возрождение Лаврецкого оказалось призрачным: он принадлежит к поколению, отданному на закланье.

В романе наиболее частотны эпизоды чаепитий. С середины XVII и до середины XIX века чай был дворянским напитком, как отмечает Е. Лаврентьева [Лаврентьева, 1999, с. 88]. Усадебные чаепития – русский обычай. Чайные трапезы несут историко-культурные смыслы: «за чаем… стоит более древняя и более общая мифологема совместной пищи и совместного питья» [Фарино, 2004, с. 130].

Неожиданность появления Лаврецкого у Калитиных вызвала реакцию остолбенения: он подобие тени, пришедшей из небытия, отсюда и растерянность, и холодный прием. Марфа Тимофеевна расстраивается по поводу нарушенных законов национального гостеприимства: «*Ну, хоть чаю напейся, мой батюшка. Господи, боже мой! Приехал невесть откуда, и чашки чаю ему не дадут*» (с. 27). Подчеркнутая ею обделенность Лаврецкого на пиру жизни символична: возможное счастье в сюжете пройдет мимо него.

Обед вернувшегося в родные пенаты Лаврецкого завершается чаем. В почти заброшенной усадьбе случайно нашлись щепотка чая, куски сахара, шумливый самовар. Символично, что Лаврецкий пьет чай из большой чашки, предназначенной только для гостей: в настоящем он маргинал, гость в собственном доме. «Игорные карты», изображенные на чашке, приобретают пародийный смысл: на бытовом уровне это знак досуга, на символическом – знак судьбы со всеми историко-культурными ассоциациями («гость» как проигравший в поединке с судьбой, неудачник и т. д.). При этом Лаврецкий не пьет чай, он им «напивается», таким образом «заливая» пустоту, образовавшуюся в душе, и заглушая боль, сидящую глубоко внутри.

Втягивание в ритм русского бытия, в деревенское существование описано как утренние чаепития Лаврецкого. В одиноких чаепитиях Лаврецкого, который приехал «зализывать раны», спрятана боль пережитого разрыва с женой и краха счастья.

Чаепития в культуре и в «усадебном тексте» имеют брачную символику[381]. «Чайными» эпизодами обрамлена история любви Лаврецкого и Лизы. В ситуациях чаепитий спрятаны драматические узлы романа. Именно во время чаепития в саду под старой липой Лемм предсказал будущую судьбу Лизы – отказ Паншину. Узнав из газет о смерти жены, Лаврецкий хочет сообщить Лизе именно перед чаепитием: так ненавязчиво готовится мотив возможного счастья. К финалу романа чаепития исчезают, что символизирует разрушение счастья и разрушение дворянского гнезда.

Ритуал еды увязывает персонажей мотивом вины и ее искупления. «Баранья котлетка», которую ест Ада, дочь Лаврецкого («*Он застал жену за завтраком; Ада, вся в буклях, в беленьком платьице с голубыми ленточками, кушала баранью котлетку. Варвара Павловна тотчас встала, как только Лаврецкий вошел в комнату, и с покорностью на лице подошла к нему*», с. 118), обретает неоднознач-

ный смысл: с одной стороны, жена с дочерью – жертвы, с другой – жертва сам Лаврецкий, с приездом жены лишившийся какой-либо надежды на счастье с Лизой.

Центральные персонажи увязаны «сладким». Будучи ребенком, Лаврецкий жил в деревне, наедаясь вареньем (см. о варенье у Е. Фарино [Фарино, 1992, с. 13]), как бы компенсируя свое происхождение и будущую судьбу: в доме Глафиры в еде ограничивали, чтобы жизнь «медом не казалась». Марфа Тимофеевна, прощаясь с Лаврецким, оправляющимся в свою деревеньку, как бы извиняясь, что его даже чаем не напоили, предлагает ему взять с собой хотя бы «банку с клубникой», невольно прочерчивая дальнейшую судьбу Лаврецкого. В предложении кроется символический смысл. Клубника – символ Венеры, любви, а также мира и процветания. Согласно античной легенде, слезы Венеры, горько оплакивающей Адониса, упав на землю, превратились в сердцевидные капли красного цвета – клубнику. Мадонну иногда изображали в одеянии, украшенном веточками земляники. Землянику называют ягодой вечной молодости. Благодаря натуральной аскорбиновой кислоте, которой много в этих ягодах, земляника является хорошим антидепрессантом[382]. Считается, что клубника растет на пути в Небеса. Но есть и другой смысл: клубника амбивалентна. Вишни, земляника, клубника и виноград, с такой радостью поедаемые людьми, символизируют греховную сексуальность, лишённую света божественной любви. Для Босха сад земных наслаждений – мир, растлённый любострастием.

«Сладкое», объединяя Лаврецкого с Лизой (увидев взрослую Лизу, Лаврецкий вспоминает, что угощал ее, девочку, конфетами), разводит их, предваряя сложную цепочку событий и обозначая неодолимую черту. «Сладкое» как «запретное»/«греховное» остается для них несбывшимся.

Спор Лаврецкого с Паншиным, который, чтоб поддержать общий разговор, «*навел речь на выгоды сахароварства*» (с. 26), вычитав нечто из «французской брошюрки», завершается очевидной победой Лаврецкого, который вернулся в Россию «землю пахать».

«Сладость» и «горечь» бытия реализуются в метафорике еды/пищи. Девиз жизни Паншина – «легкость и смелость»: его «*жизнь идет как по маслу*» (с. 15). Паншин умеет многое, но он дилетант, скользящий по поверхности. У умирающей Анны Павловны – «*обглоданное жестокою болезнью лицо*» (с. 35): она пожираема смер-

тью. Вечно голодный Михалевич – разночинец, неудачник, приехав к Лаврецкому, напоминает дикое существо: «*…а за ужином ел, как акула, раздирая руками мясо и с треском перегрызая кости своими крепкими черными зубами*» (с. 78). При этом он, называя Лаврецкого байбаком, винит его в лени и ничегонеделании, используя выражение «*грыб в сметане*» (с. 77). Под сметаной понимается поглощение некой субстанцией, из которой просто так нельзя выбраться.

В последнем разговоре Марфы Тимофеевны с Лизой возникает конопляное масло: «*Да ведь ты не знаешь, голубушка ты моя, – начала она ее уговаривать, – какова жизнь-то в монастырях! Ведь тебя, мою родную, маслищем конопляным зеленым кормить станут, бельище на тебя наденут толстое-претолстое; по холоду ходить заставят; ведь ты всего этого не перенесешь...*» (с. 151). «Конопляное масло» ассоциируется с наказанием, которое Лиза, с трудом поверившая в возможность счастья, сама себе определила, отправляясь в монастырь отмаливать грехи за весь род.

3.1.2. Молоко, каша, пироги и «забалканское» вино в романе «Накануне»

Парадигма еды/пищи в романе «Накануне» включает в себя многообразие вариаций мотива.

Мотив еды/пищи в романе Тургенева «Накануне», формируя оппозицию «свое/чужое», дифференцирует миры – русский и немецкий, славянский и европейский, при этом обнажая разрушение русского патриархального мира. Именно через этот мотив реализуется трансформация «высоких» ценностей романтизма.

«Немецкое» в романе раздваивается: с одной стороны, сохраняются «высокие смыслы» (наука, ученые книги, музыка, любовь-жертва), с другой – вторжение «немецкого» разрушает русскую жизнь (см. высказывание Шубина о Стахове, который, имея прекрасную семью, пропадает у немки-любовницы). «Сладковатая» полунемка Зоя (Зоя Никитишна Мюллер) – объект не только восхищения художника Шубина, но и его иронии. Именно немецкий офицер оказывается зачинщиком царицынского инцидента. «Немецкий след» присутствует в ситуации получения заграничного паспорта для Елены.

В романе «Накануне» впервые в художественной практике Тургенева дворянский герой – артистичный Шубин – предстает сниженным. С одной стороны, он подобие произведения искусства – статуи,

с другой – не мужчина, а ребенок (см., например, о походке Шубина: «*развалисто-грациозно переступая своими маленькими ножками*», т. VI, с. 168)[383]. Снижение персонажа реализуется двойным семантическим рядом, в который он вписан: с одной стороны, энтомологический (ночная бабочка – мотылек – муравей – комар[384]), с другой – кулинарно-гастрономический (желудок – галушки – мясник).

Именно Елена в дневнике метко описала его сущность: «*Шубин наряден, как бабочка, да любуется своим нарядом: этого бабочки не делают*» (с. 226). Как натура артистичная, он с легкостью отдается своим увлечениям женщинами (Елена – Аннушка – Зоя), перелетая, как бабочка, с цветка на цветок. «Летучесть» усилена впечатлениями от просторной верхней одежды Шубина. «Мотыльковое» прорастает в «детском»: Шубин, как ребенок, делает, что хочет, доверяя лишь себе, следуя своим потребностям; он переменчив в настроении, обидчив, как дитя[385]. Все это порождает двоякую оценку окружающих: снисходительную Берсенева («*Художник, – промолвил с тихой улыбкой Берсенев. – Все художники таковы. Надобно им прощать их капризы. Это их право*», с. 176) и ироничную Елены («*Дитя, – проговорила Елена, поглядев ему вслед. <...> – Да, – возразила Елена, – но Павел до сих пор еще ничем не упрочил за собой этого права. Что он сделал до сих пор?*» (с. 176–177). Берсенев, продолжая мысль Елены, откровенно говорит Шубину о его неспособности довести какое-либо дело до конца: «*Будешь все только крыльями размахивать и не полетишь*» (с. 169)[386].

Но при этом «мотыльковость» имеет и другую сторону. Целесообразность мира, созданного Богом, он постигает философски в историко-культурной традиции[387] и в органике – со всеми звуками, запахами мира и т. д.: «*Сладкий запах с каждым дыханием втеснялся в самую глубь груди, но грудь им охотно дышала*» (с. 165). И как артистичная личность он передает свои впечатления, вербализуя ассоциации: «*Погода славная; сеном и сухою земляникой пахнет так... словно грудной чай пить*» (с. 203).

Кулинарно-гастрономический ряд довершает снижение персонажа.

Шубин, с легкостью переключаясь в другой план, может «высокое» снизить до прозы, «Красоту» до «желудка». Так, для него тревога и грусть – это лишь признаки голода, причем физического: «*…дай желудку хорошую пищу, и все тотчас придет в порядок. Займи свое место в пространстве, будь телом…*» (с. 165)[388]. Шу-

бин – земной человек – призывает Берсенева к «живой» жизни, ощутимой в ее телесности, к наслаждению земными благами[389]. В споре «духовного» и «плотского» у Шубина часто побеждает второе. Так, получив средства на обучение в Италии, он вместо того, чтобы ехать туда, «*отправился к хохлам есть галушки*» (с. 169), оправдывая свой поступок: «*…Я увидал там такие типы, особенно женские...*» (с. 169). Так романтическая мечта о далекой Италии замещается реальной Украиной с галушками, с затягивающей повседневностью.

Провозглашая культ еды, Шубин наделяет «съедобными» характеристиками окружающих. Так, «сладковатая немочка»[390] Зоя («сладкое», «милое», «греющее сердце и душу», «гармонично-спокойное», «идилличное») воспринимается им в контексте культуры бидермайера[391]. Хотя «сладковатая» Зоя и привлекательна для Шубина, но для него оскорбительно отмеченное другими сходство его с нею[392].

Предчувствуя свое будущее поражение в любви, он запивает его «забалканским вином» в «прескверном трактире», куда сам же пригласил Инсарова[393]. А в эпизоде царицынского пикника, напоминающего мифологические пиры с вкушением нектара и амброзии, Шубин-Дионис, подливая Зое вина, безуспешно пытается лепить из нее не Галатею, а Менаду. В зарифмованных мотивом вина эпизодах пародийно обыграны романтические представления о любви: «*Безмолвные восторги пил бы я в этих ночных струях, под этими звездами, под этими алмазами, если б я знал, что меня любят!..*» (с. 180). Заметим, что сдержанный в еде Шубин на одном из обедов у Стаховых, утрачивая контроль над собой, с жадностью поглощает пищу, тем самым заглушая боль от равнодушия Елены[394].

Страдая от безответной любви, Шубин неполноту бытия пытается «перекрыть» своим артистизмом. Не принимая позиции жертвенности[395], не признавая своей «второсортности», Шубин в артистизме, связанном с оборотничеством («*Я болтаю, потому что я горемыка, я нелюбимый, я фокусник, артист, фигляр…*», с. 180), ищет спасения, заполняя душевную пустоту болтовней. Он артист/скульптор, романтический творец, но, по его собственному признанию, – «мясник»[396], деформирующий человеческое тело, разрубая его на куски. Древнейший смысл мяса – в его связи со смертью. В древних ритуалах часть убитого животного нужно было возвращать природе: этот «дар» позволял сохранить гармонию отношений человека с силами природы. Потребление мяса – это не что иное, как

поглощение другого живого существа и присвоение его энергии, при этом это существо как бы становится частью того, кто его поглотил (см. подробнее: [Фрейденберг, 1997]). «Связь мяса в рационе с мужественностью представляется надкультурной антропологической универсалией», – указывает М.К. Голованивская [Голованивская, 2015, с. 208], подчеркивая: «мясо – мужское, зрелое, произошедшее от убийства, черное, грешное, плотское, низменное, связанное с упадком…» [Голованивская, 2015, с. 209].

Лейтмотив Шубина – ломание готовых фигур и новый замес глины: неудачи творческие – итог неспособности поймать ускользающее земное счастье (он несостоявшийся Пигмалион, не обретший своей Галатеи). Именно мужественность отсутствует в Шубине: «сладость» и «утонченность» сближают его с «женским».

Своеобразное распятие Инсарова (разъятие скульптором тела Инсарова) началось с его головы. Фраза Инсарова в ответ на предложение Шубина лепить его голову – «*моя голова к вашим услугам*» (с. 205) – обрела символический смысл в контексте романа. Мотив потери головы – нарратологическая скрепа, объединяющая Инсарова и Елену: «утрата головы» Инсаровым в состоянии болезни – подчинение страсти, которой противиться он не в силах. Двоящиеся ипостаси Инсарова в скульптурном исполнении – героическая и карикатурная – проявление зависти Шубина к Инсарову[397]. Статуэтка в дантовском стиле, где болгарин представлен в виде барана, поднявшегося на задние ножки и склоняющего рога для удара, названа «*Берегитесь, колбасники*». Безоглядное геройство окарикатурено и становится метафорой упертости, упрямого стремления во что бы то ни стало пробить стену, идя напролом. В семантической цепочке («баран» – «мясо» – «колбаса») жертва и жрец не обмениваются ролями. Заметим, что героическая ипостась Инсарова усилена проекцией – своеобразным двойником Инсарова: Елена вспоминает «*буфетчика Василия, который вытащил из горевшей избы безногого старика и сам чуть не погиб*» (с. 225).

Мотив бездомности (в том числе утраченного / не обретенного дома), помимо сюжетного, имеет символический смысл. Все мужские персонажи не имеют своего дома: Берсенев, занимающийся наукой, снимает на лето дачу; Шубин – приживальщик у своей родственницы; Инсаров – вообще чужой в России и т. д. Отсюда разного рода семантические смещения в описаниях быта. В романе очевидна

тенденция разрушения законов «патриархального» мира: не Дом, а съемная квартира, еда приготовлена не Хозяйкой Дома, а домовладелицей. В романе Женщина существует между полюсами Дома и не-Дома: понятие хозяйки становится зыбким. Согласно сложившимся представлениям, Женщина в статусе хозяйки контролирует процесс приготовления еды и потом следит за соблюдением трапезы. Это неслучайно, т. к. женщина является символом плодородия.

В романе два типа хозяек. Первый тип, представленный лишь номинально, – это хозяйка дома, комнату в котором вместе с Берсеневым (для него это дача) снимает Инсаров. Берсенев, осведомленный о кулинарных способностях домоправительницы, предлагает ему поселиться вместе: «*Помилуйте, – возразил Берсенев, – вас будут скверно кормить: эта баба совсем стряпать*[398] *не умеет. Отчего вы не хотите обедать со мною? Мы бы расход пополам делили*» (с. 202).

Другой образ – Анна Васильевна Стахова – «жертва брака», терпеливо сносящая измены мужа[399], ассоциируется с помещицей Лариной, описанной в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Фразеологизм «*…жизнь ее скоро перемолола*» (с. 172), в котором выражена участь героини (муж лечится на водах, продолжая жить с наложницей-полунемкой, не переезжает к семье, живущей летом в Кунцево, и т. д.)[400], сопряжен с иронией по поводу высокого смысла: ее обычное состояние («*грустила и тихо волновалась*») выражается в поиске «*рюмочки с натертым хреном*» (с. 192) как средства от головной боли[401]. «Курицей» ее считает Шубин: «*Я Анну Васильевну уважаю от всего сердца, она же моя благодетельница; но ведь она курица*» (с. 164).

Внезапно задуманный ею пикник в Царицыно – завуалированная попытка вернуть мужа и статус хозяйки: «*Поднялась тревога в доме: нарочный поскакал в Москву за Николаем Артемьевичем; с ним же поскакал и дворецкий закупать вина, паштетов и всяких съестных припасов; Шубину вышел приказ нанять ямскую коляску (одной кареты было мало) и приготовить подставных лошадей; казачок два раза сбегал к Берсеневу и Инсарову и снес им две пригласительные записки, написанные сперва по-русски, потом по-французски Зоей; сама Анна Васильевна хлопотала о дорожном туалете барышень*» (с. 215). Выбор Царицыно символичен: имя стягивает в пучок многообразие разветвленных смыслов. Во-первых, в нем ощутим «немецкий» след: усадьба, переходящая во владение многих родов, понравилась Екатерине II, предполагающей превратить

ее в свою резиденцию, но отказавшейся в ней жить якобы по причине неудачного исполнения заказа архитектором. Баженова заменили Казаковым, который дворец так и не достроил из-за отсутствия финансирования: это было время русско-турецкой войны[402]. Так, Царицыно оказывается ассоциативно связанным с «пламенной страстью» Инсарова, мечтающего освободить родину от турецкого ига, а героический поступок Инсарова, спасшего всю компанию от разбушевавшегося пьяного немца, – проявление благородства, присущего ему[403]. В свою очередь, само происшествие ассоциативно связано с первоначальным названием местности – Черная грязь, кстати, подаренной Петром I своему сподвижнику – молдаванину Дмитрию Кантемиру. В перекличке имен вновь мерцание смыслов.

Пикник на природе превращается в разыгрывание пасторали. В этом эпизоде Анна Васильевна проявляет себя настоящей хозяйкой, беря все в свои руки: «*Анна Васильевна то и дело угащивала и уговаривала своих гостей, чтобы побольше ели, уверяя, что на воздухе это очень здорово*…» (с. 218). Заканчивающийся обед она сопровождает фразой: «*Пожито, попито, господа; пора и бороду утирать*» (с. 219). Меню застолья подробно не описано, упоминаются только вина и паштет[404].

В домашних чаепитиях роль Анны Васильевны не оговаривается. В эпизоде ожидания предназначенного Елене жениха Курнатовского (процессом руководит сам Стахов) она всего лишь супруга, охотно выполняющая желания мужа и наслаждающаяся возвращенной ролью хозяйки. К блюдам обычного обеда для праздничного обеда добавляются новые: «*Разумеется; надо будет только Ваньку-повара позвать, блюдо приказать прибавить*» (с. 247).

Елена не хозяйка. Она страдает от «дворянских» занятий, не видит смысла ни в музицировании, ни в вышивании, ни, как потом выяснится, в художестве. В разваливающейся семье она напоминает птицу в клетке, задыхаясь в замкнутом пространстве дома. Елена никогда не разливает чай, лишь присутствуя в ритуалах, но, подобно своим тезкам, фольклорным персонажам (Елена Прекрасная, Елена Премудрая и т. д.), она оберегает животный мир.

Символична в ее судьбе фигура бедной девочки Кати. «Черствый хлеб» – символ нелегкой жизни Кати, знак вкушения чужой судьбы, которая станет ее судьбой[405].

Инсаров – чужой в мире русских дворян. Его инаковость выражается в его принадлежности к славянскому миру, тогда как дворян-

ский мир романа вращается вокруг «немецкого», существующего в полярностях: от «серьезного» (см. книги Берсенева: «второй том Истории Гогенштауфенов, Раумера») до «иронического» (любовница Стахова, гувернантка Зоя, и т. д.)[406].

«Славянское», к которому принадлежит Инсаров, приобретает сказочные коннотации: он уподоблен фольклорному герою. Так, «стакан холодного молока» по утрам – своеобразный обряд[407]. Молоко считается пищей богов, эликсиром жизни, символом возрождения и бессмертия, доброты, заботы, сочувствия, изобилия и плодородия[408]. Молоко широко используется в обрядах инициации как символ возрождения[409]. Так, Инсаров, оторванный от родного дома, живущий в месте, не похожем на дом, молоком восстанавливает силы, необходимые для дела освобождения родины. Согласно фольклорно-мифологическим представлениям, молоко наполняет жизнь человека разумом (разум – это сила, позволяющая отличать хорошее от плохого, а полезное – от вредного) и развивает чувство ответственности перед всем миром [Молоко – напиток богов, URL: https://via-midgard.com/news/21483-moloko-napitok-bogov.html].

Фольклорный ореол Инсарова неоднозначен. С одной стороны, Инсаров как фигура, до конца не ясная самому автору, наделен авантюрным («разбойничьим», «демоническим») смыслом. Благородство сочетается в нем с жестокостью – таким видит его Елена, вспоминая эпизод заступничества в царицынском парке: «*И потом – какое лицо зловещее, почти жестокое! Как он сказал: выплывет*!» (с. 227). Пугающие подробности ведут воспитанную по-домашнему девушку к размышлению о «мужском» как неизбежно «грубом»: «*Да, с ним шутить нельзя, и заступиться он умеет. Но к чему же эта злоба, эти дрожащие губы, этот яд в глазах? Или, может быть, иначе нельзя? Нельзя быть мужчиной, бойцом, и остаться кротким и мягким*?» (с. 227). Это отзовется в снах Елены, где жестокость в любовной ситуации сродни «экзотическому», «восточному», «турецкому»: «*Я его видела сегодня ночью с кинжалом в руке. И будто он мне говорит: “Я тебя убью и себя убью”. Какие глупости*!» (с. 229). Инсаров и его враг в сознании Елены не просто сближаются, но отождествляются[410]. «Кинжал» в снах – символическое воплощение будущего отъединения от семьи, от родины, от русского.

В «героическом» проскальзывает не только «экзотическое», но и «дикое», «звериное». Представления барышни о болгарах – герои-

ческих защитниках родины – явно расходятся с реальностью. Елену пугает окружение Инсарова, обрисованное Берсеневым: «*Лица смуглые, широкоскулые, тупые, с ястребиными носами, лет каждому за сорок, одеты плохо, в пыли, в поту, с виду ремесленники – не ремесленники и не господа*...» (с. 210). Впечатление усугубляется сравнением с голодными волками: «*Накормил их да ушел с ними. Хозяйка мне сказывала, – они вдвоем целый огромный горшок каши съели. Так, говорит, вперегонку и глотали, словно волки*» (с. 210). Ужас Елены старается снять Берсенев, иронически отсылая к истории: «*И Фемистокл ел накануне Саламинского сражения, – с улыбкой заметил Берсенев. – Так; но зато на другой день и было сражение*» (с. 210).

Каша – исконно славянское блюдо[411] – ассоциируется со сказочным, дающим силу[412]. Поглощение пищи накануне битвы – мотив, восходящий к древней метафоре пира-битвы. Сама встреча Инсарова с соотечественниками вполне укладывается во фразеологизм «заварить кашу».

«Заварить кашу» – намек на дело Инсарова, которое станет делом всей жизни Елены. Инсаровская цель освобождения родины совпала с другой – освобождения Елены из клетки, из Дома, в котором давно уже утрачены семейные узы.

«Кинжал» в мучительных снах Елены связан с ее подсознательным страхом. Елена ощущает себя препятствием на пути возвращения Инсарова на родину, бремем, тянущим ко дну («*Я болгар, – сказал он, – и мне русской любви не нужно*...», с. 229, – так говорил Инсаров до встречи с Еленой). Чувство вины вызывает ассоциации самого себя со злом, персонифицированным в образе турка, погубившего семью Инсарова. В разговоре с Еленой Инсаров признался, что для него даже мысль о невозможности вернуться на родину непереносима.

Предощущение любви для Елены – ниспосланное ей испытание – развернуто как метафора убиения.

Изначально Инсаров привлекает ее тем, что он является свободным человеком. С появлением Инсарова кунцевский Дом приобретает признаки дачи: «*Анна Васильевна появилась в гостиную, и разговор принял оборот совершенно дачный, именно дачный, не деревенский*» (с. 206). Дача – место, где находятся временно, преимущественно в цветущую, теплую пору. «Дачный» значит «ни к чему не обязывающий», «поверхностный» и т. д.

Инсаров представлен как носитель свободы, не привязанный к месту. Инсаров усугубляет разрушение семейных связей, и без

того уже глубокое. Ритуалы поглощения пищи становятся формальными; автор лишь констатирует эти ритуалы, не описывая их подробно: «*Потом подали чай, потом прошлись всем обществом по саду... На дворе стемнело, и гости удалились*» (с. 206). Отдаление Елены, полюбившей Инсарова, от Дома реализуется парадоксально. Неожиданно она принимает на себя роль хозяйки и разливает чай: «*Она разливала чай вместо Зои, шутила, болтала*» (с. 255). Это в тот момент, когда судьба ее уже решена и она знает свою дальнейшую участь. Так, чаепитию возвращена брачная символика.

Инсаровская цель освобождения родины совпала с другой – освобождение Елены из клетки, из Дома, в котором давно уже утрачены семейные узы. Похищение – традиционный для литературы мотив – оборачивается добровольными узами брака. Елена растворяется в своей любви, став ее жертвой, растворяется в чужих интересах, которые для нее стали своими. Закономерна для Елены выбранная ею участь. Общаясь с Катей, Елена постигла цену «черствого хлеба». Инсаров спасает Елену, но платит за это: «сделался пьяным» – Инсаров заболел. Им было нарушено пространство дома, украдена составляющая часть его. Две ситуации отражают друг друга, что подмечено и самой Еленой.

Архетипический мотив похищения Елены сопряжен в романе с обыгранным балладным мотивом мертвого жениха: Инсаров, завоевав любовь Елены, подчинив ее себе, забрав ее душу, умирает. Для матери Елены Инсаров так и остается чужим, да и к тому же «мертвым»: «*Боже мой, болгар… умирающий, голос как из бочки, глаза как лукошко, скелет скелетом, сюртук на нем с чужого плеча, желт как пупавка – и она его жена, она его любит... да это сон какой-то...*» (с. 281), – ужасается Анна Васильевна. Похищение оборачивается путем в никуда. Возвращение Елены в Россию невозможно, вместе со смертью Инсарова умирает ее душа, которую он освободил из клетки, отпустив на свободу.

В несыгранной свадьбе от обряда остается только путь-дорога к жениху. Обряд свадьба-похороны развернут во времени: свадебный путь на родину жениха оборачивается путем в никуда.

«Свадебный» пир Дмитрий и Елена устраивают в Венеции – временном пристанище на пути: «*Они потчевали друг друга, пили за здоровье московских приятелей, рукоплескали камериеру за вкусное*

блюдо рыбы и все требовали от него живых frutti di mare {морских плодов (итал.)}» (с. 287).

«Живые морские плоды» ассоциируются с плодами с древа познания, а сами герои с Адамом и Евой, вкусившими их. Елена с Инсаровым, подобно первопредкам, вкусив райских плодов, вышли в «мир», стали жить сами по себе, а также познали смерть. Райские плоды замещены здесь ракушками, скрывающими съедобное тело моллюска. В подобном замещении – авторский сигнал: морская экзотика готовит мотив поглощающей бездны-смерти.

После безумного пира Инсарова постигает высшая степень болезни. Эпизод болезни Инсарова метафорически обыгран: «*…у него вдруг показался жар, его охватила какая-то пожирающая слабость*», с. 290). «Пожирающая слабость» «умаляет» человека, обнажая его беспомощность перед Природой и становясь символическим воплощением приближающейся смерти.

Все три бредовые картины болезни (две в России и одна в Венеции) прочерчивают событийный сюжет через внутренние переживания Инсарова[413], обнажая его маргинальность. Отражая реальность (хлопоты Инсарова о паспорте для Елены), этот бред является подсознательным предчувствием смерти: «*Что это? Старый прокурор перед ним, в халате из тармаламы, подпоясанный фуляром, как он видел его накануне... “Каролина Фогельмейер”, – бормочет беззубый рот. Инсаров глядит, а старик ширится, пухнет, растет, уж он не человек – он дерево... Инсарову надо лезть по крутым сучьям. Он цепляется, падает грудью на острый камень, а Каролина Фогельмейер сидит на корточках, в виде торговки, и лепечет: “Пирожки, пирожки, пирожки”, – а там течет кровь, и сабли блестят нестерпимо... Елена!.. И все исчезло в багровом хаосе*» (с. 256). Все это отзвуки реплики старого плута об изготовке фальшивого паспорта: «*А паспорт… дело рук человеческих; вы, например, едете: кто вас знает, Марья ли вы Бредихина или же Каролина Фогельмейер*?» (с. 255). Фальшивый паспорт – материализованная идея обезличивания человека, стирание его как личности, утрата «русскости».

В этом бреду при отчетливом противостоянии «немецкого» и «славянского» – превращение одного в другое, игра именами, отделенными от человеческой сущности. «Немецкое» здесь как препятствие на пути Инсарова к родине и как «преступное», в котором

он вынужден участвовать. Чувство гадливости, которое испытал Инсаров от общения с прокурором, во сне рождает символическое «восхождение» по человеку-дереву, в которое превращен прокурор. Падение как недостижение цели сопровождается шепотом объекта метаморфоз. «Немецкое» прорастает в «турецком»: «пирожки» ассоциативно отсылают к шубинской статуэтке, изображающей Инсарова в виде быка, упирающегося рогами в непрошибаемую стенку, с подписью: «*Берегитесь, колбасники!*» (с. 242)[414]. Колбасниками называют немцев (колбаса – их национальное блюдо, насчитывающее почти полторы тысячи сортов), вкладывая в это слово саркастический смысл, подразумевающий чрезмерное употребление этого продукта. И пирожки, и колбасники ассоциативно связаны с шубинским обозначением себя, скульптора, как мясника.

В бреду больного Дмитрия Инсарова тесно сплетаются телесный и кулинарно-гастрономический мотивы. Приобретение Инсаровым фальшивого паспорта для Елены – готовность переступить через нечто ради любимой женщины – сводится к фразеологизму «вот такие пироги», издевательски произносимому несуществующей Каролиной Фогельмейер, материализующей торг. «Пирожки» – выраженное на кулинарном языке тело, начиненное чем-то, символическое предсказание будущей смерти Инсарова.

Болезнью Инсаров разломлен, и его кровь и душа «вытекают» из его тела, и уже безвозвратно.

В предсмертных словах Инсарова («*Все кончено, – повторил Инсаров, – я умираю... Прощай, моя бедная! Прощай, моя родина!.. И он навзничь опрокинулся на диван*», с. 295) – трезвое сознание конца, он произносит их, ощущая себя на грани миров.

После смерти Инсарова «*ходили темные слухи, будто бы несколько лет тому назад море, после сильной бури, выкинуло на берег гроб, в котором нашли труп мужчины*...» (с. 298). «Слухи» символически отражают участь Инсарова: он вынужден был жить там, где его считали чужим, а после смерти оказался поглощенным бездной.

И Елена, и Инсаров заплатили большую цену за свою свободу. Он умер в чужой стране, так и не побывав на родине, а его новоиспеченная невеста стала вдовой.

3.1.3. Какао, шампанское и борщ в романе «Отцы и дети»

В романе «Отцы и дети» семантическое поле еды/пищи охватывает пространственные локусы, в которых персонажи принимают пищу (гостиная в доме Одинцовой, беседка в усадьбе Кирсановых и т. д.), ритуалы принятия пищи (завтраки, обеды, ужины, вечерний чай и т. д.) и меню, блюда и продукты питания в этих ритуалах.

В ситуациях с едой/пищей прослеживаются следующие закономерности. Так, в описаниях усадебной жизни Кирсановых и Одинцовой акцент на ритуалах – ужинах и чаепитиях[415], поданных преимущественно в оптике старшего поколения Кирсановых («*За ужином разговаривали мало. Особенно Базаров почти ничего не говорил, но ел много*», т. VII, с. 19)[416]. Отпущенное автором вскользь замечание в скобках («*Павел Петрович медленно похаживал взад и вперед по столовой, он никогда не ужинал*», с. 19) – намек на привычки денди. В упоминании беседки, традиционного локуса любовных свиданий, – двойная, скрещивающаяся оптика: Аркадия, созерцающего узнаваемое пространство усадьбы, и «старичков», постоянных ее обитателей («*Одна только беседка из сирени и акаций порядочно разрослась; в ней иногда пили чай и обедали*», с. 21).

Усадебные страницы романа выдержаны в элегически-меланхолическом ключе; очевидно, поэтому здесь редуцированы подробные описания блюд и всяческих деликатесов: натюрморты в духе фламандцев разрушили бы усадебную атмосферу, отсылая к прозе Н.В. Гоголя. «Минус-прием» придает диалогичность тексту, фиксируя точку зрения «детей», весьма далеких от гурманства. Подход Базарова к еде/пище физиологичен: «*Кусок мяса лучше куска хлеба даже с химической точки зрения*» (с. 63).

В усадебном пространстве Одинцовой еда редуцирована еще больше, чем в «кирсановских» эпизодах, подчеркнута ее ритуальность. Именно ритуалами принятия пищи обозначен отсчет времени в усадьбе: «*Утром, ровно в восемь часов, все общество собиралось к чаю; от чая до завтрака всякий делал что хотел, сама хозяйка занималась с приказчиком (имение было на оброке), с дворецким, с главною ключницей. Перед обедом общество опять сходилось для беседы или для чтения; вечер посвящался прогулке, картам, музыке; в половине одиннадцатого Анна Сергеевна уходила к себе в комнату, отдавала приказания на следующий день и ложилась спать*» (с. 85).

Ритуальность вызывает соответствующую реакцию Базарова: «*Базарову не нравилась эта размеренная, несколько торжественная правильность ежедневной жизни; "как по рельсам катишься", – уверял он: ливрейные лакеи, чинные дворецкие оскорбляли его демократическое чувство. Он находил, что уж если на то пошло, так и обедать следовало бы по-английски, во фраках и в белых галстухах*» (с. 85)[417].

Характерологическая функция упоминаемых напитков сопрягается с символической. Так, какао, которое похлебывает Павел Петрович, стимулирует выработку «гормона радости» – эндорфина[418]: стареющий денди омолаживается, повышая свой жизненный тонус не фольклорным молоком, а европейским напитком[419]. «Какао» в истории культуры наделено полярными смыслами: при дворе Людовика XIV оно считалось «любовным напитком», а в мифологии майи – связанным с потусторонним миром[420]. «Зеленый чай»[421], который Павел Петрович просит Фенечку купить для него, в сюжете – предлог для того, чтоб зайти в ее комнату; в плане характерологии – знак денди, который и в деревне продолжает следить за собой; в символическом плане – неодолимое проявление затаенной любви к княгине Р. / Фенечке. Лимонад подают раненому Павлу Петровичу и умирающему Базарову.

Усадебные ритуалы еды укладываются в представления об античном пире-симпосии, где поглощение пищи и винопитие[422] сопровождают беседы (см. о пирах: [Созина, 2002, с. 5]), поэтому закономерно, что схватка «отцов» и «детей» случилась за вечерним чаем. Схватка обрамлена мотивом ножа: символично окаменение Павла Петровича, который, услышав слово «нигилист», «*поднял на воздух нож с куском масла на конце лезвия и остался неподвижен*» (с. 25). «Нож», формируя подтекст (ножом символически отмечена граница, разделяющая поколения), становится нарратологической деталью, связывающей «начала» и «концы»: словесная дуэль между Базаровым и Павлом Петровичем завершится реальной, обретающей смысл пародийно-ритуальной. «Нож» возвращает ритуалу еды древний смысл – разрывания жертвы [Фрейденберг, 1997]. Согласно древнему обряду, жрец и жертва обмениваются ролями: в романе принесенное в жертву поколение «отцов» тем не менее разрушает ригоризм «детей», возвращая их к вечным ценностям бытия.

Ритуалы еды, обрамляющие эпизоды объяснений Базарова с Одинцовой, спасительны для обоих. Для Одинцовой выйти к обе-

ду после мучительного объяснения с Базаровым все равно, что переступить неодолимую черту: «*Она до обеда не показывалась и все ходила взад и вперед по своей комнате, заложив руки назад, изредка останавливаясь*» (с. 98). Аналогично и для Базарова, испытывающего мучительный стыд от вчерашнего «провала», поднять глаза на Одинцову: «*На следующий день, когда Одинцова явилась к чаю, Базаров долго сидел, нагнувшись над своею чашкою, да вдруг взглянул на нее*...» (с. 95). В ритуалах, где царит молчание, от посторонних глаз скрыт «поединок роковой». Присутствие в этих ритуалах глуховатой и почти выжившей из ума тетушки-княжны «переворачивает» семантику чаепитий, придав им статус несбыточности. Старая княжна – психопомп, символически определяющий вектор движения Базарова к финалу.

Именно ритуалы еды обнажают сущность Аркадия и неорганичность для него идеи нигилизма. Чувство голода, включаясь в парадигму «мужского», бессознательно демонстрирует «хищное», «дикое» в Аркадии, за которым стоит выпирающая из него радость возвращения в родные пенаты: «*Мы теперь голодны, как волки*» (с. 19). В ритуале ужина Аркадий продемонстрировал свою «взрослость», налив в стакан гораздо больше вина, чем сам хотел[423]. Пародийный завтрак у Кукшиной, куда затащил молодых людей, заманивая шампанским, Ситников – человек, любящий пожить за чужой счет[424], воспринят Аркадием как «бедлам»[425]. Логично завершение завтрака у Кукшиной: «*Базаров, который лишь изредка вставлял в разговор насмешливое слово, – он занимался больше шампанским, – громко зевнул, встал и, не прощаясь с хозяйкой, вышел вон вместе с Аркадием*» (с. 67).

В динамике сюжета меняются описания ритуалов принятия еды/пищи.

Появляются подробные описания застолий в эпизодах пребывания Базарова в усадьбе родителей. Сам Базаров говорит Аркадию о своей матери как настоящей кулинарке: «*Да, она у меня без хитрости. Обед нам, посмотри, какой задаст*» (с. 108). Обед обрисован в двойной оптике: отвечая дворянским вкусам («*обед, хотя наскоро сготовленный, вышел очень хороший, даже обильный*», с. 111), он несет в себе «червоточинку» («*…только вино немного, как говорится, подгуляло: почти черный херес, купленный Тимофеичем в городе у знакомого купца, отзывался не то медью, не то канифолью; и мухи*

тоже мешали», с. 111). Мухи – гоголевский образ – атрибут обедневшей усадьбы, в отличие от усадьбы Кирсановых, где могут быть только «поэтические» пчелы.

В духе гоголевских «Старосветских помещиков» выполнены эпизоды угощения сына и его приятеля: то смородиновая вода, то борщ или щи; в череде сменяющихся блюд – чай со сливками, с маслом и кренделями, огромное блюдо спелой малины и ожидаемые к ней холодные сливки. Упоминание варенья («*…Аркадий, не терпевший ничего сладкого, почел, однако, своею обязанностью отведать от четырех различных, только что сваренных сортов…*», с. 112) – интертекстуальная отсылка к гоголевским «Старосветским помещикам», где сад – подобие химической лаборатории, в которой все наваривалось и наготавливалось в огромных количествах. Гоголевский код и в материнских представлениях о человеке, где «телесное» сопряжено с едой: «*…мать у меня такая сердобольная: коли брюха не отрастил да не ешь десять раз на день, она и убивается*» (с. 104).

Еда в этих эпизодах многофункциональна: с одной стороны, она – знак социальных различий и плебейской гордости Базарова, с другой – разрушенной пасторальности. Чувствующим свою униженность родителям (сетует слуга: говядинки не привезли) Базаров отвечает пословицей: «*И без говядинки обойдемся, на нет и суда нет. Бедность, говорят, не порок*» (с. 108). Гостевание встает в копеечку хлебосольным родителям: «*Василий Иванович уже не упомянул о том, что каждое утро, чуть свет, стоя о босу ногу в туфлях, он совещался с Тимофеичем и, доставая дрожащими пальцами одну изорванную ассигнацию за другою, поручал ему разные закупки, особенно налегая на съестные припасы и на красное вино, которое сколько можно было заметить, очень понравилось молодым людям*» (с. 269)[426]. Базаров, иронизируя по поводу приглашения в гости священника отца Афанасия, рассуждает в духе человека из семьи без достатков: «*Ведь он моей порции за обедом не съест*?» (с. 127).

Испытание едой – мотив последнего пребывания Базарова в родительском доме. Отсутствие у сына аппетита – признак болезни для лекаря Базарова и его супруги: «*Базаров сидел потупившись и не касался ни до одного блюда*» (с. 175). Чувствуя приближение смерти, Базаров сожалеет о «материальном» в здешнем мире, связывая это с родителями: «*Мать? Бедная! Кого-то она будет кормить теперь своим удивительным борщом*?» (с. 173). В этой фразе, близкой к

фольклорным плачам (парадоксально: здесь плач по самому себе), – прорвавшаяся нежность и забота о родителях.

Болезнь обрамлена чайным мотивом[427]. Уходя к себе, Базаров просит прислать «липового чаю» от простуды. Выход из кризиса также сопровождает чай: «*Ночь была не хороша для Базарова... К утру ему полегчило. Он попросил, чтоб Арина Власьевна его причесала, поцеловал у ней руку и выпил глотка два чаю*» (с. 179). Так, чаепитие приобретает не брачную, а погребальную семантику. Приехавшая в костюме с черной вуалью Одинцова – подобие Дамы Смерти, сопровождающей умирающего на Елисейские поля. Так, семантический комплекс «еда» актуализирует архетипические смыслы сюжета.

Рифмуются эпизоды болезни Базарова и Павла Петровича. Нарушая собственные принципы, Тургенев перечисляет продукты питания для больного Кирсанова: «*Фенечка ему прислуживала по-прежнему, приносила бульон, лимонад, яйца всмятку, чай...*» (с. 150). Сходно прохладительное питье обоих: «*Доктор… поил больного* [Базарова. – Г.К.] *лимонадом, а для себя просил то трубочки, то "укрепляющего-согревающего", то есть водки*» (с. 179). Лимонад – непозволительное «сладкое» для обоих, прикосновение к которому опасно для жизни. Базаров и Павел Петрович, таким образом, становятся двойниками: в каждом из эпизодов присутствует женщина, уводящая в хтонические глубины подсознания. Метафорический мертвец Павел Петрович – явно «пародийный» двойник Базарова.

Таким образом, семантический комплекс еды/пищи, присутствующий в «усадебном тексте», уточняет авторскую концепцию.

«Еда», выполняя характерологическую функцию, содержит в себе свернутый сюжет, а также способствует выявлению авторской позиции.

3.2. ПУШКИНСКИЕ «ВОЗМОЖНЫЕ» СЮЖЕТЫ В КУЛИНАРНО-ГАСТРОНОМИЧЕСКОМ ФОРМАТЕ (романная трилогия И.А. Гончарова)

Иоганн Готфрид Гердер в своем монументальном труде «Идеи к философии истории человечества», посвященном культурному развитию человечества, связывает питание с животным началом в человеке, тогда как человеческая суть – в духовном начале и способности к высокой культуре и искусству: «Органическое строение предраспо-

лагает человека к тонким чувствам, искусству и языку. Пока человек ползал по земле, чувства его были узки, а чувства низкие опережали чувства высокие, о чем говорит пример одичавших среди животных людей. Обоняние, вкус – вот что увлекало человека, словно зверя, за собой» [Гердер, 1977, с. 94]. Пища, естественно, вслед за обонянием и вкусом, попадала в разряд низких звериных чувств.

В исследовании культуры повседневности игнорировалось все, связанное с едой. В трудах ученых XIX века, уделявших особое внимание изучению повседневной жизни, есть описание жилища и мебели, праздников и кухонной утвари, того, что связано с пищевой темой, но нет описания самой еды.

Д. Быковым обозначаются функции еды/пищи, напитков в контексте произведений: «первая функция еды в русской прозе и вообще в классической прозе – это функция символическая, подпирающая сюжет, позволяющая сюжет каким-то образом разъяснить» [Быков, 2014, URL: https://www.libfox.ru/651634-dmitriy-bykov-simvolika-edy-v-mirovoy-literature.html]. Вторая функция – психологическая, «еда это существеннейший штрих в образе персонажа» [Быков, 2014, URL: https://www.libfox.ru/651634-dmitriy-bykov-simvolika-edy-v-mirovoy-literature.html].

Уточним эти функции.

На наш взгляд, следует психологическую функцию связать с характерологической; добавить функцию визуализации, позволяющую репрезентировать вещный мир в описаниях, и, наконец, суггестивную – порождение ассоциаций.

Петровские преобразования, как отмечает Е. Лаврентьева, «привели к коренной смене кулинарных традиций и обычаев страны. По словам современника, “во всех землях, куда проникает европейское просвещение, первым делом его бывают танцы, наряды и гастрономия”» [Лаврентьева, 1999, с. 7][428].

Еда/пища играет существенную роль в литературе, детализируя описание быта[429], придавая картине мира полноту.

Исследователь творчества И.А. Гончарова А. Кравчук отмечает: «…в романах великого русского классика безраздельно властвует культ еды, который неразрывно связан с проблематикой всего творчества И.А. Гончарова, являясь неким идейным “стержнем”, связующим “Обыкновенную историю”, “Обломова” и “Обрыв” в трилогию» [Кравчук, 2014]. Отношение к еде как основной составляющей патриархального уклада жизни русского человека является неотъ-

емлемой частью духовно-нравственной парадигмы личности героев гончаровской трилогии [Кравчук, 2014]. Вышесказанное в свою очередь предопределяется тем, что атмосфера добра и любви в особой сфере писателя (Дом, Семья, Уют) создается Женщиной: «Различные варианты образа матери присутствуют в каждом из романов трилогии: мать-родительница в романе “Обыкновенная история”, мать-жена в романе “Обломов” и бабушка (мать матери) в романе “Обрыв”» [Краснова, 2003, с. 185].

3.2.1. «N.N. – прекрасный человек» («Обыкновенная история»)

Отношение Гончарова к Пушкину пояснил П.Д. Боборыкин: «…в нем жил пушкинист чистой воды, испытавший в ранней молодости обаяние нашего великого поэта, доходившее в людях его поколения до настоящего культа» [Гончаров в воспоминаниях, 1969, с. 143]. Гончаров знал наизусть почти всего Пушкина, цитировал его в своих произведениях, письмах, статьях. В.И. Мельник, проанализировав пушкинский слой в романе «Обыкновенная история», подчеркнул следующее: «Реминисценции в произведениях Гончарова почти всегда неявны, глубоко спрятаны, переплавлены в нечто органическое собственному стилю» [Мельник, 2014, с. 64][430].

В романе есть имплицитный мотив, о котором не говорят исследователи.

Блажен, кто смолоду был молод,
Блажен, кто вовремя созрел,
Кто постепенно жизни холод
С летами вытерпеть умел;
Кто странным снам не предавался,
Кто черни светской не чуждался,
Кто в двадцать лет был франт иль хват,
А в тридцать выгодно женат;
Кто в пятьдесят освободился
От частных и других долгов,
Кто славы, денег и чинов
Спокойно в очередь добился,
О ком твердили целый век:
N.N. прекрасный человек (глава VIII, строфа X) [Пушкин, 1957, т. 5, с. 169–170].

В этой пушкинской строфе, содержащей в свернутом виде историю своевременного человека, типичной фигуры светского общества, обезличенного N.N., – лаконично прочерченный путь Александра Адуева.

В романе «Обыкновенная история» мотив еды/пищи формирует оппозицию «столица/провинция»[431]. Об этом пишет болгарская исследовательница Дечка Чавдарова: «Интерпретация трапезы с точки зрения русского характера характерна и для творчества И. Гончарова. Эта интерпретация вписывается в основную тему романов Гончарова – конфликта между патриархальной русской культурой и современной буржуазной культурой. В романе “Обыкновенная история” две антиномические культуры означены метонимически Петербургом и деревней. Оценка патриархального мира, которому приписаны гостеприимство, покой, непосредственность, отсутствие конвенциональности, бескорыстность, – сочетает в себе ностальгию по исчезающим ценностям с их демифологизацией» [Чавдарова, 2010, с. 53] (перевод с болгарского на русский сделан Д. Чавдаровой).

Неслучайно в романе, открывающемся эпизодами проводов сына в Петербург, развернуты сельские пейзажи. Поля с пшеницей, на которые обращен взор любящей матери, обладают далеко не пасторальной семантикой: «*…Погляди-ка… какой красотой бог одел поля наши! Вон с тех полей одной ржи до пятисот четвертей сберем; а вон и пшеничка есть, и гречиха; только гречиха нынче не то, что прошлый год: кажется, плоха будет…*» [Гончаров, 1997, т. I, с. 178][432]. Красота в патриархальном мире понимается вполне утилитарно: она полноценна, если отдает человеку свои дары. Однако для сына эта красота ценна тем, что связана с вьющейся змеей дорогой «*в обетованную землю, в Петербург*», где, как считает мать «*бог знает, чего насмотришься и натерпишься: и холод, и голод, и нужду – все перенесешь*» (с. 179). Хлеб-соль закольцовывает приезды/отъезды: вернувшегося из Петербурга в Грачи Александра встретят хлебом-солью.

Еда – фон происходящих событий и спасительный якорь в ситуации вынужденного общения. Так, прощание матери с сыном идет на фоне отодвигающегося завтрака. Отмахиваясь от матери с ее заботами, проснувшийся Александр как будто не слышит ее вопросов («*Чего ты хочешь позавтракать: чайку прежде или кофейку? Я велела сделать и битое мясо со сметаной на сковороде – чего*

хочешь?», с. 177). Плотный завтрак – в духе патриархального мира, да еще и перед дальней дорогой, где не будет домашней еды. Мать, заполняя лакуны, возникшие в диалоге с сыном, сосредоточенном на отъезде, не отпускает его от себя, словно заманивая, искушая привычными ценностями. Александр, прекращая неприятный для него разговор решительным жестом («…*велите скорей подавать что там у вас есть: яичница*…», с. 185), подчеркивает твердость своего решения[433]. Еда приобретает символическое значение, актуализируя древние смыслы. Упомянутая яичница[434] содержит символику зарождающейся жизни: отъезд ассоциируется с инициацией – пересечением границы, переходом в иное пространство.

В советах-наставлениях, которые мать наскоро дает сыну, раскрывается «духовный» смысл еды: для нее обжора Михайло Михайлыч, не соблюдающий постов («…*Что мясоед, что страстная неделя – все одно жрет. Даже волос дыбом становится*!», с. 184), – отверженное существо, предавшее забвению нравственные добродетели: «…*Все кланяются ему и в глаза-то бог знает что наговорят, а за глаза крестятся, как поминают его, словно шайтана какого*» (с. 184). Так проявляется характерологическая функция еды.

Посланные Петру Адуеву, столичному жителю, деревенские дары (столица для Анны Васильевны – «чужая сторона», «омут», страшный мир) – своеобразное напоминание ему о родственном долге. Мёд[435], малина[436] и варенье[437] («*кадочка меду, мешок сушеной малины... варенье сахарное*», с. 195) – потусторонние дары, присланные с той, лесной, стороны, из дикого края, выбравшись из которого, Адуев даже не вспоминает о нем. Дары – условие договора об опеке. Петр Иванович, постигший все тайны столичного мира, действительно становится для Александра проводником из одного мира в другой.

Оппозиция «столица/провинция» базируется на другой – «свое/чужое». В патриархальном деревенском укладе, построенном на соблюдении законов хлебосольства, все, в том числе и слуги, сыты[438]. Хлеб[439] – главная пища в славянской культуре – символизирует отношения взаимного обмена между людьми и Богом, между живыми и предками. В глазах слуги Евсея, отправленного вместе с Александром в Петербург, столичная жизнь – ненормальная: в своих «отчетах» по возвращении он удостоверяет: там нет кухни, нет домашней еды («*Дома не готовили. Там холостые господа стола не держут*…

Право-с: и барину-то из трактира носили», с. 438), в том числе и хлеба («*хлеба вообще не пекут*», «*Фунтами хлеб вешают, словно в голодный год – срам*!», с. 266; «*за обедом и фунта хлеба не скушают*», с. 440); в отличие от усадебной жизни, где готовят как будто на десятерых и питаются сообща, одинокие ритуалы («*Господа кушают словно украдкой, по одному разу в день, и то коли успеют, часу в пятом, иной раз в шестом; а то так чего-нибудь перехватят, да тем и кончат. Это у них последнее дело: сначала все дела переделают, а потом и кушать*», с. 440); там пьянство по праздникам («*Поедут в какой-нибудь немецкий трактир, да рублей сто, слышь, и проедят. А пьют что – боже упаси! хуже нашего брата! Вот, бывало, у Петра Иваныча соберутся гости: сядут за стол часу в шестом, а встанут утром в четвертом часу*», с. 440). «*Экое цыганское житье! а! не похудеть!*» (с. 440), – констатирует Антон Иванович, а Евсей с готовностью нахваливает деревенские огурцы и пироги, ругая городское питье (квас, пиво). «Ненормальность» связывается еще и с «иноземным», «немецким»: «*Не узнаешь, что и ешь: немцы накладут в кушанье бог знает чего: и в рот-то взять не захочется. И перец-то у них не такой; подливают в соус чего-то из заморских склянок... Раз угостил меня повар Петра Иваныча барским кушаньем, так три дня тошнило. <…> ах вы, чтоб вас, проклятые*!..» (с. 440)[440]. «Немецкое» соотносится с «колдовским».

Воспитание племянника Петр Адуев начинает с установления границы. Так, приглашение на «вечерний чай» («*Ты теперь посмотри город, пофлянируй, пообедай где-нибудь, а вечером приходи ко мне пить чай, я дома буду, – тогда поговорим*», с. 203) вызывает недоумение Александра петербургскими обычаями. Убив родственные порывы племянника, дядя начинает разрушать его патриархальные представления («*…у вас все еще по-старому: можно притти в гости ночью и сейчас ужин состряпают*?», с. 212), усматривая непозволительную роскошь содержать нахлебников: «*Полно! какая тут добродетель. От скуки там всякому мерзавцу рады*…» (с. 212). Сам он неоднократно повторяет, что никому не позволит жить за его счет[441]. Результат первых уроков – бессонница и пустой желудок Александра: «*И неужели здесь в самом деле не ужинают*?» (с. 212).

В усадебном патриархальном мире обязательна фигура друга дома, или приживальщика[442]: таков растолстевший «*от бездействия*

и объядения» (с. 429), обладающий излишней телесностью Антон Иваныч – вечный гость, присутствующий на праздниках и на похоронах, своеобразный проводник в иной мир[443]. Однако подобная фигура весьма неоднозначна: принимая участие в чужих судьбах, становясь частью чужого дома, он ведет там себя как хозяин. Антон Иванович – единственный здравый человек, способный совершить ритуал – встретить, как следует, блудного сына: «*– Где же у вас образ, хлеб-соль? Дайте скорее! Что же я вынесу к нему на крыльцо? Как можно без хлеба и соли? примета есть... Что это у вас за беспорядок*!» (с. 432). Антон Иванович наводит порядок, предлагая растерявшейся матери меню: «*К вечеру приготовьте другого поросенка... или нет ли индейки? Александр Федорыч любит индейку; он, чай, проголодается*» (с. 441). Успокаивая Анну Павловну, удрученную бледным видом похудевшего сына, он обещает матери излечить сына[444]: «*Кушанья выбирайте пожирнее. Я уж к ужину велел поросенка или индейку зажарить… Не велеть ли еще цыплят с белым соусом*?» (с. 441)[445].

В наставлении дяди присутствует «угол», который по столичным меркам соответствует «дому»[446]: «*Надо приучаться тебе с самого начала жить одному, без няньки; завести свое маленькое хозяйство, то есть иметь дома свой стол, чай, словом свой угол, – un chez soi, как говорят французы*» (с. 203). Диктуя свои условия, Адуев-старший разъясняет племяннику столичные правила: «*…Впрочем, когда я дома обедаю, то милости прошу и тебя, а в другие дни – здесь молодые люди обыкновенно обедают в трактире, но я советую тебе посылать за своим обедом*...» (с. 203). Мифопоэтический смысл принятия пищи в трактире – переход в другой мир[447]. Трактир – локус для насыщения своего желудка и получения телесного/плотского удовольствия. Ресторатор, предлагающий Александру, спешащему к Любецким, обед («*суп Julienne и a la provencale, a la maitre d'hotel, жаркое индейка, дичь, пирожное суфле*», с. 252), обретает демоническую ипостась, покупая душу Александра.

В столичном мире неоднозначна фигура повара[448]. Акт приготовления пищи – превращение «сырого» в «вареное»[449] – ассоциируется с колдовством, а повар, священнодействующий на кухне, соотносится с демоном. Оппозиция «женское/мужское» («кухарка/повар») раскрывает смысл противопоставления «русское/западное» («выписать повара из-за границы» – вполне нормальное явление для

дворянского быта этих лет). В российской традиции кухня связана с «женским»: женщина – хранительница домашнего очага и, следовательно, семейных устоев. В мифопоэтической традиции повар – представитель заграницы, человек, пришедший из другого мира, мира мёртвых.

Повар Любецких, существуя в оптике Александра, поляризован: ангел-хранитель – демон-искуситель. Сначала повар выполняет спасительную роль, «прикрывая» Александра, сбегающего от матери Наденьки, которую он вынужден занимать разговорами, а потом – губительную: именно повар выдает информацию о посещениях дома Любецких графом. Крах любви Адуева-младшего и нежное участие тетушки в оплакивании неудачи обернулись возвращением к «холостяцкому» бытию для Адуева-старшего, где повар остался бездействующим.

«*Может, пища тебе не по вкусу? Я из города повара выпишу…*» (с. 444), – сетует мать, готовая на все ради здоровья дитяти. Отсутствие аппетита в усадебном бытии – признак болезни, ибо в патриархальном сознании понятие «здоровье» включает в себя удовольствие от поглощения пищи.

Как отмечает Д. Чавдарова, «семантическая связь *любовь-пища*, которая коренится в мифологическом мышлении (см. наблюдение Клод Леви Стросса об общем происхождении каннибализма и инцеста), жива в культуре на всех этапах ее развития: пища и сексуальность неразрывно связаны в Библии, в Дионисиевских праздниках, в римских пирах» [Чавдарова, 2004, с. 222]. Любовные романы Александра обрамлены едой.

Лейтмотив первой петербургской любви – молоко[450].

«Молоко» в культуре трактуется как символ домашнего очага и как символ перерождения, омоложения и воскресения. Молоко в фольклорно-мифологической традиции – пища богов, эликсир жизни, символ возрождения и бессмертия. Возможно, с этими значениями связан в романе мотив невыпитого парного молока.

Молочным мотивом отмечено начало краха первого петербургского «романа» Адуева-младшего, развертывая в сюжете обидную для него формулу «молокосос». Семантика «мстительного» жеста Наденьки, вылившей оставшееся молоко на землю вместо того, чтоб напоить им Александра, придает мотиву сюжетообразующий смысл: дядя оказывается прав относительно женской любви[451]. Эпи-

зод обрамлен, с одной стороны, запахом шампанского (брошенный Александру упрек Наденьки о его «загулах»), с другой – ягодами, которыми она не хочет угощать гостя. Семантика «мстительного» жеста получает в контексте романа метафизический смысл: вылитое на землю молоко – знак несостоявшегося счастья. Высмеяв своего соперника графа, пьющего простоквашу[452], Александр оказывается в проигрыше. Граф, который, по словам Александра, «ест за троих», вытесняет его из дома Любецких, а архетип купания в молоке остается невостребованным: в сказках царь прыгает в котёл с молоком, чтобы омолодиться[453].

«Критика литературной системы романтизма и связанных с ее влиянием умонастроений в “Обыкновенной истории” составляет один из существенных мотивов ее содержания», – подчеркивает Ю.М. Лотман [Лотман, 1982, с. 169]. Комизм эпизодов ночной беседы дяди с племянником – в контрасте «плотского» и «духовного». Пиру, устроенному дядей, возвращен архетипический смысл – это симпосий, философская беседа. Исповедь Александра идет на фоне поглощения ужина дядюшкой, не захотевшим слушать племянника на голодный желудок: реплика Адуева-старшего о графе-сопернике, отбившем невесту Александра, сопровождается заглатыванием куска индейки, потом – обгладыванием косточки, а просьба стать секундантом – неудовольствием от холодных котлет. «Мясо», окаймляя любовную драму Адуева-младшего, становится ироническим фоном для снижения поэтических излияний племянника, отказывающегося даже от хорошего вина[454]. Специфическим жестом согревания стакана с вином в обеих руках и издевательской фразой, произнесенной поужинавшим дядюшкой («…*за что ты хотел стереть графа с лица земли*?», с. 301), начинается погашение бешеного порыва Александра. Еда – инструмент пародиийного развенчания романтических страстей.

Александр после очередной любовной неудачи «*молча и много ел за обедом, а в антрактах катал шарики из хлеба и смотрел на бутылки и графины исподлобья*» (с. 322). Жест символичен: он выражает подсознательное желание освобождения от бремени, овеществленного в хлебных шариках[455]. «Хлеб и вода» – формула аскетической жизни, реализовать которую иронично предлагает дядя племяннику, испытавшему горечь разочарований: «…*Ты уж лучше построй в горах хижину, ешь хлеб с водой и пой*…» (с. 242).

Лейтмотив загулов Александра – неизбежная чаша, символизирующая в поэтической традиции пир. Чаша амбивалентна: с одной стороны, знак романтического мышления, романтический штамп, представленный здесь в сниженном варианте («*Стаканы и бутылки с треском летели на пол*», с. 389); с другой – символ бытия, восходящий к пушкинскому поэтическому бокалу, реализующему онтологический смысл (см. об этом в поэзии Пушкина у С.Г. Бочарова [Бочаров, 1999]).

Разрушение патриархальных воззрений обнаруживают следующие любовные романы Александра: в них динамика от «*нескончаемой беседы за самоваром*» (с. 367) с Юлией Тафаевой до отказа от чая («*Все эти чаи ведут за собой сближение... знакомства... не хочу*», с. 401)[456] в последней любовной истории Александра. В последнем любовном романе «охота» трансформируется в «рыбалку». Александр из жертвы, съеденной своим соперником, превращается в ловца душ. Спрыгнувшая с крючка рыба – метафора несостоявшегося романа.

«*До еды ли мне теперь? Мне и кусок в горло не пойдет; давеча и чашки чаю не допила*» (с. 432), – этими словами Анна Васильевна предваряет свой рассказ о сне накануне возвращения сына. Сон[457], с одной стороны, зеркально отражает реальность (ожидание приезда сына), с другой – это пророчество о будущем (отъезд Александра назад, в столицу). «Озеро» ассоциируется со страшным/чужим миром, который манит и не отпускает Александра, забрав его душу. «Пустой поднос» Аграфены во сне готовит архетипический мотив встречи с «мертвецом», явившимся к матери для прощания с ней[458]. «Пустота» соотносится с утраченной телесностью призрака, устремленного в омут, к водяным. Сон – смятение матери, подсознательно ощущающей больную душу сына. «Омут», обрамляющий историю Александра, который присутствовал в сетованиях матери, удрученной первым отъездом сына, как символ Петербурга, чужой стороны, сейчас в ощущениях закисшего было совсем Александра становится выражением настоящей жизни: «…*чем дольше он жил там, тем сердце пуще ныло и опять просилось в омут, теперь уже знакомый ему*» (с. 449).

Обыкновенная история завершается приобретенными Александром излишней телесностью и «достоинством», с которым «*он носит свое выпуклое брюшко и орден на шее*!» (с. 463).

3.2.2. «…обыкновенный ждал удел…»[459] (роман «Обломов»[460])

«“Обломов” разрабатывает иной, по сравнению с адуевским, вариант судьбы русского идеалиста», – замечает М.Б. Юдина [Юдина, 2003, с. 7], подчеркивая сложность авторской концепции: несмотря на то, что в романе миф о всесилии Петербурга опровергнут (город не смог справиться с натурой Обломова, подчинить его своему «мертвящему дыханию»), «Гончаров не ищет спасения человечества в идиллической цикличности, “однообразной, пошлой, скучной”, которая, как и погоня за карьерой, разрушает личность» [Юдина, 2003, с. 7].

О пушкинских мотивах в романе «Обломов» существуют исследования (так, например, показано, что картины идиллии, созданные в воображении Обломова, есть не что иное, как развернутые цитаты из пушкинского романа, где описана онегинская деревенская жизнь, и т. д.[461]). Но остался незамеченным мотив, в котором, на наш взгляд, содержится в свернутом виде обломовская история и ее финал – обретение героем своей Обломовки на Выборгской стороне столицы. Речь идет об «обыкновенном уделе» как одном из несостоявшихся вариантов жизни Ленского:

> А может быть и то: поэта
> Обыкновенный ждал удел.
> Прошли бы юношества лета:
> В нем пыл души бы охладел.
> Во многом он бы изменился,
> Расстался б с музами, женился,
> В деревне, счастлив и рогат,
> Носил бы стеганый халат;
> Узнал бы жизнь на самом деле,
> Подагру б в сорок лет имел,
> Пил, ел, скучал, толстел, хирел,
> И наконец в своей постеле
> Скончался б посреди детей,
> Плаксивых баб и лекарей (глава VI, строфы XXXVIII–XXXIX) [Пушкин, 1957, т. 5, с. 135–136].

Как известно, именно этот вариант вызвал удовлетворение В.Г. Белинского, убежденного в 40-е гг. в нежизнеспособности романтика.

Обломов существует между столичным и деревенским мирами. С одной стороны, петербургские гости, которые его посещают с обязательными визитами, как правило, спешат по своим делам, отказываясь от застолья, несмотря на его зазывания[462]. Приглашения Обломова к кому-то из знакомых также остаются без ответа. В фамилиях возможных участников обеда и гулянья в Екатерингофе («*Там Матвей Андреич Альянов*[463], *Казимир Альбертыч Пхайло*[464], *Василий Севастьяныч Колымягин*[465]» [Гончаров, 1998, т. IV, с. 34][466]), семантика которых охватывает телесную сферу, блюда, средства передвижения – все необходимые составляющие веселого времяпровождения горожан, зашифрован их образ жизни.

С другой стороны, к Обломову липнут те, кто может его обобрать. Таков Тарантьев[467]. Говорящая фамилия (от слова «таранить») – ключ к характеру. Расходы на еду, записанные в засаленной записной книжке Захара, приводят Обломова в изумление («*На мильон говядины купил!*», огромный долг хлебнику и зеленщику: «*Что ты, корова, что ли, чтоб столько зелени сжевать*…», с. 84). Но этому есть вполне здравое объяснение слуги: «*Кабы не пускали Михея Андреича, так бы меньше выходило! – прибавил он*» (с. 84). Тарантьев окажется впоследствии бесом-искусителем[468].

В кулинарно-гастрономическом мотиве персонажи раздваиваются: так, Захар существует в полярности «сторожевая тень / мелкий воришка». «Остаточная еда» – его главная забота: он «*тоскует, когда барин съедает дотла все, что ни положит на тарелку*» (с. 70). Споря с Обломовым об исчезнувшем куске сыра, Захар легкий завтрак из сыра и мадеры, которого требовал Обломов, заменил ветчиной – мясным продуктом. «Вчерашняя» ветчина получает символический смысл в обыгрывании ее этимологии: «(ветшина, от ветхий; противопол. свежина́, свежени́на) – просоленный и прокопчённый свиной окорок, задняя или реже передняя лопатка; коптят и другие части» [Даль, 1978, т. 1, с. 188]. В то же время Захар – сторожевая тень: отваживая от дома Тарантьева, он использует сильный довод: «*Слышите, Илья Ильич, как лается? – сказал Захар. – Нет закуски, даже хлеба нет дома, и Анисья со двора ушла*» (с. 295). Отсутствие хлеба – последняя степень запустения дома. При этом Захар пренебрежительно говорит о «немце», противопоставляя немецкой скаредности широкую русскую натуру с ее хаосом и мусором: «“*Вы поглядите-ко, как они живут! Вся семья целую неделю кость гложет… У них нет этого вот, как у нас,*

чтоб в шкафах лежала по годам куча старого, изношенного платья или набрался целый угол корок хлеба за зиму... У них и корка зря не валяется: наделают сухариков, да с пивом и выпьют!" – *Захар даже сквозь зубы плюнул*» (с. 16).

Обидевшись на барина за прозвище «ядовитый человек», Захар не удерживается от выговора: «*Что ж вы мне хлебом-то попрекаете*?» (с. 94). Эта фраза символична в сюжете: оставшийся без куска хлеба после смерти хозяина Захар вспоминает Обломова как «кормильца». А спасает его в конечном счете немец Штольц.

Напитки в романе также выполняют разнообразные функции. Так, с точки зрения Ларина, квас – патриархальный напиток, лекарство для Обломова, чтобы он мог «возвратиться в свое обычное, "исходное" состояние после растревожившего его воображение сновидения…» [Ларин, 2008, с. 14].

На наш взгляд, «квас» ставит Обломова на границе жизни и смерти, подобно алкоголю, вынуждая выплескивать содержимое души. В троекратной просьбе подать квас развернута целая философия бытия Обломова – от пренебрежения к «другому» («*Другой – кого ты разумеешь – есть голь окаянная, грубый, необразованный человек…<…> Трескает-то он картофель да селедку. Нужда мечет его из угла в угол, он и бегает день-деньской*», с. 93) до уличения Захара в неблагодарности («*Да как это язык поворотился у тебя?.. – А я еще в плане моем определил ему особый дом, огород, отсыпной хлеб, назначил жалованье! Ты у меня и управляющий, и мажордом, и поверенный по делам*!», с. 96). Излишние волнения ведут к метафорической смерти: «*В горле совсем пересохло: сам бы догадался – слышишь, барин хрипит? До чего довел*!» (с. 96).

Рассматривая напитки в романе, С. Ларин обращает внимание на квас, существующий в семантическом ряду «кислого»[469]: квас[470] – кислая капуста – кислое вино «как признак скатывания Ильи Ильича в "мещанство" и бедность» [Ларин, 2008, с. 14]. Уязвляя Обломова фразой о неумении жить («*Эх, брат Обломов, не умеешь ты жить, а еще помещик! Какой ты барин? По-мещански живешь; не умеешь угостить приятеля! Ну, мадера-то*[471] *куплена*?», с. 46), Тарантьев сразу отдает распоряжения по поводу спиртного, торгуясь и находя любой способ выманить как можно больше денег. Именно Тарантьев, продав свой совет за шампанское, предлагает Обломову переменить место жительства: «постоялый двор» на женский порядок.

Привыкший жить по законам патриархального мира, Обломов невольно переносит эту жизнь на Гороховую улицу. Реальная действительность – мечта – сон[472] – все идет под знаком идиллии, все скреплено едой/пищей. Оскорбленный формулой Андрея, подытожившего его мечтания, Обломов, протестуя против превращения его идиллии в «обломовщину» («*Нет, не то… Разве у меня жена сидела бы за вареньями да за грибами? <…> Разве била бы девок по щекам…*[473] *<…> И сам прошлогодних бы газет не читал, в колымаге бы не ездил, ел бы не лапшу и гуся, а выучил бы повара в английском клубе или у посланника*»[474], с. 182), горячо отстаивает мечту, в которой «дремучее», национальное предстает как «эстетизированное», «утонченное», обработанное светской культурой. Так, в мечтаниях появляется утренний чай после вдыхания благовоний сада; завтрак, на котором царит жена в изящных одеяниях; оранжерея с фруктами и ягодами («*чудовищный арбуз*»[475], который будет послан приятелю в подарок); магия и особая музыка кухни, где колдует повар «*в белом, как снег, фартуке и колпаке*», с. 181); блаженный пикник в березовой роще «*вплоть до окрошки и бифштекса*» (с. 182) и т. д. «Обильный ужин» – сердцевина представлений Обломова о семейной жизни.

«Концы» и «начала» обломовской истории увязаны едой. В эпизоде застолья на Выборгской подвыпивший Обломов проговаривается: «*Славная баба Агафья Матвеевна! Эх, Андрей! Переезжай-ко сюда с Ольгой Сергеевной, найми здесь дачу: то-то бы зажили! В роще чай бы стали пить, в Ильинскую пятницу на Пороховые бы Заводы пошли, за нами бы телега с припасами да с самоваром ехала. Там, на траве, на ковре легли бы! Агафья Матвеевна выучила бы и Ольгу Сергевну хозяйничать, право выучила бы…*» (с. 442). Роща, чай, самовар, телега с припасами, трава, ковер – образный ряд, рифмующий воображаемую идиллию и реальную жизнь на Выборгской, – материализованная в ритуалах еды мечта, где Пшеницына – персонификация этой мечты[476].

«Во многих произведениях писателя центральную роль в сближении героев играет “гастрономический” мотив», – отмечает С. Ларин [Ларин, 2008, с. 13]. Так, эпизод с сухарями в «дачном тексте», где ритуалы приема пищи только упоминаются[477], предопределяет весь сюжет будущего романа[478]. Куча бисквитов-кренделей, за которыми Обломов скрывает неловкость, неумение вести себя в обществе, страх осмеяния, имеет символический смысл: это подсознательная

память об Обломовке, о деревенской идиллии и о райской жизни. Но это и символическая преграда в отношениях с Ольгой.

Хлебный мотив, заключая в себе семантику жизни и смерти[479], становится сюжетообразующим. Хлеб фигурирует в эпизодах, очерчивающих мотив угасания чувства. Так, булочная, присутствующая в рассказанном Обломову придурковатым Захаром эпизоде встречи с барышней, – символический локус разлада. Для Обломова то, что Захар с головой выдал его, кажется роковым предзнаменованием: «*Я сказал, что дома, и ужинали, мол, дома. "А разве он ужинает?" – спрашивает барышня-то. Двух цыплят, мол, только скушали*…» (с. 233). Наивность Захара, демонстрирующего свою честность («*Что за дурак! разве это неправда? – сказал Захар. – Вон я и кости, пожалуй, покажу*...», с. 233), убийственна для Обломова, который после ссоры с ним даже чай пьет с оглядкой: «*Он отпил чай и из огромного запаса булок и кренделей съел только одну булку, опасаясь опять нескромности Захара*» (с. 233). Незримое присутствие Ольги в этом эпизоде и страх Обломова оказаться недостойным ее готовят будущий разрыв.

Любовный роман Обломова с Ольгой опирается на архетип мертвого жениха. М.В. Строганов обратил внимание на этот мотив, возникший в разговорах Обломова и Ольги: «С учетом баллад Жуковского строится, видимо, и тот эпизод романа, в котором на слова Обломова о том, что он "застрелится", а она "вдруг выздоровеет", Ольга Ильинская "боязливо" говорит: "Нет, нет, перестань! <…> До чего мы договорились! Только ты не приходи ко мне мертвый: я боюсь покойников…" (IV, 278–279)» [Строганов, 2011, с. 47]. В этом мотиве – недоброе предчувствие Ольги. «Книжный» мотив, символически предвещающий будущий разрыв, зеркален эпизоду обеда Обломова в трактире. Уход в трактир – символический жест, предваряющий бегство жениха[480].

А. Молнар, возводя Обломова к сказочному архетипу – к Колобку, по сути, раскрывает подсознательный страх Обломова перед браком («…брак символически может считаться не просто соединением двух отдельных существ, а пожиранием другого» [Молнар, 2011, с. 142])[481].

Странный эпизод с мотивом «не тот петух» в эпизоде первого посещения Обломовым дома Пшеницыной (надо было убить «*серого с крапинками, а не этого*», с. 303) становится символическим: Об-

ломов постепенно из жильца превращается в члена семьи. Мотив мертвого жениха коррелирует с мотивом подменной невесты.

В сюжете романа Пшеницына[482] вытесняет Ольгу, способствуя замещению романтического чувства Обломова вполне материальным – едой[483]. В мотиве подменной невесты преобладающим становится «кулинарно-гастрономическое».

Ритуалы в доме Пшеницыной описаны со всеми подробностями, в духе фламандской школы живописи.

Частотность хлебного мотива здесь («*кофе все такой же славный, сливки густые, булки сдобные, рассыпчатые*», с. 318; «*…пекли ватрушки. Подали ватрушки и рюмку смородиновой водки*», с. 340) подготавливает постепенное врастание Обломова в кулинарное царство Пшеницыной: «*В воскресенье он был с визитом у хозяйки, пил кофе, ел горячий пирог и к обеду посылал Захара на ту сторону за мороженым и конфетами для детей…*» (с. 343)[484].

В эпизоде соблазнения Обломовым Пшеницыной присутствует еще не приготовленное пирожное. «Пирожное» содержит пересекающиеся полярные смыслы: это символ «сладкой женщины» («лакомового кусочка») и «лошадиного хомута», предваряющего супружество («*…сказала она, не удивляясь, не смущаясь, не робея, а стоя прямо и неподвижно, как лошадь, на которую надевают хомут. Он слегка поцеловал ее в шею*», с. 390). «Пирожное» вновь отсылает к Обломовке, о которой хорошо помнит Захар: «*У нас в Обломовке этак каждый праздник готовили… Бывало пять пирожных подадут, а соусов что, так и не пересчитаешь! И целый день господа-то кушают, и на другой день. А мы дней пять доедаем остатки. Только доели, смотришь, гости приехали – опять пошло, а здесь раз в год*!» (с. 391).

Каталоги посуды, содержимое шкафов («*Целые ряды огромных, пузатых и миньятюрных чайников и несколько рядов фарфоровых чашек, простых, с живописью, с позолотой, с девизами, с пылающими сердцами, с китайцами. Большие стеклянные банки с кофе, корицей, ванилью, хрустальные чайницы, садки с маслом, с уксусом*», с. 475–476), коробочки с домашними лекарствами, с травами, наркотические запахи, роскошь запасов («*В кладовой к потолку привешены были окорока, чтоб не портили мыши, сыры, головы сахару, провесная рыба, мешки с сушеными грибами, купленными у чухонца орехами*», с. 476) – все это составляющие «*маленького ковчега домашней жизни*» (с. 476). В этой жизни был особый ритм, создавае-

мый Пшеницыной: суп с потрохами, макароны с пармезаном, кулебяка, ботвинья, свои цыплята – все это сменялось в строгой очереди одно другим, приятно разнообразя монотонность жизни маленького домика.

Мотив подменной невесты приобретает расширительный смысл – подмены вообще[485]: перечисляя блюда, Пшеницына извиняется за то, что готовит не из той рыбы («*Осетрины нет нигде: уж я все лавки выходила, и братец спрашивали – нет. Вот разве попадется живой осетр – купец из каретного ряда заказал, – так обещали часть отрезать*», с. 393), страдает от того, что кофе ему не берется пудами из лучшего магазина, а покупается на гривенники в лавочке; сливки приносит не чухонка и т. д. В мотиве подмены прорисовывается мотив продажи души для насыщения обломовской плоти: жемчуг, фермуар, серебро, потом салоп – все идет в обмен на спаржу, рябчики и т. д. («*Как вдруг этот барин, – разбирала она, – станет кушать вместо спаржи репу с маслом, вместо рябчиков баранину, вместо гатчинских форелей, янтарной осетрины – соленого судака, может быть, студень из лавочки...*», с. 430). Так, «плотское» приобретает здесь смысл высокого одухотворения.

Апогей обломовского бытия – «валтасаров пир» – кулинарное состязание Обломова с Мухояровым, где обед Обломова блеснул тонкостью и изяществом угощения, неизвестными в этом углу: «*Вместо жирной кулебяки явились начиненные воздухом пирожки; перед супом подали устриц; цыплята в папильотках, с трюфелями, сладкие мяса, тончайшая зелень, английский суп. Посередине стола красовался громадный ананас, и кругом лежали персики, вишни, абрикосы*» (с. 392). Пир амбивалентен: символизируя торжество Обломова, он становится начальной точкой угасания героя.

Мотив мертвого жениха и подменной невесты смыкаются в сюжетных метаморфозах: Обломов, ставший жертвой Мухоярова (осетрина, белоснежная телятина, индейки стали появляться на другой кухне, в новой квартире, а хозяйке остались пустые кастрюли и горшки), и Пшеницына, обрекшая себя на роль жертвенной супруги («*Илья Ильич, не подозревая ничего, пил на другой день смородинную водку, закусывал отличной семгой, кушал любимые потроха и белого свежего рябчика. Агафья Матвеевна с детьми поела людских щей и каши и только за компанию с Ильей Ильичом выпила две чашки кофе*» (с. 433).

В рифмующихся двух визитах Штольца к Обломову – развитие мотива угасания. Понимая, что Обломова кормят не той едой («*Не ест он этого, Агафья Матвеевна: ухи терпеть не может, даже стерляжьей не ест; баранины тоже в рот не берет*», с. 436), Штольц, садясь за стол, морщится, замечая следы запустения: «*Он вспомнил Ильин день: устриц, ананасы, дупелей; а теперь видел толстую скатерть, судки для уксуса и масла без пробок, заткнутые бумажками; на тарелках лежало по большому черному ломтю хлеба, вилки с изломанными черенками*» (с. 440–441). Извиняясь за плохое вино, Обломов предлагает Штольцу смородиновой водки, выпив три стакана ее. В исповеди Обломова («…*Да выпей, Андрей, право выпей: славная водка! Ольга Сергевна тебе этакой не сделает! – говорил он нетвердо. – Она споет Casta diva, а водки сделать не умеет так! И пирога такого с цыплятами и грибами не сделает! Так пекли только бывало в Обломовке да вот здесь*!...», с. 442) пародийно обыграны пушкинские строки: «Мой идеал теперь хозяйка, да щей горшок да сам большой» [Пушкин, 1957, т. 5, с. 203]. С. Ларин подчеркивает, что именно Пшеницына сгубила Обломова своей водкой: «Домашняя водка Пшеницыной делает Обломова уязвимым, беззащитным и выступает инструментом манипуляции» [Ларин, 2008, с. 13][486]. Еда и напитки становятся в романе инструментом искушения и обмана.

Так, разработка мошеннического плана сопровождается ромом: «*Чистейший ямайский, – сказал Иван Матвеевич, наливая дрожащей рукой себе в стакан рому, – не побрезгуй, кум, угощением*» (с. 367). Экзотическая выпивка вводит разбойничий/пиратский мотив; хмель связан с чертом, так две темы – разбойничья и демоническая, смыкаясь, несут семантику обмана, преступления, беззакония и т. д. План обдумывается на Ильин день, и бутылка рому из заведения («*это не ром, а гвозди*!», с. 398) подменяется своей, вынутой из кармана пальто. «Гвоздь» вводит тему боли в колюще-режущем варианте. Замещения (подмены, подосланные кухарки, подставной приказчик и т. д.) как часть обмана Обломова включаются в мотив вытеснения его из жизни. Мотив пира амбивалентен: пир оборачивается утратой всего.

Смерть Обломова перед завтраком закономерна[487]: она вписана в ритуал. Так обыгран фразеологизм «смерть пожирающая»[488]. Символичен жест умершего Обломова – рука, прижатая к сердцу.

3.2.3. «И в поэтический бокал воды я много подмешал» (роман «Обрыв»)[489]

Отголоски пушкинского романа Жизни обнаруживаются в фигуре главного героя Райского и его планах. Реализуя свой артистический идеал в образе Райского, Гончаров наделил его творческими способностями, но в «незрелом юноше» они оказываются нераскрытыми, а сам герой остается «навсегда бездельным недорослем (пусть и по-своему обаятельным)», – отмечает Е. Краснощекова [Краснощекова, 2011, с. 55]. Райский – так и не состоявшийся Пигмалион, которому открылась настоящая жизнь. Ироничен вывод о герое, сделанный Л.В. Карасевым: «Райский, хотя и называет себя “зеркалом” жизни, на деле похож, скорее, на “объём” или “сосуд”, в который втекают и вытекают потоки женских чувств» [Карасев, 2001, с. 339].

Выстраданный Райским вывод о жизни («*Как громадна и страшна простая жизнь в наготе ее правды и как люди остаются целы после такой трескотни! А мы там, в куче, стряпаем свою жизнь и страсти, как повара – тонкие блюда*!..» [Гончаров, 2004, т. VII, с. 675][490]) ведет к переосмыслению фигуры Творца: вместо высокого «Артист», «Поэт», «Демиург» – сниженные «Повар», «Кулинар», «Тестомес», создающие свой космос через разрушение, смешение и т. д. «Вода», которой разбавлено «вино» в «поэтическом бокале», и есть настоящая жизнь с ее драмами и счастьем.

3.2.3.1. Архетип дороги: путь в Малиновку

Мотив еды/пищи закономерен в художественном мире романа, где все подчиняется Обычаю, где большую часть романного пространства заполняет «фламандской школы пестрый сор» – бесконечные завтраки, обеды, ужины и т. д. Кулинарно-гастрономические натюрморты, достаточно частотные в первых частях романа, становятся более редкими к его концу. Это вполне объяснимо: старый мир чуть было не рухнул, а после разыгравшейся драмы и неожиданно открывшейся тайны все, связанное с ритуалами застолий, отодвинулось на второй план, заслоненное человеческими страданиями.

Пищевой мотив в романе задан изначально.

Полученное Райским[491] письмо от Бабушки, вызвавшее настоящую радость, подтолкнуло к немедленному решению ехать: «*Ведь там тишина, здоровый воздух, здоровая пища, ласки доброй, неж-*

ной, умной женщины; и еще две сестры, два новых, неизвестных мне и в то же время близких лица…» (с. 122). Его, скучающего столичного Дон Жуана, пребывающего в поиске, не остановило даже опасение «*А если там скука*?» (с. 122)[492].

Ядро пищевого мотива – молоко, оно стягивает «начала» и «концы» романа, прочерчивая драматические узлы.

В романе, как в сказках, срабатывает магическое число три. Райский, подобно герою волшебной сказки, в путешествии, которое, согласно фольклорно-мифологической традиции, есть инициация, трижды останавливается в пути. На первой станции – пил чай[493], на второй – молоко, на третьей, случайно попав на свадьбу, вино (и ел сладости, мед[494], пряники[495]). От станции до станции – приближение к искомому месту, своеобразное восхождение.

В последовательности перечисления еды есть символический смысл: так прочерчен путь в Рай, куда, по сути дела, и направляется Райский (название усадьбы – Малиновка). Молоко, принятое во время инициации, имеет семантику воскрешения: после петербургских метаний Райский жаждет свежих впечатлений, испытать нечто, подобное возрождению. Мед, традиционно присутствующий в свадебно-похоронной обрядности, – маргинальная еда, связанная с поминовением предков. Путешествие в свое имение для Райского и есть восстановление обычая рода.

Дорога – это нарушение привычного порядка, сна, ритуалов принятия пищи (см., например, «Дорожные жалобы» А.С. Пушкина). С точки зрения домоседки Бабушки, дорога между Петербургом и провинцией – модель аномальной жизни, где станции – подобие городских трактиров с недомашней, невкусной едой[496]. Отсюда ее обида: «*Ты ехал к себе, в бабушкино гнездо, и не постыдился есть всякую дрянь*» (с. 157). Для Бабушки дорожное питание – «дрянь», потому что «не свое», «свое» – пища, приготовленная из продуктов своего хозяйства, под присмотром, с учетом вкусов хозяев.

Принцип симметрии – в основе структуры романа: настоящий приезд вызывает в памяти предыдущий. Нынешнее путешествие для Райского – своеобразный спуск в глубины памяти: он все время что-то припоминает, кого-то узнает. В том, первом, приезде кормление на первом плане и в усадьбе, и в ритуальных визитах к местным знаменитостям. Последний визит особенно значим. Молочковы – ничем не замечательные, просто старички, как аттестовала их Бабушка, для

нее – образец праведного бытия. Фамилия старичков «Молочковы» (явно образованная от слова «молоко») – своеобразный ключ к бабушкиному представлению об идеале жизни, сердцевина которой – Порядок, соблюдение Обычая. Позже, наблюдая за Марфенькой и Викентьевым, невестой и женихом, она вздохнет: «*Уж и не знаю, кто из них лучше – он или она? Как голуби*!» (с. 488). Марфенька и Викентьев, явно рифмующаяся с Молочковыми пара, – идеал супружества; именно в этой парности обозначено «птичье», включающее мотив дома-гнезда.

Сама Бабушка – подобие мифологической Богини-Матери (Деметры и т. д.), учредительницы Дома-Космоса[497]. У христиан образ кормящей Богородицы в иконографии воплощает идею Спасения[498]: ее молоко знаменует священную благодать и будущую крестную жертву Христа. «Молоко»[499] как продукт, связанный с Богиней-Матерью, маргинально: оно содержит смысл сотворения мира, Вселенной из Хаоса, превращенного в Космос. Молоко считается пищей богов, эликсиром жизни, символом возрождения и бессмертия, изобилия и плодородия, инициации и возрождения[500].

В семантике фамилии Бабушки «Бережкова» – смыслы, раскрывающиеся в сюжете. С одной стороны, «берег» как тихая пристань, семейная идиллия; с другой – оберег: сама она подобие славянской Берегини. Но в имени содержится скрытый смысл – обрыв.

3.2.3.2. «Кормит – значит любит»

Обилие еды, постоянное кормление – центр жизненного распорядка провинции. Усадебный уклад – семейная идиллия – ассоциируется с золотым веком. Отношения господ с прислугой почти родственные: «*Кормила Татьяна Марковна людей сытно, плотно, до отвала, щами, кашей, по праздникам пирогами и бараниной; в рождество жарили гусей и свиней; но нежностей в их столе и платье не допускала, а давала, в виде милости, остатки от своего стола то той, то другой женщине*» (с. 63). Любой гость уходил от нее «напичканным» всякой всячиной. Да и сама Бабушка убеждала Райского в прочности его материального положения: «*Средств нет! Да я тебе одной провизии на весь полк пришлю*!» (с. 78).

Дворовый пейзаж, который Бабушка наблюдает из окна, всегда содержит птичий мотив: «*На дворе куры, петухи, утки с криком бросились в стороны, собаки с лаем поскакали за бегущими…*» (с. 313).

В описании усадебного двора («*Двор был полон всякой домашней птицы, разношерстных собак. Утром уходили в поле и возвращались к вечеру коровы и козел с двумя подругами*», с. 64) угадывается трансформированное «пушкинское» (см. в поэме «Граф Нулин», где Наталья Павловна скучала перед окном, «…Но скоро как-то развлеклась / Перед окном возникшей дракой / Козла с дворовою собакой / И ею тихо занялась. / Кругом мальчишки хохотали. / Меж тем печально, под окном, / Индейки с криком выступали / Вослед за мокрым петухом; / Три утки полоскались в луже…» [Пушкин, 1957, т. 4, с. 241]). Птичий мотив – главная тема зарисовок юноши Райского по требованию сестер.

Странное приказание Бабушки, встретившей Райского («*Василиса! <…> Чай, кофе давай, птичьего молока достань*!», с. 156) – не что иное, как жест обиженной Хозяйки, которая в ответ на пренебрежение к своей кухне стремится не ударить лицом в грязь и после скудной дорожной пищи накормить по-настоящему.

«Птичье молоко» – знак необычного, не существующего в природе (пословица «нет только птичьего молока» означает полный достаток)[501]. «Птичье молоко» имеет здесь символический смысл, и оно концептуально. В древних религиях Богиня-Мать изображалась в виде зооморфного существа – птицы. «Птичье» в романе амбивалентно: с одной стороны, это Курица как хранительница домашнего очага, с другой – Дева-Лебедь, превращенная злыми чарами в птицу женщина.

Бабушка ассоциируется с птицей в ипостаси Курицы, вскармливающей своих птенцов (жалея девочек-сироток, она называет их не иначе как «птички мои») и оберегающей свое гнездо (она бесстрашно нападает на тех, кто осмеливается обидеть ее птенцов, оскорбить обычаи Дома). Смысл ее жизни в том, чтоб всех взять под свое крыло[502] и блюсти Порядок. Так, тайный смысл задуманного Бабушкой визита к какому-то Мамыкину раскрыла Райскому Марфенька: «*откупщик, у которого дочь невеста*» (с. 306). В «спотыкающейся» фамилии откупщика – семантика искаженного материнства.

«Птичий» и «молочный» мотивы обыграны в жестах Бабушки, урезонивающей молодежь. Так, в ее реакции на рассказанный сон Викентьева («*…все девки и бабы, в один вечер, съели все варенье, яблоки, растаскали сахар, кофе*», с. 513) – «*уши надеру*!» и обещание «*всем надо горькой соли дать, чтоб чепуха не лезла в голову*»

(с. 513) – соблюдение принципов Дома. Неуважение в старшему поколению, к Обычаю она пресекает формулами, запечатлевшими народную мудрость: «*молоко на губах не обсохло»* – адресовано Викентьеву; *«Когда же курицу яйца учат!*» (с. 306) – Райскому. Ирония над «недельностью» Райского – в орнитологическом сравнении: «*…из офицеров вышел, вон теперь в короткохвостом сертучишке ходишь*» (с. 169)[503].

С первого же дня пребывания Райского в имении началось неистовое кормление. В первом застолье следуют друг за другом бульон, цыпленок, индейка – блюда из птицы. Разохотившийся Райский не может устоять перед искушением попробовать пирог – символ застолья и знак домашности[504]. В славянской традиции пирог получил название курника: начинка в виде курицы символизировала семейную жизнь.

Усадебный распорядок подчинен ритму принятия пищи: так, Марфенька сообщает Райскому, что до ужина будет еще полдник, где «*за чаем простоквашу подают*» (с. 176), есть «*творог со сливками*...» (с. 176). Простокваша и творог – кисломолочные продукты, которые в мифопоэтике связаны с сотворением Вселенной: этимологически слово «творог» восходит к глаголу «творить»[505]. Простокваша известна была как продукт, способствующий пищеварению[506]. Ритуалы еды – обязательный элемент Дома-Космоса, употребление молочных продуктов – приобщение к этому Космосу.

Кулинарно-гастрономический мотив реализует оппозицию «свое/чужое». Обида на Райского, пообедавшего у Леонтия («*Что же это такое? Цыган, что ли, ты*?», с. 215), и ужас из-за нарушения порядка («*И что скажут люди: обедал у чужих – лапшу да кашу: как будто бабушке нечем накормить*», с. 215) реализуются в своеобразном соперничестве с Ульяной. «Заморским» блюдам (фрикасе[507]), которые, правда, оказались русскими (лапша[508], пирог с капустой и яйцами, жареная говядина с картофелем, каша на сковороде, «*превкусная*»)[509], Бережкова противопоставляет свою кухню: «*Марфенька, мы им велим потрохов наготовить, студеня, пирогов с морковью, не хочешь ли еще гуся*...» (с. 214), потом упоминаются еще и грибы. Подробные каталоги блюд – своеобразное овеществление кулинарных талантов Хозяйки. Правда, эти блюда вызывают замечания Тита Никоныча: «*Это неудобосваримое*

блюдо!.. лучше всего легкий супец из крупы, котлетку, цыпленка и желе... вот настоящий обед...» (с. 214).

Райскому, которому Бабушка докучает заботами о еде, приходится вести военные действия за свою свободу, заключая с ней временные перемирия. Так, один из завтраков чуть было не завершился его бегством. Тем не менее бифштексу предшествовала обильная закуска, потом появилась рыба, за рыбою жареная дичь. В финале любой трапезы всегда присутствует пирожное.

Кормлению подвергаются все: Викентьев, жених Марфеньки; кадет, приведенный Крицкой в гости; несчастный Леонтий, от которого сбежала жена, и даже Марк, считающий, что в доме у Бабушки «*вечный трактир*». Неподделен ужас Бабушки от холодного ужина, которым Райский ночью накормил Марка: «*Все холодное! Как же не разбудить меня! Дома есть мясо, цыплята... Ах, Борюшка, срамишь ты меня*!» (с. 281).

Количество съедаемой мужчинами пищи поразительно. Марфенька смеется над женихом-обжорой («*…И как много кушает! Недавно большую, пребольшую сковороду грибов съел! Сколько булочек скушает за чаем! Что ни дай, все скушает*», с. 255), но с удовольствием его кормит. Для нее, как и для Бабушки, хороший аппетит – признак здоровья.

Сам жених («*колчинский барчонок*») ассоциируется с фольклорным добрым молодцем (упоминается его розовощекость). В способности съедать много пищи – готовность к подвигу ради получения невесты. В волшебных сказках один из помощников героя, выполняющий за него часть трудного задания, – «Объедало». В сказках помощник – функция героя и его двойник, одна из ипостасей самого героя. В романе жених довольно легко добывает невесту: он «свой» в этом мире, прикормленный, приученный, домашний (Марфенька – хозяйка птичьего царства, а блюда, предложенные жениху, включают птичье мясо – цыпленок, индейка и т. д.). Смысл кормления – покорение, подчинение, требование жертвы. Жених с легкостью принимает роль жертвы, получая от этого удовольствие.

Символичен эпизод с сазаном, выловленным самим Викентьевым. В фольклорной обрядности рыба, с одной стороны, ассоциируется с невестой, с другой – с душами умерших, пребывающих в потустороннем мире. Сазан, выскользнувший из рук Марфеньки, – нарратологическая деталь: это символ принесенной ей в дар души

Викентьева и пластическая метафора ее страха перед неизвестностью[510].

Венчает галерею мужских обжор Леонтий, друг Райского: сначала вечно голодный студент, потом учитель, «заплесневевший» в провинции. В истории его женитьбы знаменателен эпизод с рисовой кашей: съев неимоверное количество каши и даже не заметив этого, он привел в неописуемый восторг Ульяну, которая в конечном счете женила его на себе, угадав в нем «удобного мужа». Страдающему Леонтию, от которого сбежала жена, «*бабушка отправила целый ужин, чаю, рому, вина – и бог знает чего еще*» (с. 564). Сам же Леонтий, которому велели на ночь обложить голову сырой капустой, «*в забытьи, всю капусту с головы потаскал да съел*» (с. 560). В «капусте» – несколько пересекающихся смыслов: капуста – символ трезвости[511] и символ брака[512]. Кроме того, профессия Леонтия обыграна в имплицитно существующем в тексте фразеологизме – «профессор кислых щей».

Ритуалы еды/пищи постепенно начинают демонстрировать распадение коммуникативных связей и становятся все более насыщенными подтекстовой информацией. Так, в первом совместном завтраке Райского с Верой, который сопровождала ничего не значащая беседа, внимание Веры было больше сосредоточено на льющейся струе кофе, чем на Райском. И далее в сюжете – рассеянность в повторяющихся отказных жестах обоих: «*Она наклонилась над пустой тарелкою и задумчиво углубила в нее взгляд. Потом подняла голову и взглянула на него: взгляд этот был сух и печален*», с. 342; укор Бабушки Райскому: «*Хоть бы ел по крайней мере! Подай ему жаркое, Яков, и грибы: смотри, какие грибы! – Не хочу! – с нетерпением сказал Райский, махнув Якову рукой*», с. 342). В жестах – настораживающая тревога.

3.2.3.3. Птичий мотив в характерологии

Птичьим мотивом увязаны многие персонажи.

Райского, ассоциирующегося с петухом, попавшим в бабье царство, поддевает Вера в письме к попадье: «*Какую бездну ума, разных знаний, блеска, талантов и вместе шума, или "жизни", как говорит он, привез он с собой и всем этим взбудоражил весь дом, начиная с нас, то есть бабушки, Марфеньки, меня – и до Марфенькиных птиц!*», с. 397). О попадье, подруге Веры, ее «двойнике», говорится – «*добрая, смирная курица*» (с. 431).

«Птичье» по-разному присутствует в сестрах[513].

Зло отзывается о сестрах Ульяна, жрица любви: «*Марфенька только с канарейками да с цветами возится, а другая сидит, как домовой, в углу, и слова от нее не добьешься. Что будет из нее – посмотрим*!» (с. 202). Ульяна улавливает полярность сестер, отнеся Марфеньку к бытовому, а Веру – к демонологическому.

Марфенька[514] – продолжение Бабушки и ее подобие. Судьба послушной Марфеньки предначертана и предрешена заранее[515]. Райский, набрасывая лаконичный портрет Марфеньки («*Поет, ходит за цветами, за птичками, любит домашние заботы, охотница до лакомств*», с. 230), обобщает: «*Какой идеал жены и матери! Милая Марфенька – сестра! Как счастлив будет муж твой*!» (с. 173).

Семейная идиллия, в которой она существует (Райский впервые увидел Марфеньку кормящей птиц: «*У ног ее толпились куры, индейки, утки, голуби, наконец воробьи и галки*», с. 153), проецируется на ее мечту – иметь своих коров, лошадей, кур, много людей в доме, детей. В этом же ряду подарки, которые она простодушно соглашается принять от Райского: саксонские чашки с пастушком и скатерть, где вышита Диана с собаками. Упомянутые вещи символичны: это пасторальный мир, в котором она живет.

Иначе птичий мотив работает в связи с Верой. Нарушающая в детстве запрет на ягоды Вера («*…быстро, как птичка клюнет, сорвет ветку смородины, проворно спрячет в рот и сделает губы смирно…*», с. 73) окажется способной переступить порог Обычая. В славянской мифологии Смородина – быстрая, огненная река, разделяющая светлое и темное царство [Флора и Фавн, 1998, с. 98]. Смородина – знак влечения одновременно к двум мирам, знак выбора. Берег в данной легенде – вход в потусторонний мир, именно на берегу состоялся поединок Велеса (славянского бога потустороннего мира, бога золота) с соперником. Берег оврага – пространство соперничества Райского с Волоховым, их борьбы за душу Веры.

«Птичье» в бесконечных спорах Веры с Марком. Убежденный, что семейная идиллия – мертвечина, он готов бежать от нее хоть на край света: «*А вы хотели бы, по-старому, из одной любви сделать жизнь, гнездо – вон такое, как у ласточек, сидеть в нем и вылетать за кормом*?» (с. 529). Вера, парируя, упрекает Марка в готовности «*на минуту влететь в чужое гнездо и потом забыть его*» (с. 529), вызывая еще более жесткую отповедь Марка: «*…ведь никто бес-*

срочно не любит. Загляните в их гнезда – что там? Сделают свое дело, выведут детей, а потом воротят носы в разные стороны. А только от тупоумия сидят вместе...» (с. 260). Кстати, птичий мотив продолжает Райский, убеждая бабушку дать свободу птенцам: «*Вас связывает с ними не страх, не цепи, не молот авторитета, а нежность голубиного гнезда... Они обожают вас, так... Но ведь все дело в воспитании: зачем наматывать им старые понятия, воспитывать по-птичьи*?..» (с. 429)[516].

Птичий мотив развернут, с одной стороны, в метафорике полета (ситуация искушении Райским Веры – в его предложении улететь на крыльях поэзии вслед за поэтами), с другой – в метафорике охоты. Марк, хотя и называет себя «ночной птицей», но он – охотник, человек с ружьем, и Райский видит в своих снах себя летающим, а Марка целящимся в него. Марк-охотник – ипостась дьявола, увлекающего души. Райский – носитель аполлонической, артистичной идеи Красоты и Жизни, творец, одухотворяющий статуи, – оказывается бессильным перед наглой, неодухотворенной силой.

Полеты во сне – символическое отражение реальных ночных пиров с Волоховым. Волохов – охотник и гусар в силу присущей ему бесшабашности. Умение готовить жженку говорит о принадлежности к студенческой среде. Сильный напиток, состоящий из смешения разных вин (изначально это походный напиток для сугрева в сложных условиях), валит с ног кого угодно. Волохов крепко спит после жженки. О двойничестве Райского и Волохова говорит Е. Краснощекова – оба представляют собой тип «незрелого юноши» [Краснощекова, 2011, с. 56].

«Птичье» раздваивается в Вере, в ее «поединке роковом» с Волоховым: с одной стороны, «птичье» как «домашнее» в споре с Волоховым; с другой – «птичье» как «хищное» (ожидая сигнала от Марка, она сжимала сильно, «*как птица когти, свои тонкие пальцы*», с. 573).

В птичьем мотиве – предвестие надвигающейся беды. В метафорике мокрых куриц (Вера и Марина, возвращающиеся в шарабане лесничего из-за реки, – «*…обе они, как мокрые курицы, жались друг к другу, стараясь защититься кожаным фартуком от хлеставшего сбоку ливня*», с. 448) – нарастание тревоги, еще более усиливающейся в сравнении («*Весь день все просидели, как мокрые куры, рано разошлись и легли спать. В десять часов вечера все умолкло в доме*», с. 514).

3.2.3.4. Вакх и Купидон

Дом в Малиновке – образец регламентированного быта.

Часы («*Вакх, едущий на бочке*», с. 76) – оставшееся от матери богатство – в духе прошлого века. «Вакхическое» в доме почти под запретом: вино выдается, особенно слугам, порционно; а за Райского Бабушка боится, что он сопьется где-то там на стороне.

Кровать с балдахином вызывает комические ассоциации и одновременно ужас у Райского: она похожа на гроб. Нелепость старины для него очевидна, «старое» предстает как «мертвое». Образ Купидона, целящегося в кровать («*вызолоченный висящий купидон, весь в пятнах, полинявший, натягивал стрелу в постель*», с. 76), читается как исключительно супружеская любовь; любовь как страсть в Доме – запретная тема. Любовь тоже регламентирована, она существует по правилам Обычая и обязательно должна завершаться замужеством/женитьбой. Так, Бабушка молится о том, чтоб чаша страдания миновала внучек: «*А как эта змея, любовь, заберется в нее, тогда с ней не сладишь! Этого "рожна" я и тебе, не только девочкам моим, не пожелаю…*» (с. 432). Неслучайно Волохов, спорящий с Верой, иронизирует над законами Дома: «*А сидели бы рядом там у бабушки, за чайным столом, и ждали, когда нас обвенчают*» (с. 605).

Приготовленный Титом Никонычем свадебный подарок для Марфеньки («*роскошный дамский туалет, обшитый розовой кисеей и кружевами, с зеркалом, увитым фарфоровой гирляндой из амуров и цветов, артистической, тонкой работы, с Севрской фабрики*», с. 596) символичен: «*Поглядите, эти розы, можно сказать, суть ее живое подобие. Она будет видеть в зеркале свое пленительное личико, а купидоны ей будут улыбаться…*» (с. 596).

Марфенька ассоциируется с розой[517]. Переживающая свой расцвет, она не может не вызвать восхищения («*Распускающаяся, так сказать, роза на стебельке, до коей даже дыхание ветерка не смеет коснуться*!», с. 536, – говорит о ней Тит Никоныч); и Райский, изначально оценивший ее чистоту и неискушенность, не может не признать правоты Тита Никоновича («*Да, правда, роза в полном блеске! – подумал Райский со вздохом, – а та – как лилия, "до коей" уже, кажется, касается не ветерок, а ураган*», с. 537).

Расцветающая красота Марфеньки воспринимается Райским как продолжение садового цветника: «*Она надела на голову косынку,*

взяла зонтик и летала по грядам и цветам, как сильф, блестя красками здоровья, веселостью серо-голубых глаз и летним нарядом из прозрачных тканей. Вся она казалась сама какой-то радугой из этих цветов, лучей, тепла и красок весны» (с. 174). Сад – это знак патриархального мышления, невыделенности человека из мира природы, согласно которому органический мир подобен человеческому. Сад несет идею утишения и утешения, исцеления, освобождения от болезней. Кроме того, сад неосознанно связан с «Песнью песней» царя Соломона, и этот ассоциативный план обнажает подсознательное влечение Марфеньки.

«Роза» вводит мотив сладости.

Образ Марфеньки развертывается в семантической цепочке «вишневое варенье – вишня – девушка-цветок».

Вишневый сад с толпящимися вишнями[518] – забота Марфеньки: для нее важно, чтобы много вишен уродилось. Одно из названий русской вишни – черешни – «райское дерево», а саму вишню считают райской ягодой [Вишня, URL: http://www.symbolarium.ru/index.php/Вишня]. Вишня – символ чистоты и девственности: уличенная в любви к Викентьеву Марфенька «*покраснела, как вишня, и бросилась вон*» (с. 509)[519]. Марфенька так объясняет свою природу: «*…у меня щеки и уши горят, посмотрите: я думаю, красные! У меня много крови: дотроньтесь пальцем до руки, сейчас белое пятно выступит и пропадет*» (с. 256). Вишня часто изображалась в руке Христа Младенца как намек на радости блаженных. Вишневое варенье (райское) – символ сладости семейной жизни.

Райский, потерявший интерес к Марфеньке, воспринимает ее как «*сахарную куколку*».

Семантическая цепочка «вода – вино[520] – арбуз[521] – молоко» развертывает драму Веры.

Измученная любовью, Вера испытывает жажду. Жажда Веры – неизжитая страсть как болезнь.

Так, ломоть холодного арбуза, не утоливший жажду, сменяется красным вином с водой. Вера просит молока, изнывая от выплеснувшейся страсти: «*Вера вечером пришла к ужину, угрюмая, попросила молока, с жадностью выпила стакан и ни с кем не сказала ни слова*» (с. 537). В просьбе о молоке – спасение, бессознательный акт, в котором и желание вернуться в детство, под крыло Бабушки, и забыться, стряхнув с себя бремя. Спасение героини «прочитывается как знак

разрыва с “нечеловеческой” природой и начала вочеловечивания – сюжетный шаг, нередкий в русалочьих текстах», – считает А. Фаустов [Фаустов, 1993, с. 107].

Бабушкин отказ от пищи – нарушение порядка, отступление от обычая, знак катастрофичности. Преодоление драмы начинается с молока: «*Наконец он* (Райский. – Г.К.) *взял кружку молока и решительно подступил к ней, взяв ее за руку. Она поглядела на него, как будто не узнала, поглядела на кружку, машинально взяла ее дрожащей рукой из рук его и с жадностью выпила молоко до последней капли, глотая медленными, большими глотками*» (с. 671). Молоко – напиток бессмертия и вечной молодости – здесь подобие живой воды, а питие – искупление и будущее обновление. Большие глотки – как «проглатывание» своей прожитой жизни. Питие – как порог перед признанием, исповедью, принятием вины на себя.

Рифмующийся жест обнажает двойничество Веры и Бабушки. Как оказалось, в цельной Бабушке две ипостаси, и ближе ей Вера, с ее красотой и тайной.

В сюжете воспитания имплицитно развернут «молочный» фразеологизм: «на своём молоке обжёгшись, на чужую воду дуть».

3.2.3.5. Акватические смыслы «женского»

Представления Райского о жизни содержат, по сути, модель Малиновки, но утонченную и идеализированную. В созревающем сюжете картины – идиллия, где царит Женщина, хозяйка роскошного пира, слияние двух женских фигур – Бабушки и матери, ожившей в смутных воспоминаниях. Сельская идиллия, учрежденная Бабушкой, вызывает у Райского музыкальные ассоциации («*Словом, как по нотам играет*!», с. 224), но сама Бабушка считает, что его артистические наклонности – проявление дурной наследственности: «*Да, – сказала потом вполголоса, – не тем будь помянута покойница, а она виновата! Она тебя держала при себе, шептала что-то, играла на клавесине да над книжками плакала. Вот что и вышло: петь да рисовать*!» (с. 163)[522]. Смоделированный в сознании Райского идеал («*Жизнь красавицы этого мира – мелкий, пестрый, вечно движущийся узор*», с. 90): ожившие картины, натюрморты, роскошные до безобразия завтраки, обеды и т. д. – жизнь-праздник, жизнь-пир – солнечная, не дионисийская сторона жизни. Роскошный обед, цветы, бокалы вина – атрибуты жизни-пира – эстетизированный образ бы-

тия, восходящий к книжным представлениям: это мотивы дружеских посланий поэзии начала XIX в.

В реальности «аполлоническое» сопряжено с «дионисийским»; наверное, неслучайно в сюжетной истории Райского окружает «двойка»: у него две сестры, двое приятелей-мужчин – Леонтий Козлов и Марк Волохов, за ним охотятся две женщины – Ульяна и Крицкая.

Женское окружение Райского в Малиновке, в семантике которого заложены акватические смыслы, задают парадигму, растягивающую Райского между полюсами, уводя его то в драму, то в пародию. В несбывшемся предсказании Аянова («*Уж не женился ли ты там на какой-нибудь стерляди*?», с. 565) в свернутом виде представлена малиновская драма Райского.

Женские имена в романе Гончарова имеют преимущественно «акватическую» (водную) семантику[523] или близкую к ней, и в этом, на наш взгляд, ключ к пониманию писателем женской природы. В женских персонажах романа (Софья Беловодова, Татьяна Марковна Бережкова, Марина, Полина Карповна Крицкая, Ульяна и т. д.)[524] представлены различные вариации «водных» сем. Петербургские и усадебные страницы ненаписанного романа Бориса Райского связаны загадкой Женщины и архетипом искушения. Познание Женщины превращается в познание Жизни, т. к., согласно мифологическим представлениям, женщина и является носительницей Жизни-Смерти [Маковский, 1996; и др.]. Неслучайно в романе любовь ассоциируется с водой, рекой, погружение в которую и спасительно, и губительно.

В фольклоре «вода» неизменно связывается с эротикой. Так, женские имена с «водной» семой выводят на главную тему романа. Тяготящийся привязанностью больной Наташи, Райский мечтает о другой любви.

В имени Татьяна Марковна Бережкова – сопряжение многих смыслов. Имя «Татьяна» – явная отсылка к пушкинскому роману и автопризнаниям Гончарова, согласно которым, носительница имени – один из русских национальных типов (см. об этом в статье И.А. Гончарова «Лучше поздно, чем никогда»). Имя «Татьяна» означает «учредительница»; и Татьяна Марковна вполне соответствует ему: Дом, ею ведомый, Райский уподобляет кораблю, на котором она капитан.

В имени Татьяны Марковны Бережковой соединяются «водное» и «земное». В фамилии «Бережкова» очевидна неоднозначная семан-

тика: с одной стороны, «берег» – пристанище, тихая пристань, убежище; с другой – «оберег». Все ищут опоры в бабушке, прибиваясь, как к берегу, к ее правде. По функции Татьяна Марковна – оберегающая покой Дома. Оберег, согласно славянской фольклорно-мифологической традиции, – функция русалок – «берегинь», водных красавиц, водяных дев, утопленниц [Афанасьев, 1995; Зеленин, 1995; Иванов, 1988; и др.][525]. Русалки, по преданию, отличались необыкновенной красотой. Красоту бабушки очень остро чувствует именно Райский, который и уподобляет ее античной статуе.

«Русалочьим» объединены Вера и Татьяна Марковна. Эпитеты, которыми наделено платье Бабушки («светлое, серебряное»), отсылают к Афродите с ее «лунной» красотой, как и турецкая шаль – покров глубоко затаенной, сокровенной драмы. Кружева – отголоски пены морской, из которой рождена Афродита. Веру Райский называет колдуньей, заставляющей забыть обо всем.

Но «русалочье» в бабушке – тайна, сокрытый грех, напоминание о чем – овраг – нечистое, проклятое место, с которым связан запрет. Бродящая по усадьбе с распущенными волосами, кающаяся, казнящая себя, Татьяна Марковна обретает русалочью ипостась: это Душа, не нашедшая покоя. Так вступает в действие отчество: «Марковна» – от «Марк», что означает «сохраненный», «заповедный». Так, значение имени бабушки раскрывается в сюжете в сопряжении мотивов греха и святости. Кроме того, берег у Гончарова явно приобретает пушкинские смыслы: берег как место жизни и смерти, любви и творчества и т. д. (см. подробнее: [Козубовская, 2006]).

Райский в глазах провинциальных женщин – завидный ухажер. Кормление в его ситуации ассоциируется с охотой, еда – с соблазном и с ловушкой. В удвоенной ситуации охоты на Райского он – добыча: атаки Ульяны сменились удачно разыгранным обмороком; в успешном наступлении Крицкая использовала Веру, «*а потом, как военную добычу, привезла домой»* (с. 434). Аналогия с Одиссеем порождает его ироничное замечание: «*Ему легче казалось сносить тупое, бесплодное и карикатурное кокетничанье седеющей Калипсо, все ищущей своего Телемака, нежели этой простодушной нимфы, ищущей встречи с сатиром*...» (с. 437).

Имя Ульяны – жены Леонтия Козлова, университетского приятеля Райского, – женский коррелят от мужского «Ульян», который в свою очередь образован от «Юлиана» – «кудрявый, волнистый».

Семантика имени отсылает к стихии воды. Именно ситуация с Ульяной прочитывается Райским как аналог путешествия Одиссея: Ульяна удерживает его, как нимфа Калипсо. «Водное» взаимодействует с «солнечным»: рыжий цвет волос Ульяны – знак огня, причем аполлоническое здесь перерастает в дионисийское. Присутствие «воды» в любовном свидании символично: ковш воды, «спасающий» Ульяну от обморока, превращается для Райского в «чарку вина». «Водное», таким образом, становится «пьянящим», «колдовским». Погружение в акватическую стихию (русалье в Ульяне: рассыпанные волосы, бред – «*стыд я топлю в поцелуях*…», с. 442), ассциирующуюся с вином, завершается бегством Райского из дома Козлова. В «откровениях» Ульяны, искушающей Райского, – перевернутая пушкинская формула («…мой идеал теперь хозяйка, да щей горшок, да сам большой…» [Пушкин, 1957, т. V, с. 203]) – «*…мужу – щи, чистую рубаху, мягкую подушку и покой*» (с. 453).

Семантическая цепочка «винопитие – пьянство – гурманство – дурман страсти – опьянение» развертывает смыслы, зашифрованные в фигурке Вакха с бочонком в старом усадебном доме. Это символ, к которому стянуты некоторые смыслы романа. Правда, Райский не однажды признается, что не пьет.

Полина Карповна Крицкая – стареющая, изнывающая от жажды безумной любви. Греческие, античные, мифологические ассоциации в данном случае работают на пародию. «Полина» от «Аполлинария» – женский вариант от Аполлона – бога солнца. С Полиной Карповной связаны в романе ситуации искушения Райского, приобретающие пародийную окраску (Крицкая своей внешностью напоминает ему остриженного пуделя). Взбешенный ее преследованиями, Райский мстит ей и изображает в живописном портрете, посылая проклятия «черномазой бабе».

«Крицкая» – от «острова Крит», на котором расположена Греция. Очевиден намек на Афродиту, возникшую из пены морской: в одеяниях Крицкой всегда появляется нечто прозрачное и пенообразное, часто безвкусное. «Карповна» – от греч. «плод» – ассоциативная отсылка к библейской ситуации искушения Адама и Евы, но ситуация пародийно обыгрывается, т. к. в роли искушаемого постоянно пребывает Райский.

Принимая игру Крицкой, соблазняющей его едой («*Она сама положила ему котлетку и налила шампанского*», с. 750; далее после-

довала жареная дичь и икра, на которую Райский вожделенно поглядывал), он, расхваливая еду и оттягивая этим неизбежный финал ритуала, окончив ужин, вежливо раскланялся и простился: «*Я бегу от этих опасных мест, от обрывов, от пропастей!.. Прощайте, прощайте*…» (с. 755).

Именная парадигма романа подчиняется определенной закономерности: все женские персонажи провинции отражаются друг в друге, как в зеркале.

Явное бабушкино отражение – Марфенька, не смеющая отступить от ее правил и не нарушающая запретов. Имя «Марфа» означает «госпожа, носительница знания», в Библии Марфа противоположна Марии как более земная. Приземленность Марфеньки означает ее укорененность в почве, в бабушкиной правде. Послушание и ненарушение запретов – залог идиллии, немудреного бытия, сотворяемого Марфенькой.

Но «женское» ассоциируется с Перуджиновой Мадонной и с Пенелопой: бродящий по городу Райский видит в окнах женщин, склоненных над шитьем – традиционным женским занятием верной супруги, хозяйки. Сама бабушка со спицами в руках – и есть воплощение этого идеала: «*Она, как тень неслышно "домовничает" в своем уголке, перебирая спицы чулка. Перед ней, через сосновый крашеный стол, на высоком деревянном табурете сидела девочка лет от восьми до десяти и тоже вязала чулок, держа его высоко, так что спицы поминутно высовывались выше головы*» (с. 331). Игла в руках Веры приобретает двойную семантику, где, помимо «покоя», присутствует «боль». «Игла» замещена «ножом» в ночной ипостаси Веры, существующей в сознании Райского рядом с Юдифью и леди Макбет: «*Воткнула нож, смотрит, как течет кровь, как бьется жертва*!» (с. 576). Так рассуждает он, любуясь ее стройной неподвижной фигурой, облитой лунным светом.

В романе ассоциативные цепочки «любовь – вода – Волга – Венера/Афродита – русалка – женщина» оформляют идеал Райского: «…*осмысленная, одухотворенная Венера, сочетание красоты форм с красотой духа, любящая и честная, то есть идеал женского величия, гармония красоты*!» (с. 543). При этом Райский мечтает утонуть в «бездонном взгляде» Веры, постичь ее душу и одновременно, измучившись загадкой Веры, – «скорей вывести ее на чистую воду».

Но с Венерой связан еще один смысл: «сады Венеры». Еще в Петербурге, трудясь над портретом Софьи, Райский вспоминает картину Рубенса: «*“Жизнь – не сад, в котором растут только одни цветы”, – поздно думал он и вспомнил картину Рубенса “Сад любви”, где под деревьями попарно сидят изящные господа и прекрасные госпожи, а около них порхают амуры*» (с. 112). «Вегетативное», таким образом, связано с «акватическим», русалки считались богинями воды и растительности [Афанасьев, 1995; Зеленин, 1995; Иванов, 1988; и др.].

3.2.3.6. Ненаписанный роман и жизненные драмы: живая и мертвая вода

Пространство, в котором усадебный сад отделяется от леса, рисуется как свое/чужое, постепенно перетекающее из одного в другое. Расположенные на границе ельник и березы интерпретируются в мифологическом ключе. Мифологические метаморфозы девушек, спасающихся от преследования, – подтекст садов и лесов: таковы легенды о березе и ели. Согласно славянской мифологии, в березу превратилась русалка [Флора и Фавн, 1998, с. 18]. Прозрачные, русалочьи глаза Веры в романе упоминаются неоднократно, русалочий миф в романе связан именно с нею.

Архетипический сюжет Райский последовательно примеряет к обеим сестрам: преследование прекрасной нимфы сатиром в случае Райского обречено на крах. Архетип вишни в случае с Марфенькой остается в подтексте, архетип сирени (сюжет о преследовании нимфы Сиринги Паном) разыгран в сюжете Веры. Смысл подглядывания Райского за Верой – ожидание, когда «*беленькая ручка откинет лиловую занавеску*» (с. 338).

Оживление, одухотворение женщины Райский мыслит непременно в союзе с природой[526]. Заметим, что привнесение признаков оживления души в портрет женщины долго не дается Райскому, создавая впечатление «опьянения» – знак дионисийства.

Стихия воды включает смыслы живого и мертвого.

Усадьба Райского располагается на берегу Волги; река, согласно фольклорно-мифологическим представлениям, вбирает семантику жизни и смерти. В то же время в этом патриархальном, застывшем мире, пребывающем как бы в чудном сне, Волга – Лета, разделяющая мир на здешний и потусторонний. Неслучайно в романе повто-

ряются перспективы заволжской дали, которой любуется Райский, и другой берег, который он рисует с обрыва.

Волга (семантика: «река, вода») приобретает значение меры истинного чувства. Объяснения в любви персонажей романа почти всегда завершаются знаковым жестом: так, в доказательство своей любви к Марфеньке такой спокойный, уравновешенный молодой человек, как Викентьев, готов броситься в Волгу. Подобный жест в патриархальном мире означает вершину чувства, предельность его расцвета – «акме» в античном смысле.

В кипящей страстями усадебной жизни только двое существуют вне надвинувшейся беды, оставаясь в идиллии: «*Только Марфенька и Викентьев ели все, что подавали*» (с. 535).

Марфенька и Викентьев пребывают в стихии детства, бесконечной игры, в которой все легко разрешается; и объяснение в любви, и предложение руки и сердца совершаются сами собой. Жених вообще все делает играючи: играючи служит при губернаторе; играючи, как бы случайно, съедает сироту-пирог, идя в гости; играючи ловит рыбу, проходя мимо рыбака, играючи приносит ее в дар. Играючи он втягивает в свою игровую орбиту всех: дурачась, комично изображает пажа Ульяны Шарля, исправляет ситуацию, извиняясь за неловкость.

Авторское замечание о Марфеньке и Викентьеве «*обоих точно живой водой окропили*» (с. 320) и бабушкино сравнение их с чистыми и непорочными голубями – таков образ идиллического счастья.

«Живая» и «мертвая» вода – в драме Веры, столкнувшейся с волоховской идеей обновления жизни. Волохов, зовущий Веру в настоящую жизнь, к счастью, чтоб обратить ее из почки в женщину, предлагает ей «*вспрыснуть живой водой мозги*» (с. 525)[527]. «Мертвое» заключено для него в «птичьем» – «домашнем»: «*Ах, Вера! – сказал он с досадой, – вы все еще, как цыпленок, прячетесь под юбки вашей наседки-бабушки: у вас ее понятия о нравственности*» (с. 526). Или еще более резкое о бабушкиной философии – «бабушкины отрепья». Тогда как его стихия – «птичье» – дикая, неодухотворенная природа.

Гибель, погружение в бездну, в омут – лейтмотив Райского в малиновской идиллии.

Мучительная страсть Райского к Вере получает развитие в ассоциативных цепочках, связанных с погружением в водную стихию: «*Может быть, с ума сойду, брошусь в Волгу или умру... Нет, я живуч –*

ничего не будет, но пройдет полгода, может быть, год – и я буду жить... Дай, Вера, дай мне страсть... дай это счастье!..» (с. 417)[528].

Таинственная Вера ассоциируется с «*будто со дна Волги, вынырнувшей русалкой, с светлыми, прозрачными глазами, с печатью непрощаемости и обмана на лице, с ложью на языке, чуть не в венке из водяных порослей на голове*…» (с. 426). Бессмысленность постижения Вериной тайны получает выражение в метафоре ныряющего: «*Он перебирал каждый ее шаг, как судебный следователь, и то дрожал от радости, то впадал в уныние и выходил из омута этого анализа ни безнадежнее, ни увереннее, чем был прежде, а все с той же мучительной неизвестностью, как купающийся человек, который, думая, что нырнул далеко, выплывает опять на прежнем месте*» (с. 542).

«Провалы» Райского, пересекающего границы «литература/жизнь», порождают его сомнения в своей талантливости. Бабушкина формула («*Ужели я из тех: с печатью таланта, но грубых, грязных, утопивших дар в вине... "одна нога в калоше, другая в туфле"*», с. 225, – мелькнуло у него бабушкино живописное сравнение) сопряжена с ярлыком, которым припечатал его Волохов: «*Ужели я... неудачник?*».

Недельность Райского постоянно подвергается иронии Бабушки: «*Зачем только ты пишешь все по ночам? – сказала она. – Смерть – боюсь... Ну, как заснешь над своей драмой! И шутка ли, до света? ведь ты изведешь себя»* (с. 546). «Ночные бдения» несостоявшегося поэта – отсылка к образу Ленского («…на модном слове "идеал" тихонько Ленский задремал…» [Пушкин, 1957, т. V, с. 128]), реализованная в телесно-материальном выражении «*Посмотри, ты иногда желт, как переспелый огурец...*» (с. 546). Огурец имеет двойную культурную семантику: он является символом и Воскресения, и человеческого греха, соблазна[529]. В бабушкином сравнении – контраст фольклорному «свеж как огурец».

Роман завершается возвращением к мотиву женщины-реки: «*Эти три фигуры являлись ему, и как артисту, всюду. Плеснет седой вал на море, мелькнет снежная вершина горы в Альпах – ему видится в них седая голова бабушки. Она выглядывала из портретов старух Веласкеза, Жера-Дова, – как Вера из фигур Мурильо, Марфенька из головок Греза, иногда Рафаэля*…» (с. 771). Природа, искусство, история – эстетическое кредо Райского, глубоко им выстраданное. В его сознании как бы происходит обретение того искомого идеала,

в соответствии с которым «…*человечество почувствует, что оно готово, что достигло своего апогея, когда настал бы и понесся в вечность, как река, один безошибочный, на вечные времена установившийся поток жизни*» (с. 304).

3.3. ПРОЗА А.П. ЧЕХОВА: СЕМАНТИКА ЕДЫ И ЗАКОНЫ ТЕКСТОПОРОЖДЕНИЯ[530]

В чеховской художественной системе с ее «эстетикой повседневности» уместна и органична еда. Упоминание пищи рядом с портретами, костюмом, интерьером и т. д. превращает текст в однородно-линейное целое; однако вертикальные связи, возникающие вследствие явления, напоминающего «тесноту стихового ряда», и реализующие «память культуры», разрушают эту линейность: вещное, пластическое обретает многозначность.

Архетип еды, сопрягая глубинные слои текста, моделирует текст. Как отмечает О.М. Фрейденберг, «еда, – центральный акт в жизни общества – осмысляется космогонически; в акте еды космос (тотем, общество) исчезает и появляется <…> Тотемистический характер такой еды сказывается в том, что акт разрывания и разгрызания представляется актом бессмертия, слияния человека и тотема, человека и космоса» [Фрейденберг, 1997, с. 64]. Так, космогоническая семантика еды обнажает законы текстопорождения, тончайшие связи эпизодов и мотивов, не осознаваемых при первом чтении. Располагаясь в различных сегментах текста, «еда» становится конструктивным узлом, стягивающим нити сюжета[531].

3.3.1. Между анекдотом и драмой («На гвозде», «Моя жизнь», «Душечка»)

В основе рассказа-анекдота «На гвозде» (1883) – ситуация испорченного праздника: именинник, отлученный от праздничного стола, вынужден вместе с гостями-чиновниками обитать в трактире, пока его жена «делает» ему карьеру, принимая у себя поочередно его начальников. В пересечении смыслов, содержащихся в фамилии именинника – Стручков (этимологически отсылая к бобовым растениям, содержит метафору малорослого человека), возникает оттенок уничижительности: «стручок» – намек на неказистую внешность и

на низкий социальный статус. Именем персонажа обусловлена сюжетная ситуация.

Ядро чеховского сюжета – еда: еда существует преимущественно виртуально, как образ, перебиваемый реальными запахами, разжигающими аппетит. Замещение – чеховский принцип, оформляющий сюжет. Так, «*запах пирога и жареного гуся*» [Чехов, 1975, т. II, с. 41][532] почувствовали носы: носы, замещающие чиновников, – явная отсылка к Н.В. Гоголю, подкрепленная упоминанием в самом начале рассказа Невского проспекта. Замещение охватывает персонажный уровень, где блюда и люди уравнены: «*Гусем у тебя пахнет, потому что гусь у тебя сидит! – слиберальничал помощник архивариуса*» (с. 41).

Последующие «приходы» и «уходы» присоединяют к списку блюд очередную партию продуктов – килечка, щи, колбаса и сардины, еще больше разжигающие аппетит. Еда остается недосягаемой, несмотря на ее материализацию, выраженную интенсивностью запаха («*Пахло сильней прежнего*», с. 42) и визуальным эффектом («*Сквозь полуотворенную кухонную дверь чиновники увидели гуся и чашку с огурцами*», с. 42). Предел вожделения – в физиологической метафоре и замещении чиновников желудками: «*Чиновные желудки сжались от горя*» (с. 42). Далее картины еды вообще редуцируются, оставаясь за скобками, – явное свидетельство голодных пыток и абсолютной неспособности реагировать даже на запах еды. В итоге гости, которым пришлось довольствоваться сухим пирогом, теплыми щами, пережаренным гусем («*все перепортила карьера Стручкова*!», с. 42), утешают именинника: «*Час у твоей посидит, да зато тебе... десять лет блаженства. Фортуна, брат*!» (с. 42). Заметим, что все нежданные гости супруги в гоголевском духе замещены головными уборами, сначала фуражкой с козырьком и кокардой, затем куньей шапкой.

Упоминаемые Стручковым пироги развертываются во фразеологизм «вот такие пироги», анекдотически раздваивая сюжет. В рассказе обыгран фразелогизм «остаться на бобах», подключенный к архетипическому сюжету продажи души черту. По тексту разбросаны упоминания черта: местожительство Стручкова – «у черта на куличках», «*Черти его принесли*» (с. 42), – так говорят приглашенные чиновники об опередившем их госте, им вторит хозяин: «*Ввалился черт*» (с. 42). Замещение мужа гостем с говорящей фамилией Прокатилов удваивает «падение» Стручкова.

Включение образов еды в текст повести «Моя жизнь» (1896) мотивировано точкой зрения центрального персонажа – Мисаила Полознева, который, разорвав со своим классом, вынужден добывать себе кусок хлеба физическим трудом. Провинциальный город для него – символ абсурда, темноты, неинтеллигентности, а еда – метафора, в которой материализуется представление о нездоровом образе жизни: «*Ели невкусно, пили нездоровую воду*» (1977, т. IX, с. 205). Еда существует в одорической парадигме: «*В скоромные дни в домах пахло борщом, а в постные – осетриной, жаренной на подсолнечном масле*» (т. IX, с. 205). Для измученного голодом и мечтающего о сводящих с ума гречневой каше, котлетах, жареной рыбе, куске хлеба с маслом и т. д. Мисаила запахи материализуют еду: «*…и мне припоминается, как пахнет горячий картофель*» (т. IX, с. 207). Материализованная еда – следствие любви-жалости двух женщин: его подкармливает сестра, присылающая еду тайком от отца («*небольшой кусочек холодной телятины и ломтик хлеба*», т. IX, с. 199), и снабжает съестными припасами тайно влюбленная в него Анюта Благово («*…какая-то добрая душа… изредка присылала мне то чаю и лимонов, то печений, то жареных рябчиков*», т. IX, с. 276).

Дубечня как пространство Смерти также характеризуется через образы еды. В числе унижений (обращение как с животными) – недоброкачественные продукты, отпускаемые рабочим в лавке («*…сбывали тухлое мясо, леглую муку и спитой чай…*», т. IX, с. 255). В обедах госпожи Чепраковой преобладают молочные блюда (пирог с горьким творогом и молочный суп): так иронично обыгран образ сказочного пространства с молочными реками и кисельными берегами – Мисаил ощущает исходящий от нее запах трупа. Это все фон, на котором развертываются два любовных романа, как бы реализуя знаменитый шиллеровский тезис: «Любовь и голод правят миром».

История любви Клеопатры, сестры Мисаила, и доктора – вне гастрономических интересов, поэтому и поведенческий жест – уход от отца – Клеопатра выражает на языке поэтических символов: «*Хочу жить, одним словом, хочу пить из полной чаши*» (т. IX, с. 266). Переживаемому одухотворению через страдание плоти предшествовал пикник-чаепитие – сцена, реализующая идеальные отношения, восстанавливающая утраченную гармонию, космос бытия, идиллия, решенная не в пасторально-сентиментальном ключе. Этот эпизод «ти-

хого семейного счастья» рифмуется со светлыми воспоминаниями о прошлом, где присутствовала кухня с ее запахами и криком сверчка как знаком домашности и преодоления сиротства.

Роман Мисаила, в отличие от сестринского, наоборот, обрамлен кулинарно-гастрономическими образами. Так, гостевание у Должиковых в период «жениховства» выражается в обильной еде: сыры, колбасы, паштеты, пикули и всевозможные закуски, икра и балыки, и вина, полученные в его отсутствие из-за границы, наконец, омар. Все эти съестные запасы ассоциируются с мифом исключительности семейства Должиковых: «*Он и его дочь производили такое впечатление, будто все лучшее в мире было к их услугам и получалось ими совершенно даром*» (т. IX, с. 238).

Рыбный мотив сопутствует Мисаилу и в семейной жизни, получая другую, не кулинарную, семантику. Семейное счастье одухотворяет мир: рыба ловится для разнообразия стола (окунь, налим), но в медовый месяц эту божью тварь отпускают на волю: «*Выпусти их, – сказала Маша. – Пусть и они будут счастливы*» (т. IX, с. 238).

В двоящемся тексте (Мисаил описывает впечатление от пения Маши, уже предчувствуя расставание) появляются настораживающие детали, связанные с подтекстом: «птичьи» ассоциации (подобие птице, расправившей крылья) здесь подправлены и снижены другими – «ямщицкими» («*очень похожа на своего деда ямщика*», т. IX, с. 264) и гастрономическими («*У нее был хороший, сочный, сильный голос, и, пока она пела, мне казалось, что я ем спелую, сладкую, душистую дыню*», т. IX, с. 264). Для оптики любящего подобные ассоциации неожиданны, они – свидетельство утраченной любви и запоздалого прозрения.

В новелле «Душечка» (1899) архетип – миф о Психее – перевернут: нет нарушения запрета, нет путешествия-искупления и т. д., но есть повседневная жизнь, которая устраивается сама собой.

Оленька Племянникова – тип женщины-сиделки, верной супруги, совершенно растворяющейся в интересах мужа. В портрете современной Психеи много плоти («*очень здоровая*», 1977, т. X, с. 113). «Душечка» – нечто «мягкое», «теплое», «женственное». Лейтмотив семейной жизни с каждым из мужей: «*жили они хорошо*». Архетип души в чеховской новелле связан с мотивом замещения: сливаясь с мужьями в одно целое, Душечка как бы замещает каждого из них (кроме последнего), тем самым вытесняя их из этого мира. Так, на-

пример, живя с Кукиным, «*Оленька полнела и вся сияла от удовольствия*» (т. X, с. 104), тогда как предмет ее постоянных забот «*Кукин худел и желтел и жаловался на страшные убытки, хотя всю зиму дела шли недурно*» (т. X, с. 104). Заботы выражаются в лечении болезней: «*По ночам он кашлял, а она поила его малиной и липовым цветом*…» (т. X, с. 104). В мифопоэтической традиции малина – символ жертвенности и доброты.

В описании второго брака очевидно нарастание «домашности»: «*Каждый день в полдень во дворе и за воротами на улице вкусно пахло борщом и жареной бараниной или уткой, а в постные дни – рыбой, и мимо ворот нельзя было пройти без того, чтобы не захотелось есть*» (т. X, с. 107). Еда, оставаясь невидимой, дает о себе знать через упоительные запахи. Запахи, звуки и зримо вещные продукты (чай со сдобным хлебом и с разными вареньями, пирог и т. д.) – все это включается в понятие «семейное счастье». О смерти его сообщается вскользь, как и о сиротстве Душечки, носящей траур. Так, обозначается мифопоэтический подтекст, связанный с Душечкой: она не столько дарящая душа, сколько отнимающая.

Новое счастье, обретенное с ветеринаром у себя во флигеле, сопровождается упоминанием только чаепитий. Согласно традиции, чаепитие обладает брачной символикой: брака нет, но заполнение пустоты состоялось. Так, Психея оказывается амбивалентной: она – пустота, которая не может существовать сама по себе, но она – нечто вроде сосуда, вмещающего «чужое», превращая его в «свое» до тех пор, пока сосуд чем-то заполнен: «*И Оленька осталась одна. Ела и пила она точно поневоле*» (т. X, с. 109). Сиротство сопряжено с полным опустошением, превращением в тень. Сашенька – сын ветеринара, по сути, брошенный родителями ребенок, существует в контексте еды. Как двойник ветеринара, он замещает пустоту, возвращая Оленьке возможность существовать.

3.3.2. «Учитель словесности»: «молоко», «сыр» и «мармелад»

В «Учителе словесности» (1894) нет развернутого описания застолий: как правило, есть лишь намек на трапезу – номинативно обозначенный общий план – или мозаичное упоминание некоторых продуктов с укрупнением детали, связанной с особым эстетическим заданием.

Новелла «Учитель словесности» соприкасается с жанром идиллии[533], что во многом связано с нарративом, организованным точкой зрения центрального персонажа – Никитина: во время жениховства жизнь в его представлении – это загородные романтические прогулки, сад, ферма; после женитьбы – счастливая Аркадия[534]. Неосознанная в начале новеллы самим Никитиным полнота бытия задана автором в сопряжении «акустического», «одорического», «тактильного»: «*Был седьмой час вечера – время, когда белая акация и сирень пахнут так сильно, что, кажется, воздух и сами деревья стынут от своего запаха. В городском саду уже играла музыка… Выехали за город и побежали рысью по большой дороге. Здесь уже не пахло акацией и сиренью, не слышно было музыки, но зато пахло полем, зеленели молодые рожь и пшеница, пищали суслики, каркали грачи. Куда ни взглянешь, везде зелено, только кое-где чернеют бахчи да далеко влево на кладбище белеет полоса отцветающих яблонь*» (1977, т. VIII, с. 311). В запахах, сопровождающих Никитина, – отражение его души, созвучной весенней природе.

Полюсами в парадигме загородного путешествия с амазонками оказываются «вода» и «молоко», причем «сельтерская вода» определяет полюс «западного», тогда как «молоко» – «русского», «сельского»: «*Всадники и их дамы спешились около одного из столиков и потребовали сельтерской воды*» (т. VIII, с. 312); «*Из сада поехали дальше, на ферму Шелестовых. Здесь остановились около ворот, вызвали жену приказчика Прасковью и потребовали парного молока. Молока никто не стал пить, все переглянулись, засмеялись и поскакали назад. Когда ехали обратно, в загородном саду уже играла музыка; солнце спряталось за кладбище, и половина неба была багрова от зари*» (т. VIII, с. 312).

И «сельтерская вода», и «молоко» связаны с семантикой здоровья[535], возможно, поэтому упоминаемое во время путешествия кладбище[536] остается вне поля зрения гуляющих: оно не портит настроения, существуя в теневом варианте. Ассоциативно «сельтерская вода» как атрибут курорта, элемент «курортного текста» задает настроение, создает атмосферу молодой беззаботной жизни, «вечной весны». Молоко в фольклорно-мифологической традиции – пища богов, эликсир жизни, символ возрождения и бессмертия[537]. Возможно, с этими значениями связан мотив невыпитого парного молока. «Отказной жест» означает самодостаточность молодости, которой

присущ преизбыток жизни, ощущение жизни как праздника, пира. В этом жесте отозвалась архетипическая семантика молока: молоко – священный напиток в древнеегипетских ритуалах, посвященных воскрешению Осириса, т. е. связан с мифологемой умирающего/воскресающего божества. Мифопоэтический смысл жеста заключается в следующем: молодость не нуждается в подпитывании и не желает приобщаться к «чужому» знанию[538].

Неслучайно имя жены приказчика – Прасковья (по-гречески – Параскева), явно соотносимое с Параскевой Пятницей[539], которая, согласно фольклорно-мифологическим представлениям, является покровительницей домашних животных (ей молятся о сохранении от падежа скота, в особенности от коровьей смерти), воды и т. д. Святая Параскева почиталась как бабья святая, покровительница женщин, брака и семейного счастья. Почти случайный персонаж ведет сюжет на глубинном, архетипическом уровне, символически предопределяя дальнейшее сюжетное поведение Никитина. Так, ферма Шелестовых оказалась спроецированной на будущую молочную утопию Никитиных.

Остановка в пути важна для понимания никитинской рефлексии: доктор, подошедший к молодой компании в загородном саду, удивился моложавости Никитина, приняв его за студента. Оскорбленный Никитин мысленно «озвучивает» непроизнесенное доктором «обидное» слово («*Что за свинство! – подумал Никитин. – И этот считает меня молокососом*!», т. VIII, с. 312), сопровождаемое авторским комментарием в форме несобственно-прямой речи: «*Ему чрезвычайно не нравилось, когда кто-нибудь заводил речь об его молодости, особенно в присутствии женщин или гимназистов. С тех пор как он приехал в этот город и поступил на службу, он стал ненавидеть свою моложавость. Гимназисты его не боялись, старики величали молодым человеком, женщины охотнее танцевали с ним, чем слушали его длинные рассуждения. И он дорого дал бы за то, чтобы постареть теперь лет на десять*» (т. VIII, с. 312). «Обидное» для Никитина слово «молокосос» в значении «неразумное дитя», не оторвавшееся еще от матери, будет в дальнейшем развернуто в сюжетной «молочной» идиллии. Бунт против «молока» проецируется на финальный бунт Никитина против пошлого существования вообще, где «молоко» уже утратит свой «спасительный» и даже позитивный смысл. Однако экскурс в недавнее прошлое Никитина, выраженный

в форме несобственно-прямой речи, оттенен настоящим: обида и желание чудесного взросления моментально забываются: в загородном путешествии даже жест отказа от молока приобретает особый смысл – смирения с возрастом в наслаждении пиром бытия[540], в открытости «всем впечатленьям бытия».

Эпитет «вкусный» впоследствии будет замещен «сладким». Неосознанное счастье включает вечерние чаепития («*После прогулки верхом чай, варенье, сухари и масло показались очень вкусными. Первый стакан все выпили с большим аппетитом и молча, перед вторым же принялись спорить*», т. VIII, с. 313), плавно перерастающие в ужин, сопровождаемый бесконечными разговорами. «Сладкая жизнь» – это полнота счастья. «Ложкой дегтя» оказывается только одно – ненависть собак, считавших Никитина чужим[541], что впоследствии и проявится.

«Молочный» мотив оформляет «семейное счастье» – «пастушескую идиллию»: «*Он не переставая наблюдал, как его разумная и положительная Маня устраивала гнездо… Манюся завела от трех коров*[542] *настоящее молочное хозяйство, и у нее в погребе и на погребище было много кувшинов с молоком и горшочков со сметаной, и всё это она берегла для масла…*» (т. VIII, с. 327)[543]. Архетип подобной молочной идиллии – рай, земля обетованная. Имя «Мария» – источник историко-культурных ассоциаций. «Королева молочного царства» Манюся соотносится с супругой российского императора Павла I (ассоциации по имени), устроившей в Павловске настоящую молочную утопию: «В первые же годы после основания Павловска здесь были построены мыза и молочня с небольшим скотным двором и огородом “для занятий в нем детей ее высочества”. Императрица, подражая французской королеве Марии-Антуанетте, сама доила коров, ее сыновья, великие князья, “отбивали грядки, сеяли, садили”, а “великие княжны пололи, занимались поливкою овощей, цветов и т. д.”» [Винницкий, 2003][544]. Образ «царственной молочницы» – персонификация идеи Матери-Природы – опирался на античную традицию, связанную с Афродитой-Млекопитательницей и с мифом об Амалтее или млеке Геры, из брызг которого возник Млечный Путь [Сиповская, 1997][545].

Составляющими семейной идиллии становятся становятся «курение» и «рассказывание» («*После обеда он ложился в кабинете на диван и курил, а она садилась возле и рассказывала вполголоса*»,

т. VIII, с. 326) – приметы сладкой жизни, услаждения духа и плоти. «Курение» Никитина вбирает в себя и «высокую» рефлексивную семантику (курение – знак философа), и «низкую» (знак усредненности)[546]. «Голос» как инструмент усыпления, погружения в идиллию: говорящая женщина – подобие Шехерезады[547], ткущей узор мировой ткани, растягивающей мгновение до вечности[548].

В Манюсе соединились два мотива – «молочный» и «мышино-крысиный», обозначив тем самым ее амбивалентную суть. Сам того не подозревая, Никитин, в мечтах ласково придавший любимой девушке териоморфные черты, прочертил неизбежный дальнейший сюжет своей жизни: «*Лежа и глядя в потемки, Никитин стал почему-то думать о том, как через два или три года он поедет зачем-нибудь в Петербург, как Манюся будет провожать его на вокзал и плакать; в Петербурге он получит от нее длинное письмо, в котором она будет умолять его скорее вернуться домой. И он напишет ей... Свое письмо начнет так: милая моя крыса... – Именно, милая моя крыса, – сказал он и засмеялся*» (т. VIII, с. 319). В новелле нет портрета Манюси, но, очевидно, сходство с маленьким зверьком заключается в заостренной мордочке и маленьких «крысиных» глазках[549].

«Крысиный» эпизод зеркалит повествование: точкой зрения влюбленного Никитина определяется идиллический тон; упоминание крысы, помимо сознания персонажа, начинает раскручивать сюжет в ином направлении. С этого эпизода начинается сгущение отрицательной семантики. Милые привычки Манюси пока еще не ассоциируются у Никитина с «крысиными». В «крысиной» парадигме оказываются увязанными два эпизода. Первый связан с сыром[550]: «*…найдя в шкапу завалящий, твердый, как камень, кусочек колбасы или сыру, говорила с важностью: – Это съедят в кухне. Он замечал ей, что такой маленький кусочек годится только в мышеловку, а она начинала горячо доказывать, что мужчины ничего не понимают в хозяйстве и что прислугу ничем не удивишь, пошли ей в кухню хоть три пуда закусок, и он соглашался и в восторге обнимал ее…*» (т. VIII, с. 327). Незамечаемая Никитиным жадность Манюси позже персонифицируется в «мармеладном» эпизоде.

Второй эпизод – «мармеладный»: «*Когда он пришел домой, Маня была в постели. Она ровно дышала и улыбалась и, по-видимому, спала с большим удовольствием. Возле нее, свернувшись клубочком, лежал белый кот и мурлыкал. Пока Никитин зажигал свечу и заку-*

ривал, Маня проснулась и с жадностью выпила стакан воды. – Мармеладу наелась, – сказала она и засмеялась…» (т. VIII, с. 329–330). Замещение «молока» «водой» здесь знаменательно: это знак предельной сытости. Метаморфозы «воды» и «молока» присутствуют в истории русской культуры[551]. Историко-культурный фон оттеняет неэстетичность Манюси.

«Мармелад» в этом эпизоде – кульминация «сладкой жизни». «Сладкое» отсылает к семантике сада-рая: «яблочный мотив» присутствует в истории продукта. «Мармелад» в точном переводе с французского – тщательно приготовленное блюдо цвета яблок[552]. «Мармелад» в чеховской новелле амбивалентен[553]: в этом эпизоде второе значение (очищение) актуализирует подтекст – нарастание отвращения Никитина. Мурлыкающий белый кот – своеобразный двойник и заместитель Манюси, ее еще одна териоморфная ипостась, овеществленное удовольствие[554]. Так, мурлыкающий белый кот обретает демоническую ипостась.

Крысиный мотив опирается на фольклорно-мифологическую символику. Традиционно это животное чумы, божьей кары, символизирующее смерть, разложение, подземный мир[555], разрушение, жадность и т. д. Как показывают В.Н. Топоров и Вяч. Иванов, «и у восточных, и у южных славян Пятница (святая Петка) связывается с мышами» [Иванов, Топоров, 1998, с. 357]. Двойственное отношение питается культурной традицией[556]. Так, возникает смысловая ретроспектива: возвращение к Прасковье-Параскеве.

Эпизоды, стянутые «жадным», – невыброшенный кусочек сыра и с жадностью выпитая вода – знаки сладкой женщины и сладкой жизни. Но «сладкое» здесь уже обретает негативный оттенок, архетипически связанный с «крысой». «Крысиное» здесь – в сластолюбии и похотливости[557]: «крыс» наделили этими грехами древние философы: нидерландский гуманист Эразм Роттердамский, обвиняя их в похотливости, повторяет мнение Диогена[558]. Мотив заманивания, присутствующий в начале новеллы, выражающийся ольфакторно[559], отсылает к перевернутому архетипу Крысолова, который увел мышей только потому, что они ощутили запах сыра[560].

«Сырный» эпизод сопрягается с эпизодом проигрыша Никитина: к сознанию, что он попал в мышеловку, куда его заманили, Никитина подводит случайно услышанная в момент этого проигрыша фраза о том, что у него денег куры не клюют. Далее семейная трапеза

отделяется от прежних милых привычек: брезгливость Никитина увязывает воедино «молочное» и «тараканье»: «*Никитин приятно улыбался и помогал Мане угощать гостей, но после обеда пошел к себе в кабинет и заперся*» (т. VIII, с. 332); «*В соседней комнате пили кофе и говорили о штабс-капитане Полянском, а он старался не слушать и писал в своем дневнике: "Где я, боже мой?! Меня окружает пошлость и пошлость. Скучные, ничтожные люди, горшочки со сметаной, кувшины с молоком, тараканы, глупые женщины... Нет ничего страшнее, оскорбительнее, тоскливее пошлости. Бежать отсюда, бежать сегодня же, иначе я сойду с ума*!*"*» (т. VIII, с. 332). Появление «тараканов» в последней дневниковой записи Никитина рядом с «молочными горшочками» и «глупыми женщинами» также не случайно. Пошлость ассоциируется с физиологическим актом пожирания пищи. Возвращение в Москву – возвращение к себе, молодому, к свободной холостяцкой жизни, к духовности – к полной противоположности пошлой провинциальной жизни.

3.3.3. «Случай из практики»: «мадера» и «стерлядь»

В сюжете о докторе Королеве, приехавшем к дочери фабриканта, заболевшей непонятной болезнью, эпизод ужина оказывается своеобразным «геометрическим центром» повествования. Ужин, линейно скрепляющий два посещения доктором больной, расподобляет эти посещения. Первое – «профессиональное» – из чувства долга, в нем формальное следование законам этики; второе – просто «человеческое», когда совершенно неожиданно состоялось общение, свершилось соприкосновение душ. Линейность с ее однозначностью взрывается, оказываясь опрокинутой в метафизику. Безрезультатность первого оттеняет результативность второго, причем этот результат важен как для доктора, так и для его пациентки. Именно ужин с его абсолютной незначительностью оказывается тем толчком для размышлений доктора, когда, прислушиваясь к «больному» миру, он постигает принцип его бытия. Бытовое «открывает» бытийное.

Упоминание вин и блюд в описании ужина конкретизирует впечатление доктора о социальном статусе хозяев. Констатируемое гостем количество закусок и вин и их стоимость – знак роскоши: «*Стол был большой, со множеством закусок и вин, но ужинали только двое: он да Христина Дмитриевна. Она пила мадеру, быстро кушала и говорила, поглядывая на него через pince-nez <...> – Похоже, у*

вас в доме нет ни одного мужчины, – сказал Королев. – Ни одного. Петр Никанорыч помер полтора года и мы одни остались. Так и живем втроем» (т. X, с. 79), «*К ужину подавали стерлядь, куриные котлеты и компот; вина были дорогие, французские. – Вы, доктор, пожалуйста, без церемонии, – говорила Христина Дмитриевна, кушая, утирая рот кулачком, и видно было, что она жила здесь в свое полное удовольствие*» (1977, т. X, с. 80).

Помимо чисто «предметного», «вещного» смысла, упоминаемые вина и блюда – архетипы, несущие культурную семантику, формирующую подтекст. Так, например, мадера (madeira) – крепкое вино, благородный напиток длительной выдержки («вечное вино»). Упоминание вина вносит в трапезу налет некоторой карнавальности[561]. В фигуре пьющей не без удовольствия гувернантки обнажен исторический смысл напитка: в истории вина есть «дамский след». Так, некоторые качества мадеры (присутствующие в ее вкусе каленый орешек, легкий карамельный тон и цвет – слабого настоя чая или темно-янтарный) делают ее «дамским коньяком». Кроме того, в XVIII в. ароматную и душистую мадеру светские дамы использовали в качестве духов, окуная в нее платочки. Потчующая доктора, а потом утирающая рот кулачком, а не салфеткой гувернантка уже во время ужина вызывает легкое раздражение Королева: он интеллигент, не привыкший к роскоши, живущий своим трудом.

В ситуации ужина персонажи-плебеи занимают место королей: с доктором обращаются как со знатным гостем (так, обыграно его имя – «Королев»), в то время как хозяйка становится какой-то теневой фигурой: ее фамилия – «Ляликова» – приобретает все более и более иронический смысл. «Кукольность», возникшая при первом впечатлении от «фабрикантки» («*Госпожа Ляликова, полная, пожилая дама, в черном шелковом платье с модными рукавами, но, судя по лицу, простая, малограмотная, смотрела на доктора с тревогой и не решалась подать ему руку, не смела*», т. X, с. 76), далее нарастает, повторяясь в мотиве деревянности: «*Доктор и гувернантка сидели и говорили, а хозяйка стояла неподвижно у двери, ожидая*» (т. X, с. 76), «*...Он говорил не спеша, надевая перчатки, а госпожа Ляликова стояла неподвижно и смотрела на него заплаканными глазами*» (т. X, с. 78). «Королевский» смысл (мадера – знак роскоши) мерцает в семантике мадеры: есть исторический полулегендарный факт: приговоренному к смертной казни герцогу Кларенскому, брату

английского короля Эдуарда IV, позволили выбрать род экзекуции, и он попросил, чтобы его утопили в ванне с мальвазией (сладкая мадера), что и было исполнено в 1478 г. в лондонском Тауэре [История мадеры, URL: http://www.bahys.com/ru/madera/history]. Устойчивый фразеологизм – «купаться в роскоши» – обретает вещественность в межтекстовых связях.

«Мадера» содержит амбивалентный «наполеоновский след»[562]: согласно легенде, купленные Наполеоном 600 бутылок мадеры на пути к месту его заточения – к острову Св. Елены – должны были развеять уныние падшего героя. Мотив уныния – культурный знак эпохи романтизма, определяющий ее «элегический модус». Так, судьба императора оказывается ассоциативно увязанной с судьбой Лизы Ляликовой – одинокой девушки, раздавленной родовым богатством и злом, которое это богатство в себе заключает.

Вечерняя трапеза несет в себе и «царские смыслы»: известно, что царь Иван Грозный и весь монарший двор, тяготевшие к «рецептам православной кухни», любили полакомиться рыбкой: «Грозный особенно жаловал стерлядь. И предпочтение отдавал северной, знаменитой сизьменской, из которой готовили жирную и питательную уху». Кулинарные пристрастия Екатерины II также включали рыбу[563]. Упоминаемые куриные котлеты – знаки диетического питания и утонченности. Компот – производное от «райского рая» и его культурный аналог. Именно «стерлядь» и «мадера» запечатлеваются в сознании Королева, превращаясь в знаки неоправданной роскоши.

Гувернантка, как самая образованная из обитателей дома, – своеобразный вожатый для доктора Королева. Ее имя «работает» в тексте таким образом, что именно оно в какой-то степени открывает доктору смысл Лизиной болезни. «Христина» – от греческого «посвящённая Христу». «Дмитрий» – происходит от древнегреческого слова «деметрисс», что переводится как «принадлежащий Деметре» – античной богине земли и плодородия. Сочетание имени и отчества удваивают семантику – дважды посвященная богу. В этом удвоении – скрытый смысл: гувернантка – самый родной человек, член семьи («*Так и живем втроем*», т. X, с. 79), но, по сути, приживалка, существующая, как резюмирует доктор, в свое удовольствие. Так, неожиданно актуализируется еще один смысл мадеры – «литературный»: «…уже в XVI веке в пьесе В. Шекспира “Генрих IV” Пейнс утверждает, что Фальстаф продал душу дьяволу

в Страстную пятницу “за кружку мадеры и ножку холодного каплуна”». Неслучайно во время ночного уединения Христина Дмитриевна в сознании доктора превращается в символ: она – служительница дьявола, хотя и невольная[564].

Раздражение против гувернантки («*Ляликова и ее дочь несчастны, на них жалко смотреть, живет в свое удовольствие только одна Христина Дмитриевна, пожилая, глуповатая девица в pince-nez. И выходит так, значит, что работают все эти пять корпусов и на восточных рынках продается плохой ситец для того только, чтобы Христина Дмитриевна могла кушать стерлядь и пить мадеру*», т. X, с. 81) сменилось сознанием, что она всего лишь «подставная фигура», просто использующая обстоятельства («*“…она здесь только подставное лицо. Главный же, для кого здесь всё делается, – это дьявол”. И он думал о дьяволе, в которого не верил, и оглядывался на два окна, в которых светился огонь. Ему казалось, что этими багровыми глазами смотрел на него сам дьявол, та неведомая сила, которая создала отношения между сильными и слабыми, эту грубую ошибку, которую теперь ничем не исправишь*», т. X, с. 81–82). Так, литературные ассоциации превращают «мадеру» в дьявольский топос.

3.3.4. «Невеста»: «жареная индейка» и «чай»

Обозначенные пищевые мотивы в новелле – своеобразные ядра, центры, вокруг которых формируются текстовые блоки.

З. Хайнади, рассматривая новеллу, говорит о смещении точки зрения и приеме «остранения»[565]. З. Хайнади, на наш взгляд, несколько утрирует смысл Дома, интерпретируя его как «сытое, но удушливое гнездышко, где постоянно кипел самовар» и «пахло жареной индейкой и маринованными вишнями» [Хайнади, 2004, URL: https://lit.1sept.ru/article.php?ID=200402903]. «Еда» здесь скорее знак «домашности», «идиллического локуса», в котором ощутимы отзвуки гоголевских «Старосветских помещиков». Запах предваряет «семейный ужин» с его длинными разговорами, готовя плавное «перетекание» Нади из одного статуса в другой в бесконечности жизни.

Кульминацией кулинарного мотива становится упоминание поданного блюда: «*Подали большую, очень жирную индейку*» (т. X, 1977, с. 205). Этот мотив соседствует с другим, зеркалящим драгоценные камни и глаза: «*У Нины Ивановны блестели бриллианты*

на пальцах, потом на глазах заблестели слезы, она заволновалась» (т. X, с. 205). Соприкосновение мотивов меняет их семантику: еда в ее предельном оплотнении обретает некую мерцающую сущность, уводя в подтекст человеческую драму. Мать, играющая на рояле, перечитывающая «Анну Каренину», – своеобразный двойник Нади, нереализованный ее вариант. Так, в подтексте постепенно оформляется мотив разрыва и ухода.

Индейка как блюдо содержит следующие культурные смыслы. Существует поверье: «Индейка на столе – счастье в доме». Индейка связана с праздниками календарного цикла: в некоторых странах индейка – запретное блюдо на Новый год и Рождество; считается, что вместе с крылатой трапезой из дома может улететь благополучие[566]. «Рождественский» смысл индейки[567] предопределяет развитие сюжета. Молодое поколение, свободное от веры, не соблюдающее обрядов, лишено благополучия в традиционном смысле. «Индейка», включаясь в «литературный быт» (см.: Дюма А. Большой кулинарный словарь. М.: Астрель, 2007), оттеняет «некнижность» молодых, отсутствие в них изящества, артистизма, гурманства[568].

Эпитет «жирный» эксплицитно скрепляет два эпизода. Отнесенный к сливкам, которые пьет вернувшаяся блудная дочь, он оттеняет само возвращение: «*И обедала хорошо, и пила чай со вкусными, жирными сливками, но чего-то уже не хватало, чувствовалась пустота в комнатах, и потолки были низки*» (т. X, с. 218). Очевидно, что это не пустота пространства, а пустота души, которую невозможно заполнить плотским. Но есть имплицитная связь эпизодов: «жирная индейка» ассоциативно отзовется в интерьере нового дома – в картине: «*На стене в золотой раме висела большая картина, написанная красками: нагая дама и около нее лиловая ваза с отбитой ручкой*» (т. X, с. 210). Иронична фамилия провинциального художника, которую, уважительно вздохнув, называет жених, – Шишмачевский, содержащая в основе «шиш» – в просторечии «ничто». Вызывающий зависть успешный художник «сломал» судьбу Андрея Андреича. В динамичной точке зрения Нади (именно ею организован сюжет) меняется эпитет, отражающий смещения: «нагая дама с вазой» – в момент бегства из города; «голая дама с вазой» – вспоминается в Москве в гостях у Саши. Дама на картине – символ провинции, для которой любая мазня – шедевр. Смысл замещения эпитета («книжное» на «просторечное», более точно выражающее суть) – в обна-

жении неоднозначности: с одной стороны, провинциальная игра в искусство, с другой – глухота Нади к этому непонятному искусству.

Спокойное течение провинциальной жизни в начале новеллы – в череде обедов и ужинов: «*А в два часа сели обедать. Была среда, день постный, и потому бабушке подали постный борщ и леща с кашей… Чтобы подразнить бабушку, Саша ел и свой скоромный суп и постный борщ. Он шутил всё время, пока обедали, но шутки у него выходили громоздкие, непременно с расчетом на мораль, и выходило совсем не смешно, когда он перед тем, как сострить, поднимал вверх свои очень длинные, исхудалые, точно мертвые, пальцы и когда приходило на мысль, что он очень болен и, пожалуй, недолго еще протянет на этом свете; тотчас становилось жаль его до слез*» (т. X, с. 207). Саша как нарушитель и разрушитель устоев «бунтует» поглощением пищи, смешивая одно с другим, совершая грех. В карнавальном смешении традиций развитие событий задано именно блюдами: морской лещ традиционно – символ удачи[569]. Однако в «карнавальном» поведении шута Саши, в его несостоявшейся попытке переворота – свой трагикомизм: бунтарь вызывает слезы жалости.

Рыбный мотив отсылает к мифологии[570], с одной стороны, к христианской традиции [Соколов, 1988, с. 393], с другой – к фольклорной (см., например, «Повесть о Ерше Ершовиче», где Лещ, житель Ростовского озера, обвинил Ерша в самозваном захвате пространства). В новелле – инверсированный сюжет этой повести: негласное соперничество – скрытый мотив чеховского сюжета.

Между фразой «хорошо тут у вас» и неожиданным решением Саши уехать – соблазн, завершившийся окончательным разрывом с провинцией: «*Саша в середине июня стал вдруг скучать и засобирался в Москву. – Не могу я жить в этом городе, – говорил он мрачно. – Ни водопровода, ни канализации! Я есть за обедом брезгаю: в кухне грязь невозможнейшая...*» (т. X, с. 209)[571]. Так, «жирная индейка» оказалась перевернутой в восприятии «московского гостя». В «брезгливости» Саши скорее неприятие им мира провинции в целом, чем конкретно гостеприимного дома. Жест разрыва имеет подтекст.

Чаепитие – лейтмотив новеллы – скрепляет «провинциальные» и «московские» эпизоды: «*Саша всё еще сидел и пил чай. Пил он чай всегда подолгу, по-московски, стаканов по семи в один раз*» (т. X,

с. 205)[572]. В черновых вариантах чаепитие продолжается в вагоне: «*Потом Саша всю дорогу пил чай и говорил без конца… И все говорил в таком роде, и с ним было скучно. Но, напившись чаю и убирая стаканы, он выдумывал что-нибудь смешное, и тогда становилось весело*» (т. X, с. 292–293). Неэстетичные московские чаепития в эпизоде гощения Нади у Саши натуралистичны: «*Посидели в литографии, где было накурено и сильно, до духоты пахло тушью и красками; потом пошли в его комнату, где было накурено, наплевано; на столе возле остывшего самовара лежала разбитая тарелка с темной бумажкой, и на столе и на полу было множество мертвых мух*» (т. X, с. 216)[573]. Чаепитие сопровождает и «прощальный» эпизод: «*Поговоривши, поехали на вокзал. Саша угощал чаем, яблоками; а когда поезд тронулся и он, улыбаясь, помахивал платком, то даже по ногам его видно было, что он очень болен и едва ли проживет долго*» (т. X, с. 217). То, что Саша угощает чаем и яблоками не дома, – знаки бродяжьей, неустроенной жизни.

Лейтмотив несет в себе несколько смыслов. Слово «чай», как указывает В. Похлебкин, значит «молодой листочек». Так включается в новеллу скрытый эротический смысл (смотрины невест в дворянском быту обязательно включали чаепитие). На мифопоэтическом уровне смысл чаепития раскрывает древняя легенда о том, что это растение выросло из брошенных на землю век одного китайского святого, который отрезал их после того, как заснул во время молитвы, и, разгневанный на самого себя, захотел, чтобы у него никогда не слипались глаза. Саша в новелле, обеспокоенный судьбой Нади, – нечто вроде сторожевой тени. Чай включает и другие смыслы: социальный смысл и апотропеический[574].

Кулинарно-гастрономические мотивы в романах Тургенева, несмотря на их кажущуюся переферийность, несут весьма значимые смыслы. Сквозной образ пира жизни в романе «Дворянское гнездо» развернут в семантических узлах, связанных с пищевыми мотивами, сопрягающими полярные смыслы. Так, вскользь упомянутая Марфой Тимофеевной характеристика Лаврецкого-ребенка – обжора (да еще и любитель сладкого варенья) – отзовется в авторской предыстории героя: наивный толстяк потерпит крах в любви: так срабатывает символический смысл эмблематики Купидона, с детства сопровождающей Федора. Но «обжора» зарифмован в сюжете с «бараньей

котлеткой» – метафорой жертвы Лаврецкого, которую он приносит, отказываясь от Лизы. Сопряжение «сладкого» и «горького» – в обозначении участи Лаврецкого, принадлежащего к поколению, обреченному на жертвенную судьбу, в поэтическом образе заветного кубка, «в котором кипит и играет золотое вино наслажденья».

«Молоко», «каша», связанные с Инсаровым в романе «Накануне», реализуют героический ореол личности, устремленной к подвигу. Но «высокое» последовательно снижается: соперник Инсарова Шубин, сознавая свою «вторичность» («мясник» – пародийно обыгранная формула «артист/скульптор»), вносит свой штрих в распределение ролей, отсюда двоящийся Инсаров в его творениях. «Забалканское вино», окруженное насмешками Шубина, которое они пьют с Инсаровым в прескверном трактире, символически прочерчивает путь Инсарова и Елены в никуда. Торговка пирогами из сна Инсарова (развернутая поговорка «вот такие пироги») – персонификация «преступления», незаконного обретения паспорта. «Героическое», в конечном счете сопряженное с «демоническим», терпит крах.

Несвершившееся омоложение Павла Петровича Кирсанова в романе «Отцы и дети», хотя он и пьет какао – эликсир молодости, рифмуется с незавершенным испытанием едой Базарова, уравнивая обоих в жизненных финалах.

Мотив еды/пищи в трилогии Гончарова, выполняя сюжетообразующую функцию, отражает динамику авторской концепции трилогии. В романе «Обыкновенная история», обозначив антитезу «усадебное/столичное», он прочерчивает путь крушения иллюзий Адуева-младшего. Молочный мотив сопрягает и переворачивает архетипы: «молокосос» Александр, высмеивающий графа, который ест простоквашу, терпит от него поражение (пролитое Наденькой молоко – знак будущего вытеснения Адуева из ее жизни). Омоложение – ненужный мотив в сюжете – обернулось взрослением молодого человека. Восхождение по карьерной лестнице – мотив, скрытый в телесной метафоре брюха, приобретенного Александром.

В романе «Обломов» идеал Обломовки с ее роскошными пирами, утраченный на время в истории любви к Ольге Ильинской с ее высокой духовностью, возвращается с переездом героя на Выборгскую сторону уже в сниженном варианте. Пшеницына спасает Обломова своей жертвенностью, пытаясь создать ему райскую жизнь, дублируя Обломовку, и одновременно губит его, погружая в тину быта.

В первых романах развернуты сюжеты, лаконично очерченные в пушкинских строфах «Евгения Онегина». В романе «Обрыв» малиновская идиллия («молочные реки, кисельные берега») оборачивается драмой, к которой неожиданно прикоснулся Райский в неудачных попытках написания романа Жизни. «Кормление» как знак идиллии включает птичий мотив (с его разветвлением – мотив дома-гнезда, птичьего молока и т. д.), который, в свою очередь, несет полярные смыслы – охоты, заманивания и т. д. Запрет на любовь – ядро сюжетной драмы – содержится в метафорических фигурах-статуэтках, запертных в доме, – Вакха и Купидона, символизирующих страсть и ее последствия (бочонок Вакха и питье/опьянение). Пушкинский «поэтический бокал», который испил Райский, постигая жизнь в попытках вместить ее в сотворяемый роман, сопрягает смыслы живой и мертвой воды, которую хлебнули все в романе.

Многообразие репрезентации пищевых мотивов у Чехова (иконическое обозначение блюд, обыгрывание фразеологизмов, пищевые метафоры как знак специфического видения персонажей и т. д.) создает картину чеховского мира-текста, в семантическиз узлах которого сопряжены архетипипические смыслы. «Зримое» здесь – в мерцании смыслов, рождающихся на пересечении ассоциаций.

ГЛАВА IV

ПОЭТИКА ЗРИМОГО И НАРРАТОЛОГИЯ

Разнообразные материалы, включенные в главу («фантастическая» повесть О. Сомова, «таинственная» повесть И.С. Тургенева «Три встречи», «психологическая» повесть «Андрей Колосов», «локальные тексты» – «восточный» И.А. Гончарова и «дачный» А.П. Чехова), рассматриваются с точки зрения организации повествования в некоторых жанровых и метажанровых моделях.

Механизмы метаморфоз в повести О. Сомова, переосмысление «таинственного» и аналитическое погружение в тайны психики и тайны отношений между людьми у Тургенева, специфика менталитета у Гончарова и Чехова – и все это в преодолении «романтических» и прочих стереотипов.

В центре внимания – повествовательная техника, репрезентирующая «зримое», балансирующее на грани миров – здешнего/потустороннего, внешнего/внутреннего, соматичсекого/психического и т. д. Описания, эпизоды-ситуации, включенные в авторское повествование, придающие ему линейность, с одной стороны, повторы, аналогии, зеркальность, разрушающие геометризм и схематичность текста и уводящие в бесконечность, – с другой.

4.1. РУСАЛОЧИЙ МИФ О. СОМОВА[575] (повесть «Русалка»)

Интерес к О.М. Сомову – поэту, прозаику, переводчику, литературному критику, очеркисту XIX века, писателю «второго ряда» – в

конце XX века связан с общей тенденцией литературоведческой науки к изучению мифопоэтики русской литературы.

Повести Сомова в отечественной науке исследовались[576]. Отмечая специфику художественного метода писателя, В. Греков подчеркнул: «…даже фантастические и сказочные сюжеты тяготеют к бытовизму (“Сказки о кладах”, “Кикимора”), к характерологии; в “Русалке”, “Киевских ведьмах” фантастические события как бы включаются в реальную действительность» [Греков, 1989, URL: http://www.fandom.ru/about_fan/grekov_1.htm]. О.Б. Костылева обозначила функцию народной демонологии[577], при помощи которой Сомов пытается решить важные общечеловеческие проблемы [Костылева, 2009, с. 12].

О. Сомов так выстраивает повествование, что лакуны оказываются заполнены слухами, а редуцированные события «восстанавливаются» в сопряжении ассоциаций в сознании читателя. Поэтика зеркальности определяет развитие сюжета.

4.1.1. Персоносфера и поэтика имен

Персоносфера повести «Русалка» реализует оппозицию «имя/безымянность»[578]: все персонажи реального мира наделены именами (Горпинка, Фенна, Казимир); тогда как маргинальные существа либо безымянны, либо имеют прозвища (например, колдун – Боровик).

Имя центрального персонажа – Горпина – украинский вариант русского Агриппина. Как известно, украинские имена часто образовывались через редукцию первого гласного: «Под влиянием речи церковные украинские женские имена подверглись фонетическим изменениям, в результате чего появились свои варианты. Так, заимствованные Александра, Анна, Агрипина превратились в Олександра, Ганна, Горпина (в украинском языке начальное «а-» трансформируется)» [Происхождение украинских женских имен … , URL: https://voloton.ru/iskusstvennoe-pitanie/proishozhdenie-ukrainskih-zhenskih-imen-i-osobennosti-vybora-spiski].

Обратим внимание на то, что не все имена изначально обозначены в сюжете: так, имя матери Горпинки – Фенна – появляется только в момент ее вынужденного прихода к колдуну.

Современные словари не фиксируют имени «Фенна». На наш взгляд, в повести Сомова это имя – некое усеченное образование от полного имени «Аграфена». Справочные издания дают неоднознач-

ную этимологию этого имени: согласно одной трактовке, имя «Аграфена» греческого, согласно другой – латинского происхождения, и образовано оно от мужского «Агафон»[579]. В латинской версии имена «Агриппина» и «Аграфена» переводятся одинаково – как «горестная»[580]. Этот факт (сознательно или бессознательно) оригинально обыгран в поэтике О. Сомова: скрытый параллелизм женских персонажей программирует их трагическую участь. Так, сюжет повести, развернутый как именной миф, и антропонимическая игра, обнажая глубинные смыслы текста, отражают некую закономерность бытия: мать и дочь не просто связаны кровными узами, они в какой-то степени дублируют и, возможно, замещают друг друга[581].

С именем «Аграфена» связан славянский праздник (Аграфена-купальница – 6 июля). Праздник обладает судьбоносным смыслом, и персонаж, включаясь в календарный цикл, оказывается связанным с оппозицией жизни/смерти. С одной стороны, в день, когда ощутимо сгущение космической энергии, парятся в бане вениками из целебных трав, ибо все травы и коренья обретают «лютую» – очень мощную – целительную силу. С другой – получают весть, предопределяющую дальнейшую судьбу: девушки гадают по этим веникам, бросая их с крыши бани через плечо (либо замуж идти; либо умереть). В этот день ставят в дверях скотных дворов осиновое дерево, вырванное с корнем, для предохранения от ведьм. Так, «материнское» в повести несет семантику оберега, спасения от чар.

Еще одно значение имени «Горпина» – «дикая лошадь»[582] – обнажает в героине природное начало и, как ни странно, тоже указывает на связь матери-дочери. Странное расположение дома («*Маленькая хатка ее стояла в лесу, где лежит дорога к Китаевой пустыни*» [Сомов, 1989, с. 143][583]), предопределяя маргинальность персонажей, мотивирует развитие сюжета[584]. Так, лес на подсознательном уровне ощущается Горпинкой как родное пространство, и это зашифровано в ее имени. Неслучаен и повтор пути: мать в поисках дочери уходит в лес.

Близость к лесу мотивирована двояко: реалистически («*Жила-была там одна старушка, вдова лесничего*», с. 143) и метафизически – через эйдос имени. Мать, журя дочь, поздно вернувшуюся из леса («*Мать… пугала дикими зверями и недобрыми людьми*», с. 144), сама впоследствии в поисках дочери вынуждена прибегнуть к помощи леса. Так, судьба героини запрограммирована близостью к лесу.

Имя возлюбленного и обидчика Горпины – «Казимир» (в одних источниках «примиряющий, говорящий о мире» (славянск.), в других – «показывающий мир», «примиритель» – миротворец [Казимир, URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Казимир][585]) – лишь частично соответствует его носителю.

Двоемирие Казимира – в раздвоении его жизни на внешнюю, выраженную в светском поведении и наборе традиционных формул («*Казимир вел жизнь молодецкую: пил венгерское с друзьями, переведывался на саблях за гонор, танцевал краковяк и мазурку с красавицами*», с. 143), и тайную – линия любви с Горпинкой. Семантика имени Горпины – дикая лошадь – предопределяет подтекст любовного сюжета, восходящего к архетипу охоты: «*Но в летнее время, наскуча городскими потехами, часто целый день бродил он по сагам днепровским и по лесам вокруг Киева, стрелял крупную и мелкую дичь, какая ему попадалась. В одну из охотничьих своих прогулок встретился он с Горпинкою*» (с. 144). Обратим внимание на то, что впоследствии, пребывая в русалочьей ипостаси, Горпинка поменяется ролями с Казимиром, доведя его до смерти: охотник как преследователь сам обратится в преследуемого. Но этот сюжетный ход останется за пределами текста, будучи поглощенным сюжетной лакуной: автор лишь скупо сообщит о смерти Казимира. В финале причины гибели Казимира так и остаются непроясненными: автор сохраняет несколько версий, где одну, опирающуюся на внешнее впечатление, связанное со статусом персонажа, оспаривает другая, уводящая в глубины хтонического мира: «*Знали, что у него было много друзей и ни одного явного недруга. Врачи толковали то и другое; но народ объяснял дело гораздо проще: он говорил, что покойника русалки защекотали*» (с. 151)[586].

В повести Казимир не однажды переименован; мать Горпинки называет его «ляхом», напрямую связывая его с бесом-искусителем: «*…А и того еще хуже (с нами сила крестная!), если в виде польского пана являлся тебе злой искуситель. Ты знаешь, что у нас в Киеве, за грехи наши, много и колдунов и ведьм. Лукавый всегда охотнее вертится там, где люди ближе к спасенью*» (с. 144). «Лиходей», «иноверец», «поляк», «злой искуситель» – таковы именования «чужого»[587].

Обозначение персонажа по национальному признаку создает оппозицию «свой/чужой». «Чужой» здесь ассоциируется с представителем потустороннего мира: «в западнославянской мифологии

генеалогический герой, предок поляков, брат Чеха и Руса, согласно польской хронике XIV века. Вероятно, имя образовано от ledo – "пустошь", "новь", "необработанная земля"» [Лях, URL: http://a-nomalia.narod.ru/mif/76.htm]. Так, через имя в текст входит мотив опустошения и гибели; именно это несет Казимир женщинам, несмотря на свой «мирный» нрав.

Именная дифференциация персонажей в повести Сомова выражается в следующем: персонажи, имеющие отношение к хтоническому миру, наделены прозвищами, не затемняющими их близость к природе. Так, в прозвище хозяина леса, колдуна, – «Боровик» – проявление мифологической логики, где часть и целое тождественны, «все есть все, все во всем»: «Боровик в славянской мифологии – Дух бора, "хозяин" бора у славян. "По бору ходит боровой, хуже медведя, самый страшный" (Арх. обл.)», – отмечено в «Словаре славянской мифологии» [Грушко, URL: https://www.bestiary.us/books/slovar-slavjanskoj-mifologii].

Подобная четкая дифференциация присуща романтической поэтике: в полюсе «добра» персонажи наделены именами, в полюсе «зла» – лишены имен: они либо безымянны, либо переименованы[588]. Так, в приеме именования проявляется этическая составляющая.

4.1.2. «Аура волшебства» и принцип зеркальности

Исследуя поэтику О. Сомова, О.Б. Костылева обозначила механизмы сохранения «ауры волшебства»: пространство в повести освобождено от границ реальности, что создает «ощущение жизненной непрочности, зыбкости привычного миропорядка» [Костылева, 2009, с. 11, 13].

Изображение лесной фауны в пространстве колдуна выдержано в духе готики с ее поэтикой ужасного: «*Около него был очерчен круг, в ногах у колдуна сидела огромная черная жаба, выпуча большие зеленые глаза; а за кругом кипел и вился клубами всякий гад: и ужи, и змеи, и ящерицы; по сучьям деревьев качались большие нетопыри, а филины, совы и девятисмерты дремали по верхушкам и между листьями*» (с. 146). Обращает на себя внимание главенствующая роль жабы в системе хтонических персонажей: «*Лишь только появилась старуха – вдруг жаба трижды проквакала страшным голосом, нетопыри забили крыльями, филины и совы завыли, змеи зашипели, высунув кровавые жала, и закружились быстрее прежнего. Старик*

приподнялся, но увидя дряхлую, оробевшую женщину, он махнул черною ширинкою с какими-то чудными нашивками красного шелка – и мигом все исчезло с криком, визгом, вытьем и шипеньем: одна жаба не слазила с места и не сводила глаз с колдуна» (с. 146)[589]. В мифологии жаба амбивалентна: это животное, выполняющее функции луны и вызывающее дождь; у древних европейцев жаба – жертвенное животное для излечения женских болезней [Флора и Фавн, 1998, с. 149].

Находящиеся за очерченным колдуном кругом гады, змеи, ужи и т. д. обладают хтонической семантикой[590]. В Библии змей – коварный, злобный искуситель, поэтому змеиное племя считается нечистым [Флора и Фавн, 1998, с. 155]. Упоминаемый девятисмерт – птица, наделенная особой жестокостью[591], нетопырь – летучая мышь[592]. Сова в мифологии – амбивалентный символ: «Птица мудрости, но также мрака и смерти. Крик совы – это “песня смерти”»[593]. В средневековой Европе люди ассоциировали сов с ведьмами и различными загадочными существами темноты; из страха выдумали, что совы являются предвестниками беды: смерть и другие беды несут совы в своих лапах[594].

Мифопоэтическая картина в повести отсылает к нескольким мифологиям – польской, русской и украинской. Так, польский фольклор связывает сов со смертью (в сов превращаются замужние женщины, тогда как незамужние девушки – в голубок). Услышать крик совы возле дома знаменует неизбежную смерть, болезнь или другое несчастье. Аналогично в украинском фольклоре: если у здания кричит сова, то в доме скоро кто-то умрет.

Поэтика ужасного формируется акустикой: именно звучание создает особую ауру[595]. Акустика вносит элемент мистики в общую картину. В украинском фольклоре крик совы – голос душ тех, кто заблудился в лесу; крик совы навлекает несчастье, беду (болезнь, смерть); увидеть сову – к беде, услышать ночью крик совы – к неудаче; сова, кричащая не своим голосом, – к беде. Русские охотники носили при себе как талисман когти совы, веря: если их убьют, их души смогут добраться до небес с помощью когтей.

Символика окружения колдуна неоднозначна: это персонификации нечистой силы и одновременно персонифицированные ипостаси души колдуна, в то же время это зеркальные души загубленных людей. Семантика инфернального нагнетается упоминанием хтоничности: пространственный локус – лес – ассоциируется с

«подземельем», голос колдуна – с *«неживым»* и «*нечеловеческим»: «прохрипел старик чуть слышным голосом, как будто б этот голос выходил из могилы*» (с. 148) и т. д.

В сделке Фенны с колдуном важны атрибуты – ритуальные символы в акте колдовства для возвращения дочери. Эти атрибуты отсылают к охоте: возвращение исчезнувшей Горпинки возможно через магию с использованием клыка черного вепря и черной свечи[596]. Так, магический акт, как и сюжет в целом, опираются на архетип охоты.

Условия обряда – последний день зеленой недели[597], полдень, на пустой поляне, окруженной папоротником. Легенд о папоротнике множество. Папоротник, скрывая свою красоту в глубинах леса, символизирует одиночество, искренность и покорность [Флора и Фавн, 1998, с. 81]. Значимо название папоротника: на Руси папоротник называли разрыв-травой[598].

Другое упоминаемое в повести растение – осока – защищает от любовных и приворотных чар[599]: именно осока – один из атрибутов русалочьего одеяния. Русалки связаны с водой и растительностью, как указывает В.В. Иванов [Иванов, 1988, с. 390].

Телесность в повести также дифференцируется. Мужская красота вполне традиционна: см. описание ляха Казимира Чепки: «*Статен телом и пригож лицом, богат и хорошего рода*» (с. 143). «Природное» сопрягается с «социальным».

Оригинальнее осмыслена женская телесность. «Внешность в “Русалке” играет очень важную роль, потому что определяет связь героини с ирреальным миром», – отмечает Н. Дроздов [Дроздов, 2009, URL: http://mir.spbu.ru/links/item/766-rpj-02.html][600].

Горпинка соотнесена с природой; в ее красоте преобладают природные краски: «*…она росла, как молодая черешня, высока и стройна; черные ее волосы, заплетенные в дрибушки, отливались как вороново крыло под разноцветными скиндячками, большие глаза ее чернелись и светились тихим огнем…*» (с. 143), «*Бела, румяна и свежа, как молодой цветок на утренней заре, она росла на беду сердцам молодецким и на зависть своим подружкам*» (с. 143). Подобные сравнения – дань поэтической традиции первой трети XIX в., для которой характерны комплексы «человек-растение» и «женщина-цветок»[601]. «Болезнь любви» Горпинки, выражающаяся в слепоте («*Горпинка почти не видела света божьего: от света померкли ясные очи*», с. 145), в задыханье («*…от частых вздохов теснило грудь*

ее девичью», с. 145), в убывании телесности («*…и иссохла как былинка*», с. 145), – инициация, ведущая к неизбежному отчуждению от здешнего мира. Задумчивость, которая в романтической литературе – знак духовности, здесь сродни сну: «*Вдруг Горпинка, будто опомнясь или пробудясь от сна, взглянула на мать свою яркими, черными своими глазами…*» (с. 145). Сон сближает Горпинку с хтоническими лесными персонажами, а ее поведение напоминает русалочье: «*Долго тосковала Горпинка; бродила почти беспрестанно по лесу, уходила рано поутру, приходила поздно ночью, почти ничего не ела, не пила…*» (с. 145). Очевидно, что это брожение есть не что иное, как поиск своей утраченной души[602].

Автор расставляет знаки, по которым угадывается дальнейшее развитие действия. Сюжетные лакуны «восстанавливаются» читателем через сопряжение ассоциаций. Так, через параллелизм природы и человека «договаривается» редуцированное в сюжете: «*Осенний ветер взрывал волны в Днепре и глухо ревел по бору; желтый лист, опадая с деревьев, с шелестом кружился по дороге, вечер хмурился на дождливом небе, когда Горпинка пошла к колдуну. Что сказал он ей, никто того не ведает; только мать напрасно ждала ее во всю ту ночь, напрасно ждала и на другой день, и на третий: никто не знал, что с нею сталось!*» (с. 145).

Исчезновение Горпинки «воссоздано» через подключение другой точки зрения, придающей картине зыбкость и лишающей ее точности: «*Один монастырский рыболов рассказывал спустя несколько дней, что, плывя в челноке, видел молодую девушку на берегу Днепра: лицо ее было исцарапано иглами и сучьями деревьев, волосы разбиты и скиндячки оборваны; но он не посмел близко подплыть к ней из страха, что то была или бесноватая, или бродящая душа какой-нибудь умершей, тяжкой грешницы*» (с. 145–146). «Чужая» точка зрения здесь – в сомнительной достоверности сообщенного. Момент неузнанности – знак совершившегося отчуждения, выраженного в одичании, утрате человеческого.

Мифологический архетип похищения здесь обыгран и перевернут. Похищение в самом начале было предсказано матерью, испугавшейся любви Горпинки к ляху-искусителю, но сам искуситель непричастен к факту физического исчезновения.

В дальнейшем поведение матери читается через архетипы: явно угадываются очертания мифа о Персефоне и Деметре, разыскиваю-

щей по свету пропавшую дочь. Семантика «брожения» (вновь мать повторяет действия дочери) иная – в ней нет метафизического смысла: «*Бедная старушка выплакала глаза свои. Чуть свет вставала она и бродила далеко, далеко, по обоим берегам Днепра, расспрашивала у всех встречных о своей дочери, искала тела ее по песку прибрежному и каждый день с грустью и горькими слезами возвращалась домой одна-одинехонька: не было ни слуху, ни весточки о милой ее Горпинке*!» (с. 146). Символический смысл брожения – поиск собственной души. Культурные смыслы мифологемы «берег» с семантикой «края», «обрыва», «конечности»[603] привносят трагизм в развитие сюжета. Обратим внимание на то, что личность всецело замещена «телом» как овеществленным знаком присутствия на земле и «костями» – в данном контексте синоним тела: «*Она хотела бы собрать хоть кости бедной Горпинки, омыть их горючими слезами и прихоронить, хотя тайком, на кладбище с православными. И этого, последнего утешения лишала ее злая доля*» (с. 146). Эффект присутствия телесного парадоксален: очевиден факт отделения души от тела.

Телесность колдуна воссоздана в поэтике ужасного: длинные описания замещены повтором одного слова – «страшный», в котором сконцентрирован зловещий смысл: «*Там* (в лесу. – Г.К.), *в страшном подземелье или берлоге, жил страшный старик*» (с. 146). Нагнетение страшного – в указании на возраст и отсутствие имени: «*Никто не знал, откуда он был родом, когда и как зашел в заднепровский бор и сколько ему лет от роду; но старожилы киевские говаривали, что еще в детстве слыхали они от дедов своих об этом колдуне, которого с давних лет все называли Боровиком: иного имени ему не знали*» (с. 146). Легендарность происходящего, как и у Гоголя, формируется слухами[604].

Сомов использовал оригинальный прием дифференциации персонажей, принадлежащих к разным мирам. Безымянности представителя иного мира противопоставлена мать, обретшая имя именно в ситуации выбора и поступка («*Когда старая Фенна, мать Горпинки…*», с. 146). Это авторский сигнал кризисного состояния персонажа и готовности его переступить через общепринятые нормы.

Поэтика ужасного включает описание, в котором «визуальное», сочетаясь с «тактильным» и «соматическим», дает необходимый эффект: «*Когда старая Фенна, мать Горпинки, пришла на то место, где, по рассказам, можно было найти его, то волосы у нее подня-*

лись дыбом и лихорадочная дрожь ее забила... Она увидела старика, скрюченного, сморщенного, словно выходца с того света: в жаркий майский полдень лежал он на голой земле под шубами, против солнца и, казалось, не мог согреться» (с. 146). Признак чуждости этому миру – указание на тактильное ощущение холода и «старость» [605].

Телесность русалок специфична: она истончена и неуловима. Замена телу – легкие струящиеся одежды и «*большие венки, покрывавшие все волосы и даже спускавшиеся на плеча*» (с. 149). По сути, это и есть «тело» тени, подобное человеческому, причем очевидно, что оно иной субстанции. «Казалось», не однажды повторенное, формирует эффект присутствия очевидца: «*На одних венки сии были из осоки, на других из древесных ветвей, так что казалось, будто бы у них зеленые волосы*» (с. 149). «Зеленые волосы» – признак, отличающий русалок, – знак возвращения в природу[606].

Двойная природа русалок проявляется в неоднозначной телесности. С одной стороны, персонифицированная в человеческий облик (обретение посюсторонней телесности, которой обладали до гибели именно на русальей неделе[607]), с другой – абсолютное растворение в природе, превращение в ее органическую часть. Двойная природа русалок получила объяснение у Д. Зеленина: это бродящие души, не принятые землей [Зеленин, 1995].

Две ипостаси Горпинки зеркальны: цветочная метафора (увянувший цветок) и маргинальное существо. Покорно принявшая свою участь, она превращается в безумную русалку: затаенное и сглаженное культурой здесь как бы вырывается наружу. Само понятие молодости оказывается сродни безумству, исступленности, дикой страстности[608].

Сжигание Фенной русальего венка из осоки («…*и мигом зеленый венок из осоки затрещал, загорелся и рассыпался пеплом с головы горпинкиной*», с. 149) символично: огнем заблокирован путь назад.

Балладная тема соприкосновения миров решается в повести в соответствии с каноном баллады. Так, вернувшись в земной мир, Горпинка ведет себя как русалка: описывая прелести подводного мира, она «тихим, ласкающим голосом» заманивает и мать в его глубины: «*Мать! отпусти меня погулять по лесу, покачаться на зеленой неделе и снова погрузиться в подводные наши селения... Знаю, что ты тоскуешь, ты плачешь обо мне: кто же тебе мешает быть со мною неразлучно? Брось напрасный страх и опустись к нам на дно*

Днепра. Там весело! там легко! там все молодеют и становятся так же резвы, как струйки водяные, так же игривы и беззаботны, как молодые рыбки…» (с. 149–150). Свою вредоносность она оправдывает философией вечной молодости: «*Что в том беды, если мы подчас щекочем их или уносим на дно реки? разве им от того хуже? Они становятся так же легки и свободны, как и мы сами*» (с. 150), предупреждая о непроницаемости миров: «*Мать! Отпусти меня: мне тяжко, мне душно будет с живыми! Отпусти меня, мать, когда любишь*» (с. 150).

«Духота» и «задыхание» Горпинки связаны с особой телесностью – акватической и ихтиологической ипостасями. Неслучайно оцепенение вернувшейся в дом Горпинки связано с огнем: «*…она села против печки, облокотясь обеими руками себе на колена и уставя глаза в устье печки*» (с. 150). «Водное» здесь как «холодное», «потустороннее». Догоревшая черная свеча стала знаком конца: «*В эту минуту черная свеча догорела, и Горпинка сделалась неподвижною*» (с. 150).

Метаморфозы Горпинки в «живой труп» реализуют акватические образы: «*Лицо ее посинело, все члены окостенели и стали холодны как лед; волосы были мокры, как будто бы теперь только она вышла из воды. Страшно было глядеть на ее безжизненное лицо, на ее глаза, открытые, тусклые и не видя смотрящие*!» (с. 150). Так, в ретроспективе раскрывается смысл магического обряда; только в ипостаси утопленника могло совершиться возвращение дочери.

По сути, старуха, страстно желая обрести свою дочь, заключив сделку с колдуном, продала свою душу. Обман колдуна вполне в духе диалога нечисти с человеком. Неслучайно Фенна прослыла ведьмой: «*Тропинка близ хаты заросла травою и почти заглохла; даже в лес ходили соседние обыватели изредка и только по крайней нужде*» (с. 150). Неизбывное горе ведет к привыканию: «*Наконец, бедная старуха мало-помалу привыкла к своему горю и положению: уже она без страха спала в той хате, где страшная гостья сидела в гробовой своей неподвижности*» (с. 150). В соответствии с русалочьей природой Горпинка «оживает» только на зеленой неделе: «*Вдруг раздались гиканье и ауканье и скорый шорох шагов. Фенна вздрогнула и невольно взглянула на дочь свою: лицо Горпинки вдруг страшно оживилось, синета исчезла, глаза засверкали, ка-*

кая-то неистовая и как бы пьяная улыбка промелькнула на губах. Она вскочила, трижды плеснула в ладоши и, прокричав: "Наши, наши, наши!" – пустилась как молния за шумною толпою... и след ее пропал!» (с. 151).

Завершение жизни Фенны вполне закономерно: «*Старуха, мучась совестью, положила на себя тяжкий зарок: она пошла в женский монастырь в послушницы, принимала на себя самые трудные работы, молилась беспрерывно и, наконец, успокоенная в душе своей, тихо умерла, оплакивая несчастную дочь свою*» (с. 151). Но, по сути, это замаливания греха продажи души.

Интересно обыгрывание слова «душа» в финале в упоминании смерти Казимира: «*На другой день после того, как русалка убежала от своей матери, нашли в лесу мертвое тело. Это был поляк в охотничьем платье, и единоземцы его узнали в нем Казимира Чепку, ловкого молодого человека, бывшего душою всех веселых обществ. Ружье его было заряжено и лежало подле него, но собаки его при нем не было; никакой раны, никакого знака насильственной смерти не заметно было на теле; но лицо было сине, и все жилы в страшном напряжении*» (с. 151). Архетип охоты здесь обратим: охотник превратился в жертву. Оставленное тело и покинутая душа – в этом своеобразная месть русалки, забравшей душу обманщика.

4.2. «АНДРЕЙ КОЛОСОВ» И ПОЭТИКА РАННЕЙ ПРОЗЫ И.С. ТУРГЕНЕВА[609]

В исследованиях ранней прозы И.С. Тургенева подчеркивается «переходный» характер повестей 40-х гг. В изучении повести «Андрей Колосов», которую сам Тургенев считал своей неудачей[610], акцентировалось внимание, прежде всего, на автобиографическом подтексте[611], на повествовательной технике[612], на выявлении пародийного слоя [Шишкина, URL: http://lib.knigi-x.ru/23hudoj/367388-1-157-shishkina-parodiynosti-andreya-kolosova-turgeneva-cel-predlagaemoy-stati-opisa.php][613], архетипов [Созина, 1999] и т. д.

4.2.1. На пути к поэзии действительности

Повесть двугеройна: вынесенное в заглавие имя отвлекает внимание читателя от «настоящего» героя – рассказчика (см. определение:

«Небольшой, бледный человечек» [Тургенев, 1980, т. IV, с. 7[614]]); на поверхности – история Колосова, воссозданная в «линейном» сюжете, внутренний сюжет – рефлексия рассказчика, и не столько по поводу Колосова, его поступка, сколько по поводу самого себя, это история осмысления собственной личности и ее изменяющегося мироощущения. Сюжет многослоен: рассказчик проходит «испытание любовью», повторяя путь Колосова, но путь этот более извилист, в нем ошибки, падения, разочарования, боль и страдание.

В ранней повести, следующей традиции вечерних посиделок с занимательными историями, ступенчатая система рассказчиков: рамочный рассказчик-свидетель – один из участников дружеского сборища; двоящийся рассказчик. Временная дистанция между описанными событиями и временем рассказывания о них составляет 10 лет[615]; этот рассказчик попадает под определение «мнемонического»[616]. Скомканный конец истории («*А что сталось с Варей? – спросил кто-то. – Не знаю, – отвечал рассказчик. Мы все встали и разошлись*», с. 33), незавершенность судьбы рассказчика современный исследователь трактует как «бессилие нарратора перед движением времени», они «демонстрируют временной разрыв» [Терника, 2018, с. 45–46]. Рассказчик не совпадает с Автором, который не персонифицирован в произведении.

Комментаторы отмечают, что, перерабатывая раннюю повесть, Тургенев устраняет фрагменты, в которых навязчиво звучала авторская ирония, отсылая к советам, данным писателю К.Н. Леонтьевым: «Не портите только вашего таланта каким-то юмористическим любезничаньем с читателем <…> Не острите, бросьте это; у вас может выработаться спокойное, светлое или грустное миросозерцание, но этого рода ложную юмористику вы оставьте» [Леонтьев, 1913, т. 9, с. 81]. В окончательном варианте иронией скреплены разновременные пласты, наложенные друг на друга сознания рассказчиков, так что трудно иногда определить, какому из них она принадлежит – тогдашнему или сегодняшнему. Так, например, ироничны биографические зарисовки: в портрете[617] «воспитателя» разрушено представление о немце как блюстителе нравственности[618], в портрете его жены – представление об идеальной неземной красоте (от нее «*вечно несло дымом и огуречным рассолом[619]; она была еще довольно молода, но уже не имела ни одного переднего зуба*», с. 8), её описание сопровождается глубокомысленным умо-

заключением («*Известно, что все немки весьма скоро лишаются этого необходимого украшения человеческого тела*», с. 8) и замечанием («*Я о ней упоминаю единственно потому, что она в меня влюбилась страстно и чуть-чуть не закормила*», с. 8). Нельзя не согласиться с Е. Фоминой, которая, рассматривая микроновеллу о немце-воспитателе, подчеркивает «литературность» характера рассказчика: он восходит к недорослям Д. Фонвизина и А.С. Пушкина («Недоросль», «Капитанская дочка»).

Вопреки мнению В.Г. Белинского и сложившимся в тургеневедении представлениям о не до конца преодоленном романтизме в ранней повести, М.О. Габель видит в повести «блестящую пробу Тургенева в области реалистической прозы», отмечая, что в произведении «отчетливо выступают те художественные принципы, которые станут затем определяющими и характерными для реалистического метода Тургенева, большого художника слова» [Габель, 1961, с. 159]. На наш взгляд, это справедливо. Тенденция к «поэзии действительности» сосуществует в повести с другой, ориентированной на поэтику романтизма: причем по ходу развития сюжета меняется содержание ключевых понятий романтизма («тайна», «необыкновенное»[620], «возвышенное», «жизнь» и т. д.[621]), а романтические приемы обретают иную семантику. Повествование организовано таким образом, что все «таинственное» сдвинуто к началу повести. Колосов окружен тайной, и к этой тайне рассказчик оказывается приобщенным после преждевременной смерти Гаврилова – друга и наперсника Колосова (по собственному признанию рассказчика, он завидовал «избранничеству» Гаврилова). Эпизод посвящения рассказчика в друзья, начало которого не лишено иронии («*В один незабвенный вечер… я лежал один на диване и бессмысленно глядел в потолок*…», с. 13), выдержан в духе романтической поэтики – прерывистая речь Колосова, паузы, недоговоренность, лакуны[622].

Эпизод посещения «темного» дома, куда Колосов вводит рассказчика, идет под знаком сгущения тайны. В описании обитателей дома (угрюмого хозяина, кривой горбатой старушки, сестры хозяина дома, сухощавой женщины «*с подслеповатыми глазками и с тонкими кошачьими губами*», с. 14) – нагнетение «демонического». При этом избыточная телесность хозяина («…*угрюмое лицо, волосы щетиной, низкий лоб, серые глаза, огромные усы, толстые губы*…», с. 14) вызывает ироническую реплику рассказчика – «хо-

рош гусь»: иронией снят страх, которым окрашены подобные эпизоды в литературе романтизма[623]. Возможно, ирония – следствие десятилетней дистанции.

В описании интерьера («*На стенах висели какие-то уродливые портреты; перед диваном, из которого в нескольких местах высовывалась мочалка, стоял зеленый стол…*», с. 14), где «ужасное» замещено «отвратительным», также проскальзывает ирония. «Демоническая» сущность хозяина обыгрывается в ситуации карточной игры: оскорбленная ругательством «антихрист», бедная старуха приподнимает завесу над семейной тайной: «*…супругу свою Анфису Карповну уморили…*» (с. 15). В бытовых скандалах утрачен мистический смысл.

Тенденция к «поэзии действительности» в линейном сюжете проявляется в наделении персонажей, центральных и фоновых, вполне «земными», обыкновенными фамилиями – Бобов, Колосов, Гаврилов, Щитов, Пузырицын[624], далекими от романтизма. В то же время в последовательном введении фоновых персонажей усматривается неявный сюжет «поиска героя».

4.2.2. Поиск героя

Бобов, познакомивший рассказчика с Колосовым, да и сам Колосов имеют фамилии, варьирующие хлебно-пищевые мотивы.

Происхождение фамилии «Колосов» исторически объясняют связью древних славян с природой: имена были почерпнуты из названий растительного или животного мира. В семантике фамилии содержится языческий архетип: слово «колос» несет в себе древний корень «кол», являвшийся одним из названий солнца в языческой Руси [Происхождение фамилии Колосов, URL: https://www.analizfamilii.ru/Kolosov/proishozhdenie.html]. Так, «необыкновенность» Колосова («*Колосов был душою нашего общества*», с. 11), выражающаяся в его пленительной улыбке («*the music of the face*», с. 10) и обаянии, мотивируется глубинными архетипическими смыслами имен[625], в которых – ключ к характеру персонажа[626].

Негативные смыслы хлебной семантики имени позже обозначатся отцом Вари, как будто заранее знавшим исход посещений Колосова: «*Отставной поручик острил насчет Колосова. “Я, – говорил он, – знаю, что он за гусь; теперь, я думаю, чай, его сюда калачом не заманишь!”*» (с. 21). Характер Колосова обретет объемность за

счет актуализации семантической полярности. Но и характер старика Сидоренко, поведение которого часто не поддается объяснению, получает объемность вследствие зеркальных повторов: отнесенное рассказчиком к нему, «оживает» в его устах, будучи приложенным к другому человеку. Всевозможные переклички и удвоения – авторское видение целого, где линейность оказывается разрушенной, обрастая полярными смыслами.

Фоновые персонажи, появляющиеся в определенной последовательности, выполняют символические функции, но постижение их – привилегия не рассказчика, а автора. Наперснику Колосова, Севастьяну Севастьяновичу Гаврилову (удвоение имени содержит смысл топтания на месте и намек на ранний жизненный финал), как выясняется, была изначально уготована «второстепенная» роль – он прикрывал свидания Колосова с Варей, занимая старика-отца игрой в карты. Игра в карты теряет здесь «высокий смысл», присущий произведениям романтизма. Неожиданная смерть Гаврилова, кстати, никак не проясненная, не получает метафизической подсветки и не связывается с роковыми последствиями карточной игры.

Молчаливый и покорный наперсник Колосова Гаврилов – фигура-фикция – «недовоплощенный» персонаж: «*Все мы сожалели о бедном Гаврилове, этот бледный, молчаливый человек как будто предчувствовал свою кончину*» (с. 11)[627]. В красивой ранней смерти – отзвуки романтических сюжетов (от «Певца» В.А. Жуковского до «Евгения Онегина» А.С. Пушкина), но о творческом потенциале умершего ничего не говорится.

«Высокие» смыслы имени «мерцают» в историко-культурной перспективе. Исторически фамилия «Гаврилов» восходит к крестильному мужскому имени Гавриил (в переводе с древнееврейского – «божественный воин»). Семантическое ядро фамилии отсылает к библейским ассоциациям: архангел Гавриил – ангел, сообщающий Деве Марии благую весть о Рождении Иисуса Христа (Благовещение) и её смерти. Игра смыслов продолжается и в имени. Согласно одной из лингвистических версий («греческой» теории о происхождении имени), Севастьян – от Себастьян, что означает «высокочтимый», «священный».

«Высокие» смыслы имени так и остаются не раскрытыми в сюжете. Проговорившись («…*этот робкий и кроткий мальчик спас Колосову жизнь*», с. 13), Колосов обозначает собственную систему

ценностей: для него важно нравственное содержание личности и ее поступки. Так, начинается внутритекстовый диалог об обыкновенности/необыкновенности. Роль наперсника, которую играл «незначительный» Гаврилов, уготована другому: так развертывается ироничный смысл фразеологизма «свято место пусто не бывает» и оказывается дискредитированной романтическая идея уникальности личности.

«Гавриловский» мотив, пунктирно очерченный, связывая рефлексивные фрагменты и оцельняя повествование[628], развертывается по определенной схеме: «зависть» (до посвящения в дружбу: «…*часто сравнивал себя с Гавриловым – и не мог понять, чем он лучше меня*…», с. 12) – «признание поражения» (в момент посвящения в друзья: «…*и я должен был самому себе сознаться, что на месте Гаврилова я бы не мог не проболтаться – не похвастаться своим счастьем*», с. 13) – «сознание относительности жизненных ролей» (разрыв с Колосовыми и нежелание более пребывать на второстепенных ролях: «*Вообще я не заменил ему Гаврилова... Гаврилов был в тысячу раз добрей и глупей меня*», с. 20[629]). Понимание относительности победы/поражения приходит в тот момент, когда рассказчик, освобождаясь от влияния Колосова, обретает статус его соперника. Таким образом, через Гаврилова происходит постижение рассказчиком самого себя.

Другие фоновые персонажи кажутся вообще ненужными. Так, например, Щитов включен в повествование «взрослым» рассказчиком, прерывающим последовательно воссозданную историю: «*Теперь позвольте мне небольшое отступление. Говоря вам о своих университетских товарищах, я не упомянул о некоем господине Щитове*» (с. 20). Щитов – великовозрастный студент демонического склада, самодовольный, с насмешливой улыбкой, участник всех студенческих пирушек. «Демонизм» Щитова снижен рационалистичной оценкой Колосова: «*Колосов его как-то сравнил однажды с неподметенной комнатой русского трактира*…» (с. 20). «Страшное сравнение» – в этой оценке рассказчика – намек на негативное восприятие «романтического» как хаоса, сумбура, несуразности, принадлежащее, по всей видимости, уже «взрослому» рассказчику.

Щитов появляется в сюжете в момент, когда рассказчик готов принять важное для себя решение, подменив собой бросившего Варю Колосова, выполняя функцию защитника несчастной девуш-

ки[630]. Символическая роль Щитова предопределена архетипическими смыслами его имени. Фамилия «Щитов» восходит к слову «щит» (от прилагательного «щитить» в значении «защищать, оберегать, укрывать от вреда»). Щитов превращается в двойника рассказчика, запутавшегося в сумбуре своих любовных переживаний. Перекличка персонажей обнажает семантическую полярность поступков рассказчика, поглощенного собственным благородством[631].

Неоконченный «любовный роман» Колосова с Варей обрамлен зеркальными персонажами – Щитовым и его женской проекцией – некой Танюшей, заместительницей Вари: «*Эта Танюша была весьма "легкая", барышня, черноволосая, смуглая, лет двадцати пяти, развязная и умная как бес, Щитов в женском платье*» (с. 25). Символично, что женский двойник Щитова – приземленная, «обыкновенная», доступная Танюша – разрушает счастье Вари.

Имя Варвара имеет древнегреческие корни и означает «чужестранка», «дикарка» [Значение имени Варвара, URL: https://mycalend.ru/names/varvara]. «Дикарка» – суть характера Вари, в этом ее отличие от «легкой» Танюши: имя в какой-то степени мотивирует охлаждение Колосова, временно увлекшегося Варей. В описании первого впечатления, произведенного Варей на рассказчика («*Она была не очень хороша собой, довольно бледна, довольно худа, но я и прежде и после не видывал ни таких глаз, ни таких волос*», с. 15), – черты эскизных женских портретов, присущие поэтической традиции начала XIX века, традиции К.Н. Батюшкова и А.С. Пушкина, ориентированной на романтический принцип довоплощения образа[632]. В этой поэтичности раскрывается и рассказчик, непосредственно переживающий драму любви, и, возможно, другой, ностальгирующий по утраченному прошлому.

Завершает персонажный ряд в повести некто Пузырицын[633], говорящая фамилия которого – изобретение Тургенева: в справочной литературе, фиксирующей русские фамилии, подобной нет. В имени содержится уничижительный смысл, что целиком соответствует содержанию персонажа: ничтожный сочинитель, уморивший своими произведениями слушателей, – пародийная фигура эпохи романтизма[634]. «Пустой» персонаж в сюжете («*У него сидел некто Пузырицын, недоучившийся студент, один из сочинителей романов, известных под именем "московских", или "серых"*»[635], с. 23) – спасителен для Колосова, отказавшегося от визитов к Варе. Фигура-фик-

ция, проходной персонаж выполняет символическую функцию: им, так же как и Щитовым, отмечены повороты сюжета: именно с этого момента лопаются, как мыльный пузырь, отношения рассказчика с Колосовым. Но, с другой стороны, Пузырицын – тень, нависшая над самим рассказчиком и предвещающая в недалеком будущем финал отношений с Варей. Графоман Пузырицын – карикатурный двойник рассказчика[636], любующегося своим благородством, обернувшимся в конечном счете бесчестным поступком.

Линейный сюжет – история отношений рассказчика с Колосовым – обрамлен еще одним персонажем – Бобовым[637]. Придя занять денег, Бобов оказывается в роли жилетки, в которую поплакал рассказчик, окончательно запутавшийся в своих чувствах. Приземленные смыслы, таящиеся в имени Бобова, перетягивают «высокие» смыслы поступка героя-рассказчика.

Таким образом, архетипические смыслы имен создают семантическую игру текста с подтекстом, отмечая сюжетные перипетии и создавая своего рода музыкальность, прячущую сюжетный схематизм.

4.2.3. Пародийный слой и мотивика

Говоря о пародийном слое в повести, Е. Шишкина отмечает снижение «романтического» в деталях с прозрачными ассоциациями (томик Карамзина[638] в руках Вари, безнадежно ожидающей Колосова[639]; цитата из пушкинских «Цыган», которой Колосов поручает рассказчику объясниться с Варей, и т. д.), в сюжетной организации (срабатывает эффект обманутого ожидания читателя: вместо трагической развязки – обыденный финал и т. д.).

На наш взгляд, тенденция к «поэзии действительности» закрывает бытийные смыслы повести. Так, например, «яблочные» эпизоды рассматриваются в тургеневедении исключительно с точки зрения аналогии «природа – человек»: угасание любви созвучно увяданию природы [Терника, 2018; и др.].

Но яблочный мотив развертывается в полярной семантике и в удвоении. «Высокая поэзия» любовных свиданий утрачена в объяснениях рассказчика с Колосовым. Цветущая яблоня, под которой Колосов читал Варе Пушкина, упоминается сначала рассказчиком, сочувствующим брошенной Варе, потом в воспоминаниях самого Колосова. Вопрос Колосова, обращенный к рассказчику («*Ты сидел с ней под яблоней в саду*?», с. 24), прямо указывает на ситуа-

цию возможного замещения одного «жениха» другим. Прямота Колосова сражает рассказчика, который боится сознаться самому себе в возможности осуществления своей любви, хотя наедине с собой, наблюдая за чужим счастьем, он позволяет истинным чувствам прорваться: «*Роль третьего лица так невыносима*!» (с. 19). Ситуация Колосова – под знаком перевернутого библейского архетипа: отвергнутое/несостоявшееся искушение.

Библейские смыслы «мерцают» и далее в сюжете. Яблоки, которые навязывает уходящему рассказчику отец Вари («хорошее яблочко»), предваряют второе бегство, теперь уже другого жениха. В неожиданной для рассказчика любезности отца содержится символический смысл: это жалкая попытка удержать потенциального жениха – жест, однозначно читаемый рассказчиком. Никак не объясненный страх рассказчика после слов Сидоренко («*Вас-то, батюшка, мы еще увидим», – заметил мне поручик. Я ни слова не отвечал… я начинал бояться этого человека*», с. 22) становится понятен в ретроспективе: финал и этого любовного романа как бы запрограммирован отцом Вари, заглянувшим в чужую душу. Так обыграно несостоявшееся второе искушение[640].

Наконец, в финале повести – грубая фраза, брошенная Сидоренко вслед случайно встретившемуся и пытающемуся проскользнуть мимо рассказчику, подводит итог всей этой неприличной истории[641] – «широмыжники» – по отношению к обоим сбежавшим женихам. Столь грубая оценка молодых людей вроде бы противоречит рассуждениям хозяина дома о возможном браке дочери в начале повести: «*Свадьба... свадьба, – проговорил он. – Ну, на какой дьявол выдам я свою девку замуж? Ну, для чего? Чтоб ее муженек тузил ее, как я тузил свою покойницу? А я-то с кем останусь*?» (с. 17). Эта противоречивость получает объяснение на уровне архетипических смыслов имени: фамилия Сидоренко означает «сын Сидора», имя Сидор восходит к крестильному каноническому имени греческого происхождения Исидор, которое переводится как «слуга богини Изиды». В египетской мифологии Изида – богиня плодородия, воды и ветра, символ женственности и материнства [Просхождение фамилии Сидоренко, URL: https://www.analizfamilii.ru/Sidorenkov/proishozhdenie.html].

Защитная функция, кроющаяся в глубинах души грубого, хитрого, эгоистичного человека, частично объясняет его поведение и его

оценки. Подтекстовые смыслы, связанные с архетипами, «работают» на предварение сюжета.

Обратим внимание на то, что брачная символика чаепитий в повести утрачена; единственный раз Варя, разливающая чай, угощая Колосова, испытывает счастье: «*Варя сидела молча, разливая чай, изредка поглядывала на него и с робкой, стыдливой услужливостью подавала ему то чашку, то сливки, то сахарницу*» (с. 16). В утрате архетипического смысла – предварение печального финала.

В повести оригинально обыгран мотив мертвого жениха: сначала исчезает один (Колосов), потом второй, предварительно взявший на себя роль заместителя (рассказчик). Гаврилов не жених, но он в роли мертвого жениха – как предвестие дальнейшего развития событий. Символическая троица скрепляет сюжет. Мотив соперничества, развертываясь в сюжете, удваивает смысл события. Гаврилов – бесплотная, молчаливая тень Колосова – подталкивает рассказчика, влюбленного в Варю, к необходимости выйти из тени, отказавшись от роли третьего. Еще не обретя надежды, он испытывает удовлетворение от якобы выигранного соперничества («*…будто счастливый любовник, выскочил из калитки в поле*», с. 23): переживание собственного благородства дарует иллюзию. Иллюзорная мечта рассказчика, решившегося переступить символический порог («*С какими чувствами, – подумал я, – перешагну я сегодня этот порог*!..», с. 29), разбивается в прах: «*Но пока я тащился по длинным и кривым улицам Москвы, мысли мои понемногу приняли другой оборот*» (с. 30). Символично «прощание»: «“*Прощайте!” – сказал я Варе. “До свидания”, – сказала она*» (с. 32).

О том, что прозаические произведения Тургенева восходят к русской поэзии, писал М.П. Алексеев, подчеркивая, что в повествовательную ткань «вплетены стихотворные строфы, литературные воспоминания, критические наблюдения» [Алексеев, 1948, т. 1, с. 40–41]. Внутренний сюжет, о «событиях» которого умалчивается, пунктирно намечен в семантических цепочках, обыгрывающих музыкальные мотивы, актуализирующие подтекстовые смыслы[642].

Фортепьяно в интерьере, наделенное «грустными» смыслами, как будто содержит в себе свернутый сюжет: «*…старое небольшое фортепьяно смиренно прижалось к уголку подле печки*» (с. 14). Фортепьяно – вещный двойник самой Вари и предвестие печального

конца ее истории, незавершенного романа с Колосовым. Фортепьяно в тексте функционально проявляет себя всего один раз, когда Колосов наводит порядок в доме, создав веселье: «…*усадил Варю за фортепьяно, попросил ее сыграть плясовую и пустился отхватывать казачка взапуски с Иваном Семенычем. Поручик вскрикивал, топал и выкидывал ногами такие непостижимые штуки, что сама Матрена Семеновна расхохоталась, раскашлялась и ушла к себе наверх*» (с. 15). Далее фортепьяно не издает никаких звуков, символизируя страдающую душу Вари.

Тайная радость от угасания чужой любви («*Я начал догадываться, что новая погудка загудела на старый лад, то есть что Колосов... понемногу... холодеет*», с. 19) получает двойное выражение – логическое, где все названо своими именами, и образное, «музыкальное» с неоднозначной семантикой. Раздвоение рассказчика, существующего между полюсами – сладкого замирания сердца от предчувствия любви и болевых ощущений от мук ревности, – содержится в эмблематике стрелы («стрелы Амура»), обретшей полисемантизм: «…*Это имя, этот трепетный, вопрошающий голос, полурадостное, полуробкое выражение ее лица, все эти несомненные признаки живучей любви – стрелами впились в мою душу*» (с. 28). А затем – неназванные стрелы, в которых запечатлена чужая боль («…*совестно перед Варей, перед Андреем, перед самим собою; хотя, говорят, лучше разом отсечь страдающий член, чем долго томить больного, но кто ж мне дал право так безжалостно поразить сердце бедной девушки?*..», с. 26).

Борьба с собой, приготовление к неприятному разговору с отцом Вари получают выражение через музыкальный термин, восходящий к представлениям о человеке как музыкальном инструменте: «*В течение дня вам удалось настроить себя, проникнуться ложью, ложными мыслями*…» (с. 31). Наконец, мифологема струны, также сохраняющая древнюю метафору «человек – музыкальный инструмент», заключает в себе смыслы, до конца не переводимые на язык логики: «*те малодушные люди, которые от скуки, от слабости продолжают играть на полупорванных струнах своих вялых и чувствительных сердец*!» (с. 33). К «слабым людям» рассказчик причисляет себя самого. В мотиве порванной струны – отражение драматизма постижения самого себя[643], столкнувшегося с настоящей жизнью. «Полупорванные струны» в финале полярны звучащей душе в нача-

ле повести: «…*слово: жизнь… звучало в моей душе, и я с неопределенной тоской прислушивался к этому звуку*…» (с. 9).

Музыка лица – старое фортепьяно – душа/струна, сердце/струна – так обыгрывается в повести мотив совести.

Параллелизм двух любовных историй скреплен мотивом скрытого соперничества рассказчика с Колосовым. Твердости и решительности Колосова противопоставлена «трусость» рассказчика. Измученный данным Варе словом и необходимостью объяснения с неприятным для него человеком, рассказчик уподоблен загнанному зайцу: «…*Это беспокойство было мучительно и тоскливо; оно походило на беспокойство зайца, который слышит лай гончих и должен выйти, наконец, из родимого леса в поле… а в поле ждут его зубастые борзые*…» (с. 31)[644]. В сравнении – острота переживаемых чувств.

Само соперничество рассказчика с Колосовым носит иллюзорный характер: он борется не с Колосовым, бросившим Варю, а с его именем как персонифицированной тенью: «*Я решился или расстаться с Варей, или получить от нее же самой право навсегда согнать с ее губ ненавистное имя Андрея*» (с. 28). В стремлении овладеть душой Вари – нарастание демонизма: угадываются очертания известных романтических сюжетов.

Знаки увядающей любви расставлены «взрослым» рассказчиком: высокий смысл любви снижен включением пищевых мотивов в описания переживаемых чувств. Так, идея спасения Вари уподоблена замешиванию теста («*Но, говорят, всякая мысль подобна тесту: стоит помять ее хорошенько – все из нее сделаешь*», с. 27), а в оценке происходящего после воображаемой победы над Колосовым появился цинизм пресыщенного счастьем человека: «*Я взирал на нее, как говорят философы, объективным оком, то есть как сытый человек смотрит на кушанья*» (с. 32). Смыкание музыкального и пищевого мотивов через обращение к гоголевским цитатам окончательно перечеркивает высокий смысл поступка рассказчика. «*Невытанцевавшаяся*» (с. 31) любовь завершается крахом – позорным бегством: «*Я заочно просил у ней прощения, заочно становился перед ней на колени, уверял ее в своем глубоком раскаянии – и как-то раз, встретив на улице девушку, слегка похожую на нее, пустился бежать без оглядки и отдохнул только в кондитерской, за пятым слоеным пирожком*» (с. 32). В гоголевской цитате, отсылающей к майору Пирогову («Невский проспект»), окончательно дискредитирован рассказчик.

Сюжет о поиске героя оборачивается поражением рассказчика: «*Я разыграл плохую, крикливую и растянутую комедию, а он так просто, так хорошо прожил это время...*» (с. 33). Первое столкновение с действительностью идет под знаком потрясения: «*Под словом "действительность" многие понимают слово "пошлость". Может быть, оно иногда и так; но я должен сознаться, что первое появление действительности передо мною потрясло меня глубоко, испугало, поразило меня*» (с. 31).

4.3. «ТРИ ВСТРЕЧИ» И.С. ТУРГЕНЕВА: ПОЭТИКА ТАИНСТВЕННОГО И АРХЕТИПЫ[645]

Повесть «Три встречи» (1852) не всеми исследователями отнесена к категории «таинственных» (см., например: [Пумпянский, 2000]). Важная роль в оформлении «таинственного» в ней принадлежит архетипам.

Вынесенные в заглавие события – три встречи, организуя сюжет, придают ему сновидный характер: цепочки случайностей, рифмы ситуаций, зеркальное отражение в снах – все это создает впечатление «дурной бесконечности», поглощающей личность.

4.3.1. Сюжетные рифмы

Готический колорит (см., например: [Вацуро, 2002]) начала повести (заброшенная усадьба, хозяйка которой – вдова, живет в «*городах да за морем, а домой и не показывается*» [Тургенев, 1980, т. IV, с. 218][646], убаюканный ночной сад, дремотный свет луны и т. д.) создает атмосферу таинственности, а вегетативная символика расшифровывает состояние души рассказчика – предчувствие любви. Традиционно в романтической повести именно луна становилась источником таинственного: пластика, предметность реального мира, воспринятые через лунный свет, развеществляются. «Таинственное» сродни здесь призрачному, сновидному. В этом же ключе одна немаловажная деталь: «*…красный полевой мак поднимал из заглохшей травы свой прямой стебелек*» (с. 219). Согласно фольклорно-мифологическим представлениям, «мак – символ Великой Матери, означающий Мать-Деву, ночь. Посвящен всем лунным и ночным божествам» [Керлот, 1994, с. 195]. Средневековая легенда рассказывает о

любви Ночи и Мака, созданного богом ей в утешение [Золотницкий, 1994, с. 178–180]. Неоднозначная символика мака (символ возрождения[647] и символ сна[648]) вносит в повествование тревогу[649].

С описанием сада, вызывающего библейские ассоциации (центр мироздания, согласно мифопоэтической традиции, райский сад), подспудно входит мотив грехопадения. Яблони и их плоды символизируют некий соблазн, искушение [Флора и Фавн, 1998, с. 115]. «Астра» имеет определенную символику в культуре, опирающуюся на понимание красоты: так, у древних греков она, посвященная Афродите, символизирует любовь [Купер, 1995, с. 16]; в то же время она – символ грусти [Флора и Фавн, 1998, с. 14]. Липы, окружающие поляну, «олицетворяют женскую грацию, красоту, счастье…» [Купер, 1995, с. 182][650]. Кроме того, они обязательный атрибут дворянской усадьбы – носители памяти.

Тургеневский пейзаж интроспективен: ночи приписаны переживания рассказчика, она персонифицирована; слившись с ней, рассказчик проецирует на нее свои переживания. Здесь тишина является предвестником событий, она отвечает состоянию души, связанному со смутными воспоминаниями рассказчика: «*…сердце во мне томилось неизъяснимым чувством, похожим не то на ожидание, не то на воспоминание счастья*» (с. 219).

Рифмой двух ночей, где именно музыка оформляет «таинственное», подчеркивается готовность к любви. Неслучайно «*светлая, роскошная и прекрасная*» южная ночь ассоциируется в сознании рассказчика со счастливой женщиной в полном цвете лет. Работает ольфакторный код: «*…На многих деревьях нежно белели цветы; воздух весь был напоен благовонием, томительно сильным, острым и почти тяжелым, хотя невыразимо сладким*» (с. 220). Роскошь южной ночи с ее неизъяснимо-благовонными запахами ассоциируется с благословенным раем. Апельсин как запретный плод неоднократно фигурирует в повести: в итальянском саду и во сне рассказчика[651].

Первая встреча была неожиданной, внезапной и никем не запланированной. Опьяненный красотой итальянской природы, рассказчик совершенно случайно оказывается не на своем месте: невольно втянутый в чужую историю, он замещает кого-то.

Воспоминание о первой встрече нанизывается на впечатление от второй, прерываясь и дополняя ее. Сюжет приобретает характер пре-

следования. При каждой новой встрече рассказчик оказывается лишним, таинственная незнакомка постоянно ускользает от него. Встреча зеркально отражается в снах, и он теряется, в какой реальности существует прекрасная незнакомка, и существует ли вообще. Она превращается в видение, пришедшее к нему из снов: он, как Пигмалион, безоглядно влюблен в женщину-мечту, которую сам для себя создал. Причем после каждой встречи с незнакомкой рассказчик испытывает нечто вроде окаменения, временного отстранения, ухода в себя от действительности. Так, сюжет «Трех встреч» восходит к архетипическим, содержащимся в мифах, в частности к сюжету о Пигмалионе и Галатее.

Три встречи подчинены календарному ритму. Первая встреча («итальянская») произошла весной. В тексте указана почти точная дата: «*Шестого мая 184* года, в Сорренто, в десять часов вечера, в улице della Croce*…» (с. 240). В описании внешности – набор Вечно Женственного: «…*как великолепно блеснули в его* (месяца – Г.К.) *сиянии ее большие темные глаза! какой тяжелой волной упали ее полураспущенные черные волосы на приподнятое круглое плечо! Сколько было стыдливой неги в мягком склонении ее стана, сколько ласки в ее голосе, когда она окликнула меня – в этом торопливом, но все еще звонком шепоте*»!» (с. 221). Такой же прекрасной и невинной она останется в памяти влюбленного в нее мужчины. Женщина, «одетая в белое – несет символику любви, жизни, смерти, как Дельфийская Афродита Погребальная», – отмечено в мифологических источниках [Купер, 1995, с. 362].

Вторая встреча пришлась на лето: в сюжетной истории, наблюдаемой рассказчиком, чужая любовь достигла своей наивысшей точки и пошла на убыль. А случайная встреча рассказчика в лесу с парой любовников, в свете дня, многое проясняет и в его чувствах: «... *Я уже не находил во всем этом происшествии ничего сверхъестественного, чудесного… ничего похожего на несбыточный сон*…» (с. 222). Утрата очарования несколько снижает «таинственный» характер повести, «таинственность» которой во многом обусловлена восприятием рассказчика. Но предчувствие близкого финала ощутимо в вегетативном сравнении: «…*как передать то выражение полного, страстного блаженства, которым дышали ее черты!.. казалось, избыток счастья утомлял и как бы надломлял ее слегка, вот как распустившийся цветок иногда надламывает свой стебель*…» (с. 229).

В сером цвете («*Как она была хороша! как очаровательно несся мне навстречу... ее стройный образ! Мягкие тени, нежные отблески тихо скользили по ней – по ее длинному серому платью*», с. 229) заложена тревожная семантика. Описание выполнено в традициях русской литературы первой трети XIX века, где эстетиками было предписано только намекать на образ, пробуждая ассоциации у читателя [Якоб, 1974, с. 129]. Серый цвет платья – это цвет пограничный между белым и черным, между любовью и смертью. Все детали, сплетаясь воедино, предвещают разлуку и конец любви.

В описании внешности незнакомца очевидно, что рассказчик воспринимает его неоднозначно: «*Это был красивый, статный мужчина, с нерусским лицом. Он глядел на нее смело и весело и… не без тайной гордости любовался ею. Он любовался ею, злодей, и был очень собой доволен и не довольно тронут, не довольно умилен, именно умилен…*» (с. 229). «Нерусское» ассоциируется у рассказчика со злом. Неслучайно в странном сне рассказчика иностранец предстает, с одной стороны, в ипостаси солнца, которое испепеляет, если к нему приблизиться, с другой – итальянского паука. В символике паука содержится следующий смысл: «дьявол, завлекающий грешников; скупец, пьющий кровь бедного» [Купер, 1995, с. 239][652].

Вторая встреча решает участь рассказчика: возвращение к прошлому разжигает страсть, вспыхнувшую с огромной силой. Именно в эту ночь ему снится «странный» сон. Сон – это воплощение его мечтаний, вторая реальность: ночная душа незнакомки принадлежит только ему. Так обнажается «двойное бытие» рассказчика: дневная, разумная, и ночная, бессознательная жизнь.

«Двойное бытие» реализуется в мотиве охоты, преследования. На языке символов охота «означает смерть, активное участие, желание, преследование мирских целей» [Купер, 1995, с. 234]. Охота и поиски незнакомки – это два абсолютно идентичных мотива, которые замещают друг друга, скрепляя два мира, дневную и ночную реальности.

Значима в сюжетном отношении последняя встреча. Объясняясь с незнакомкой, появившейся на балу «в черном домино» и в маске («*Неужели… эта женщина – та самая, которая явилась мне некогда в окне того далекого деревенского домика во всем блеске торжествующей красоты*?», с. 244; причем черное явно символизирует иррациональное[653]), рассказчик испытал разочарование: его красивую сказку разрушила сама жизнь, с ее обыденностью.

Но ощущение «таинственности» в финале повести все-таки остается, и это ощущение вновь питается архетипами: рассказчик, подобно Орфею, спустившись в Аид за Эвридикой, нарушил запрет: оглянулся и упустил ее.

В повести немного собственных имен, но они в какой-то степени расшифровывают сюжетные хитросплетения. Незнакомка так и остается в повести безымянной.

4.3.2. Игра с именем и поэтика таинственного

Центральным в сюжете повести становится имя «Пелагея», принадлежащее сестре хозяйки усадьбы, «таинственной» женщине, которую рассказчик никогда не видел. Ее он соотносит с незнакомкой, соединив, таким образом, «таинственное» и «обыденное». Имя несет в себе культурные смыслы, обыгрывающиеся в сюжете. Мифопоэтический пласт имен, разрушая предметность, также придает происходящему призрачный, сновидный характер.

Зная точно, как выглядит интересующая его дама, повествователь пытается узнать ее имя, но поиски не приносят нужного результата: «*…Пелагея Федоровна, по описаниям, также не отличалась красотою, да и сверх того, при одной мысли, что женщину, виденную мною в Сорренто, могли звать Пелагеей, да еще Бадаевой, я пожимал плечами и злобно смеялся. И, однако ж, я ее видел вчера, в этом доме…видел, своими глазами видел, думал я*» (с. 228).

Полное имя женщины – Пелагея Федоровна Бадаева. Каждое из составляющих несет определенную семантику, что в сочетании создает достаточно неоднозначный образ.

Пелагея (греч.) – «морская», эпитет Афродиты[654]. Пелагея – вариант имени «Полина»; кстати, сестра называет ее на французский манер «Паулина» («Pauline»). В свою очередь «Полина» – образовано от «Аполлинария», т. е. «принадлежащая Аполлону»[655].

Федор (греч.) – «божий дар» [Суперанская, 1964, с. 83]. Бадаев – «бадай» – озорник, шалун [Глушко, 1998, с. 36]. Таким образом, сопряжение семантики дает следующее: женщина с этим именем послана Богом двум влюбленным, чтоб быть их союзницей и помощницей; причем делает она все с особой легкостью, можно сказать – озорничая и шаля.

Старшая сестра Пелагеи – Анна – близка ей по духу и наделена соответствующим именем: Анна Федоровна Шлыкова.

Анна (др.-евр.) – «благодать, милость» [Суперанская, 1964, с. 85]. Ее фамилия, Шлыкова, имеет следующую историю: «Раньше говаривали: “Взяв шлык, да в подворотню шмыг!”, “По Сеньке шлык, коли косенько сшит”. Шлык – шляпа, шапка или головной убор замужней крестьянки. Уже в пушкинские времена слово шлык считалось старомодным, что свидетельствует о древности фамилии» [Глушко, 1998, с. 455].

Обе сестры что-то скрывают, причем делают это абсолютно бескорыстно, по доброте душевной и по дружбе.

Эпизод встречи рассказчика с хозяйками Михайловского не только не прояснил ситуацию, но добавил интереса к тайне и желание ее разгадать: «…*Обе дамы были уже не молодых лет и довольно приятной наружности; разговор их отличался умом и веселостью: они много путешествовали, и путешествовали с пользой; в обращении их замечалась непринужденная веселость. Но между моей незнакомкой и ими не было решительно ничего общего*» (с. 237–238).

В этом эпизоде важны жесты, перемигивания. Рассказчик, устроив настоящее испытание соседкам, ловит их взгляды, недоговоренность, неуверенность ответов Пелагеи, приходя к умозаключениям: «*Эхе-хе, – подумал я, – навряд ты была в Михайловском, голубушка*» (с. 239).

На просьбу спеть («*одну итальянскую песенку… она так начинается: Passa que’ colli?*..», с. 239) сестры откликнулись, не подозревая подвоха. Рассказчик конструирует ситуацию, опираясь на архетипический, литературный сюжет: «*И она села за фортепьяно. Я, как Гамлет, вперил взоры свои в г-жу Шлыкову… Мне показалось, что при первом звуке она слегка вздрогнула; впрочем, она спокойно досидела до конца. Девица Бадаева пела недурно… Стали просить ее спеть еще что-нибудь; но обе сестры перемигнулись и через несколько минут уехали. Когда они выходили из комнаты, мне послышалось слово: importune*» (с. 239)[656]. «Мышеловка» сработала таким образом, что после этой встречи у рассказчика больше не осталось сомнений в том, что Пелагея и незнакомка – две разные женщины. Таким образом, семантика мифологического имени Афродита распределяется в сюжете между двумя женщинами: первое значение относится к незнакомке, а второе («готова стать союзницей в любовном свидании» и помочь влюбленным [Мифология, 2003, с. 74]) – к помещице.

Имя «Пелагея», таким образом, раздвоилось, будучи отнесенным к обеим женщинам, существующим в здешней и в другой реальности.

У незнакомки несколько «чужих» (мифологических) имен: Пелагея, Афродита, Психея, Галатея, но нет своего, настоящего. Даже обретая плоть, она остается для рассказчика женщиной-призраком, мечтой. «Таинственное» оформляется как «сновидное».

Повествователь существует в созданном им самим мире, именно там незнакомка предстает в воображении рассказчика в разных ипостасях. В его снах она «*мчится по воздуху, вся белая, с длинными белыми крыльями, и манит меня к себе*» (с. 224), то как Психея «*…входит с лампадой в руке… и жгучее масло лампады капает мне прямо на раненое сердце…*» (с. 225). Сам же повествователь предстает как мужское начало мифа: он тот, с кем себя отождествляет, постоянно пытаясь поймать кого-то. Именно в жестах проявляется его суть: стремление уловить неуловимое. Мотив постоянного ускользания женщины реализует миф об Эвридике.

Сюжет повести напрямую соотносится еще с одним мифологическим архетипом – с древнегреческим мифом о Пигмалионе. Образ Афродиты, существуя в подтексте, трансформируется, пронизывая сюжетную канву произведения.

В финале, оказавшись один на один с незнакомкой, рассказчик снова «улетел» в свой «таинственный» мир мечтаний, в котором она не может быть просто земной женщиной: «*Прекрасное сновидение, которое бы вдруг стало действительностью… статуя Галатеи, сходящая живой женщиной с своего пьедестала в глазах замирающего Пигмалиона… Я не верил себе, я едва мог дышать*» (с. 241). Но после разговора с ней происходит развенчание мифа: «*…я сидел подле нее и чувствовал холод и тяжесть на сердце…*» (с. 243), «*…от нее веяло холодом, как от статуи… Возвратилась Галатея на свой пьедестал, и уже не сойти с него более*» (с. 244).

Рассказчик отказывается от преследований, так и не узнав имени своей незнакомки. Он увидел ее наяву и понял, «*что ничего не выйдет из этой встречи, что между ею и мною была бездна, что мы, расставшись, разойдемся навсегда*» (с. 243). Исцеление наступило под звуки «однообразного и безумного» вальса.

Исследователи «таинственное» у Тургенева связывают со снами[657].

Сон рассказчика не является разгадкой тайны незнакомки, напротив, он – доказательство того, что тайна не будет открыта.

Сон прочитывается через расшифровку значения основных символов[658].

Хаотичность снов художественно точна. Смена картин не меняет сущности увиденного во сне как отражения реальности. Все, что его волнует наяву, какие мысли посещают, определенным образом трансформируется в его сновидениях. Повествователь бродит в пустыне, следовательно, он одинок в своих поисках и стремлениях, в которых он проявляет непостоянство. Пустыня символизирует «одиночество и отрешение, а также место для размышления» [Купер, 1995, с. 13, 264]. Песок «олицетворяет нестабильность и непостоянство» [Купер, 1995, с. 13, 242]. Тень означает «негативное начало, в противоположность положительному и солнечному» [Купер, 1995, с. 13, 326]. Тревожность сна усилена реминисценцией из Лермонтова[659]. Ощущение недосягаемости выражено в приращении к земле и невозможности полета. «*"Addio! – говорит она мне, улетая. – Зачем у тебя нет крыльев… Addio!..." Каждая песчинка кричит и пищит мне: Addio… нестерпимой, острой трелью звенит это i… я отмахиваюсь от него, как от комара…*» (с. 224)[660]. Незнакомка для него является божеством, она недоступна, но он пытается к ней приблизиться. Причем, где-то на уровне подсознания, рассказчик чувствует, что женщина тоже одинока, она погибает и ждет помощи. На это указывают во сне и ее жесты, и крики «Addio!» («Прощай!»).

Крылья «имеют солнечную символику, означают божество… способность выйти за пределы земного мира… Распростертые крылья – божественная защита или небесная пелена, предохраняющая от яростного жара Солнца. "Тень крыльев" означает божественную защиту и доверие» [Купер, 1995, с. 13, 164].

Материализация звука в зооморфной ипостаси отражает болевое ощущение.

Мотив пленения выражен в метаморфозах солнца, которое «*…дрожит, колышется, смеется, простирает к ней навстречу золотые длинные нити, и вот уж опутали ее эти нити, и тает она в них, а я кричу во все горло, как исступленный: "Это не солнце… это итальянский паук!"*» (с. 225). Во сне рассказчик предстает рыцарем Прекрасной дамы, сражающимся с пауком, разоблачающим

«чужого» («*Кто ему дал паспорт в Россию?»,* с. 225), похитителя, вора: «*…я видел, как он крадет апельсины в чужих садах…*» (с. 225). Апельсин «в изображениях рая – это плод грехопадения» [Купер, 1995, с. 15]. Солнце и паук в этом сне меняются местами, замещают друг друга. Паук, «сидящий в своей паутине, ассоциируется с центром мира… <…> …пауки с их непрерывным плетением паутины и способностью к убийству (созиданием и разрушением) символизируют непрерывное чередование сил, от которых зависит стабильность мира…» [Керлот, 1994, с. 382]. Следовательно, сон рассказчика есть не что иное, как предсказание тех событий, которые произойдут в ближайшем будущем.

Движение по горной тропе сопряжено с препятствиями: так опять вводится мотив недосягаемости: «*То мне чудилось, что я иду по узкой горной тропинке…Я спешу: мне надо дойти поскорей куда-то, меня ждет какое-то неслыханное счастье; вдруг громадная скала воздвигается передо мною. Я ищу прохода: иду направо, иду налево – нет прохода!*» (с. 224).

Голос женщины – единственная реальность, то, что материализует ее существование, и это также отразилось во сне. Текст песни обернулся реальностью: призыв воспринят как обращенный к рассказчику.

Рыцарское поведение представлено в его «физиологическом» варианте: «*Сердце во мне ноет, я бросаюсь грудью на гладкий камень, я в исступлении царапаю его ногтями…*» (с. 217).

Недосягаемость женщины приобретает во сне характер реального препятствия, теперь в лице Лукьяныча: «*Темный проход открывается вдруг передо мною… Замирая от радости, устремляюсь я вперед…* “*Шалишь! – кричит мне кто-то, – не пройдешь…*” *Я гляжу: Лукьяныч стоит передо мною, и грозит, и машет руками…*» (с. 225). В поведении Лукьяныча материализуется недосказанное, остающееся в подтексте.

Во сне переворачиваются ситуации и роли: «*Вы ошибаетесь, синьор, – отвечает мне Лукьяныч, и лицо его принимает странное выражение, – я не дворовый человек; узнайте во мне Дон-Кихота Ламанчского, известного странствующего рыцаря; целую жизнь отыскивал я свою Дульцинею – и не мог найти ее, и не потерплю, чтобы вы нашли свою…*» (с. 225). В ситуацию поиска возлюбленной включается Лукьяныч, ассоциирующийся с Дон Кихотом, тогда как

рассказчик обращается в преследователя. Тургенев вводит в сон образ, заимствованный из мира литературы, вполне оправданно. Называя Лукьяныча Дон-Кихотом Ламанчским, тем самым автор дает понять, что образ незнакомки, созданный рассказчиком, – всего лишь иллюзия, плод воображения. Это несбыточная мечта, сон, которому не суждено сбыться, и она останется тем, чем была для Дон-Кихота его Дульсинея. «Подобные параллели выполняют роль одного из характерологических средств – в этом их назначение», – поясняет С.Е. Шаталов [Шаталов, 1979, с. 95].

«*“Посторонитесь, синьор!” – восклицаю я с яростью и готов уже ринуться… но длинное копье рыцаря поражает меня в самое сердце… я падаю замертво, я лежу на спине… я не могу пошевелиться*…» (с. 225). Сон-смерть вводит еще один архетипический сюжет – о Психее: «*…и вот вижу – она входит с лампадой в руке, красиво подымает ее выше головы, озирается во мраке и, осторожно подкравшись, наклоняется надо мною… “Так вот он этот шут! – говорит она с презрительным смехом. – Это он-то хотел узнать, кто я”, и жгучее масло ее лампады капает мне прямо на раненое сердце… “Психея!” – восклицаю я с усилием и просыпаюсь…*» (с. 225). Сон раскрывает другую ипостась женщины – злостную. Мотив шутовства – в карнавальной традиции – оборот короля.

В мифопоэтической традиции Психея – «олицетворение души, дыхания. Психея отождествлялась с тем или иным живым существом, с отдельными функциями живого организма и его частями. Дыхание человека сближалось с дуновением… крылатостью… Греческое слово “Психея” означает “душа” и “бабочка”… Психея представлялась и как летящая птица… Души умерших… порхают в виде теней и сновидений…» [Лосев, 1988, с. 344]. Преследования рассказчиком женщины есть не что иное, как поиск Вечно Женственного. Его поиск одухотворен, т. к. ускользающая женщина – это и есть его душа. Поэтому поиск и обречен: он обращен на самого себя.

Неузнанная женщина, прошедшая мимо рассказчика как сновидение, – это и есть его Психея. После раскрытия тайны из жизни ушла поэзия, Душа. Отсюда мотивы заторможенности, охлаждения, остолбенения.

4.4. «ВОСТОЧНЫЙ ТЕКСТ»[661] В ЖАНРОВОЙ МОДЕЛИ ПУТЕШЕСТВИЯ (роман «Фрегат “Паллада”»)[662]

4.4.1. Жанр путешествия[663]: «поэтическое» и «мифологическое»

В русской культуре к середине XIX века «путешествие» приобрело сугубо научный характер, что отвечало духу времени с его вниманием к реальной действительности в ее эмпирике[664]. Необходимость познания мира, познания другого бытия, отличного от русского, оборачивались «открытием» русской нацией самой себя[665]. С другой стороны, желание ощутить «реальность» другой жизни, более естественной, стоящей ближе к природе и, может быть, постигшей тайну бытия, в ее «натуральности», а не «книжности», – вот что лежит в основе путешествий русских на Восток[666].

Тенденция к пониманию бытия в его органике, возвращение к ощущению его первозданности – ведущая в русской культуре середины века. Это и отмечает Гончаров в самом начале романа-путешествия, подчеркивая антиромантический характер своего странствия: «*…путешествия утратили чудесный характер. Я не сражался со львами и тиграми, не пробовал человеческого мяса. Что за чудо увидеть теперь пальму и банан не на картине, а в натуре, есть прямо с дерева гуавы, манго не из теплиц…*» [Гончаров, 1997, т. II, с. 14][667].

Формулируя эстетику жанра, Гончаров дифференцирует собственно научное путешествие и «художественное», предупреждая о том, что «творческая свобода» – вещь коварная. Отказ от мистификации, основанной на принципе романтической игры, абсолютной свободы фантазии[668], обнажает противоречие: неограниченная свобода реального путешествия может обернуться творческим бессилием, «немотой».

Предчувствие этого, может быть, и порождает раздвоение Автора: с одной стороны, увлекает сама возможность познания неизвестного, с другой – поглощает привычка жить обычной жизнью, «плыть по течению». Раздвоение интерпретируется Гончаровым как состояние, подобное сну: реальное оборачивается нереальным, и наоборот. Автор «моделирует» в повествователе психологию русского обломовца: погруженный в свое привычное состояние – сон[669], он неожиданно оказывается перед выбором. Поэтому и главный мотив путе-

шествия (а вместе с ним возможность изменить привычную жизнь: «…*мысль ехать, как хмель, туманила голову*…», с. 9) определяется как мечтания («…*и я все мечтал*»).

В фольклорно-мифологической традиции путешествие осмысляется как «путешествие в потусторонний мир»: путешествие по морю (и вообще по воде) ассоциируется со спуском в царство Аида, уходом в небытие – таков его древний смысл. См. об этом: [Топоров, 1988, с. 352–353].

Мифологема «путешествие по воде» включает в себя два мотива, как бы повторяющих движение волны: с одной стороны, собственно движение по морю (пребывание между двумя стихиями – безднами) – горизонталь, с другой – приближение к суше – возвратное движение. См. о «морском комплексе»: [Топоров, 1995].

Хронотоп путешествия представляет собой наложение реального и идеального времен при однородности пространства. При этом оппозиция «вода/земля» несет определенный смысл. В свою очередь, две составляющих хронотопа («реальное» и «идеальное» время) приобретают способность к «сжатию» и «растягиванию». «Идеальное» время – сгущенное, обладающее полнотой, обобщенное; «реальное» – психологическое, связанное с самоощущением человека в эмпирическом мире, т. е. тягучее, скучное, медленно ползущее или, наоборот, скачущее, перепрыгивающее через реальное время. Так, пребывание в водном пространстве без берегов создает ощущение бесконечно длящегося «пустого», ничем не заполненного времени. И наоборот, обманчиво время пребывания на суше, где трое суток вмещают в себя один месяц: «…*Простоять в виду берега, не имея возможности съехать на него, гораздо скучнее, нежели пробыть месяц в море, не видя берегов*…» (с. 27). «Морское» время, таким образом, соотносится с «береговым», и оба имеют в основе общий архетип – недосягаемости вожделенного берега. Достижение берега после обостренно пережитого ощущения жизни/смерти осмысляется как обретение искомой гармонии – естественного и закономерного итога путешествия. Так, в «путешествии» просматривается христианский архетип, согласно которому, жизнь человека – череда страданий, венчает ее рай, находящийся за пределами видимого земным зрением[670].

Переживание достижения берега вновь соотносится с библейским архетипом – начало бытия. Ощущение мира как всеединства,

а себя как части Космоса – в этом смысл завершения путешествия: достижение гармоничного состояния души[671]. Путешествие в романе Гончарова – аналог «Одиссеи»: на связь романа-путешествия с древним эпосом указал сам Гончаров, назвав это путешествие «последним» «в смысле аргонавтов». См.: [Чешихин, 1997, с. 295].

Морские пейзажи раскрываются через мифологический код. Рисуя мир в состоянии катастрофичности, называя морскую бурю «адом», писатель персонифицирует стихии. Так, ветер похож на древнее божество, далеко не снисходительное к человеку: «*…Вода крутилась и кипела, ветер с воем мчал ее в виде пыли, сек волны, которые, как стадо преследуемых животных, метались на прибрежные каменья, потом на берег, затопляя на мгновение хижины, батареи, плетни и палисады*» (с. 339). В метафорике бушующей стихии появляется соответствующее сравнение, обнажающее «звериное», «дикое»: «*Ветер ревел; он срывал вершины волн и сеял их по океану, как сквозь сито: над волнами стояли облака водяной пыли… да, это толпа диких зверей, терзающих в ярости друг друга…*» (с. 297). Поэтому вполне мотивировано восприятие Японии как земли обетованной, напоминающей чудесные острова из гомеровской «Одиссеи».

4.4.2. Япония и ее ипостаси[672]

Япония ассоциируется со сказочным царством, которого достигают путешественники, пройдя через ад; поэтому вполне органична сказочная формула: «*…завидели мы тридесятое государство…*» (с. 313–314).

Образ «неизвестной Японии» амбивалентен: она ассоциируется путешественниками, с одной стороны, в духе фольклорно-мифологических представлений, с «*запертым ларцом, с потерянным ключом*» (с. 314), с другой – с весьма прозаическим пространством – с тюрьмой.

Символика «запертого ларца» также неоднозначна. С одной стороны, это некое сказочное «тридесятое царство», с другой – далекая восточная страна, о которой никто толком ничего не знает. Так, разнообразие культурной семантики сходится в мотиве потерянного ключа: мотив отсылает к сказкам об украденных царевнах, заточенных в темницы, ключ от которых брошен в море.

В другой ассоциации – Япония-тюрьма – спрятан весь романный сюжет путешествия на Восток, содержится предчувствие будущих приключений: «*…мы входили немного с стесненным сердцем…*

с тяжелым чувством, с каким входят в тюрьму, хотя бы эта тюрьма была обсажена деревьями…» (с. 314).

Замкнутость и отгороженность японцев от всего мира историк, путешественник, философ Гончаров оценивает неоднозначно: он видит в этом «чудесное» и «опасное»[673] одновременно. При этом автор на страницах романа-путешествия предстает как человек, который, попав в совершенно иной мир, чем тот, в котором жил прежде, бессознательно ищет спасения в смехе[674]. Именно поэтому Восток – экзотика наяву – часто предстает как комически «остраненное», воспринятое через сравнение с привычным: «*Некоторые физиономии до крайности глуповаты*» (с. 330). На грани серьезного и юмористического возникает еще одна – третья – ассоциация: Япония соотносится с «женским»[675].

«Женское» обозначается во внешности японцев, прежде всего, в портретах – описании внешности, одежде, в речи и голосе и других атрибутах. Такова, например, специфика лиц: «*…не видно почти ни одной мужественной, энергетической физиономии, хотя умных и лукавых много…*» (с. 330) или «*…красивых лиц я почти не видал, а оригинальных много…*» (с. 335). Осторожные замечания о лицах сменяются более резкими. В прическе, тоже напоминающей женскую, подчеркивается редкость волосяного покрова и специфический цвет лысины, создающие комический эффект: «*…Седая косичка, в три волоса, не могла лежать на голове и торчала кверху; сквозь редкую косу проглядывала лысина цвета красной меди…*» (с. 330), «*Зачесанные снизу косы придают голове вид груши…*» (с. 335). Вегетативный код отсылает к Гоголю[676].

Настойчивое повторение «женского» в описании костюма еще более усиливает комический эффект. Так, мужская одежда японцев, с точки зрения европейца, напоминает женскую: см., например, описание панталон («*…ноги у них выше обтянуты синей материей, а обуты в… чулки…*», с. 330). Автора поражает контрастное сочетание обтягивающего и свободного: «*…Кофта у гостей или хозяев наших… застегивалась длинными шелковыми снурками…*» (с. 317). «Женское» присутствует в атрибутах костюма («*…обмахивались веерами…*», с. 339) и ощущается в цвете одежды («*…цвета в туалете – как у европейских женщин… не более пяти штофных, и то неярких, юбок у стариков; у прочих, у кого гладкая серая или дикого цвета юбка, у других темно-синего, серовато-зеленого и ярко-зеле-*

ного… словом, все наши новейшие модные цвета, пестрые цвета, были тут…» (с. 363). Неприятие японской моды обозначилось в определении цвета («дикий») и в указании на пестроту. Описание манеры японцев говорить, в которой также много женского («*…хи, хи, хи!» – слышалось кругом*», с. 364), вводит подспудный мотив страха осмеяния.

Помимо «женского», Япония у Гончарова ассоциируется со «звериным»[677], существуя в этой парадигме. «Звериное» осмысляется, прежде всего, как «дикое» и «безобразное». Эффект «безобразного» создается оппозициями «красота/безобразие», «естественное/искусственное». «Звериное» обозначается, прежде всего, во внешности: «*Одно лицо толстое, мясистое, другое длинное, худощавое, птичье; брови дугой, и такой взгляд, который сам докладывает о глупости головы; третий – рябой… никак не может спрятать верхних зубов*» (с. 335), «*…продолговатые, смугло-желтые лица, такое же образование челюстей, губ, выдавшиеся лбы и виски, несколько приплюснутый нос*» (с. 331), «*…один худой, с приятным лицом, с выдавшеюся верхнею челюстью и большими зубами, похожими на клыки, как у многих японцев. Другой, рябоватый… с такою же челюстью, как у первого…*» (с. 331). И более прямолинейно выраженное – на страницах дневника: «*В этом Накамуре есть еще что-то дикое, впрочем, только в наружности. Он похож на зверя*» (с. 484) и т. д. Как очевидно из этих описаний, красота у Гончарова обязательно соотносится с культурой и интеллектом.

«Звериное» в обычаях японцев для Гончарова – признак неразвитого народа[678]. Поэтому столь ироничен авторский комментарий к принципу харакири: «*…вскрывать себе брюхо – самый употребительный здесь способ умирать поневоле, по крайней мере, так было в прежние времена. Заупрямься кто сделать это, правительство принимает этот труд на себя… в круг воспитания входило… искусство ловко, сразу распарывать себе брюхо…*» (с. 317). Оценивая харакири как оригинальный и весьма примитивный способ урегулирования социальных конфликтов с точки зрения цивилизованного человека, Гончаров не отождествляет эту дикую традицию, хотя она входит в круг понятий, принадлежащих другой культуре, с самой культурой. Кроме того, неприятие Гончарова вызывает и взаимное шпионство, в котором он видит «что-то иезуитское, печальное», о чем и сообщает в письме к близким.

4.4.3. Мифологический архетип сюжета

Познание Японии – своеобразный процесс зеркального отражения Востоком Запада[679]. Так, привычные для европейцев ситуации, такие как, например, гости/хозяева, в романе-путешествии перевернуты. Хозяева, ежедневно посещавшие с визитами русских путешественников, описаны с иронией: «…*приезжали голые люди… мы толпой окружили их: это первые наши гости в Японии. Они с боязнью озирались вокруг и, положив руки на колени, приседали и кланялись чуть не до земли*…» (с. 315). «Экзотическое» выражается в утрированном замечании об отсутствии одежды и старательных поклонах. «Сказочное» число три, которым отмечено количество посещений (за утро у русских путешественников побывало «в гостях» три группы японцев: «…*третья партия японцев была одета лучше… они объявили, что они переводчики*…», с. 317), приобретает универсальный смысл. Несмотря на ироничность замечания об одеянии, очевидно, что «обрастание» одеждой – знак взаимного сближения. Таким образом, ритуальность, в основе которой число три, имеет семантическое значение «медленного узнавания», «осторожного приближения», «прощупывания».

Ситуация удержания русских на судне имеет аналогию с античными мифами и гомеровским эпосом: подобно Калипсо и Цирцее, которые своим женским очарованием удерживали Одиссея, «женоподобная Япония» удерживала путешественников, не отпуская от себя и не приближая к себе.

Пребывание в новом месте сопрягается у русских с наблюдением, изучением чужого и выработкой модели поведения: ненарушение запрета – главный принцип путешественников во время первого пребывания в Японии. Все обычаи, ритуалы той страны, в которой находились путешественники, описываются с позиций европейца. В романе-путешествии прослеживается, как неприятие, отталкивание постепенно сменяются мягкостью, терпимостью по отношению к чужому; так, констатация изменения обычаев – знак обретения «цивилизованности» дикой страной: теперь вскрытие брюха употребляют реже[680]. Вскользь брошенное замечание, в котором присутствует момент неуверенности, демонстрирует это.

Поэтапность познания чужого организует «японские главы». Сначала появляются эпизоды, свидетельствующие о поиске компромис-

са между своим и чужим, западным и восточным: «…*стали думать, чем бы оказать им внимание, чтоб смягчить отказы, и придумали сшить легкие полотняные или коленкоровые башмаки, чтоб надеть их поверх сапог, входя в японские комнаты. Это восточный обычай скидать обувь*…» (с. 343). Наконец, автор отмечает «позитивное» во внешнем виде японцев, и это говорит о том, что в понимании некоторых сторон бытия «западное» и «восточное» имеют точки соприкосновения: «…*все они отличаются чистотой и опрятностью, как в своей собственной персоне, так и в платье… от японцев нет никакого запаха*…» (с. 350)[681].

Визуальный и одорический коды раскрывают процесс сближения с Востоком, признания «чужого». Гастрономический код, наоборот, подчеркивает сохраняющееся у русских недоверие к японцам: единственное, в чем по-прежнему сохраняется неприятие, это «острота» в еде и питье. Автор снимает драматизм ситуаций, связанных с едой, ироническими объяснениями пристрастия японцев к «острому», которое европеец отождествляет с «ядом»: «…*готовы приправлять свои кушанья щетиной, лишь бы чесало горло, и от чая требуют того же, чего от индийских сой и перцев, то есть чего-то вроде яда*…» (с. 359). Но при этом не без удовольствия отмечает хороший вкус «чайных церемоний»: «…*чай отличный… он густ, крепок и ароматен*…» (с. 359).

Комизм описаниям ритуала трапезы придают, с одной стороны, ассоциации с ситуациями волшебных сказок («…*явились двенадцать слуг, по числу гостей… подойдя к гостю, слуга ловко падал на колени, кланялся, ставил чашку на пол, вставал, кланялся и уходил*…», с. 359), с другой стороны, скрытый в подтексте мотив отравления. Трапеза, с точки зрения европейца, интересна и занимательна, при этом непонятное в еде описывается адекватно, при помощи «неопределенных» слов («*лежала закуска: кусочки превкусной, прессованной желтой икры, сырая рыба, красная пастила, еще что-то из рыбы, вроде сыра… на особом столике посажена на деревянной палочке целая птичка, как есть в натуре, с перьями, с хвостом… похожая на бекаса*…», с. 478). В гастрономическом коде в романе-путешествии Гончарова «вареное» превращается в «сырое», «еда» – в натюрморт. Комична для европейца символика восточного стола: заполнение ритуала несъедобными предметами. «Неполнота», «малость», характерная для японцев в еде, – для автора знак ущербности.

Наблюдения над японской трапезой привели к «открытию» некоторых закономерностей восточного бытия: «*…если б ко всему этому дать хлеба, так можно даже наесться почти досыта. Без хлеба как-то странно было на желудке: сыт, не сыт, а есть больше нельзя. После обеда одолевает не дремота, как обыкновенно, а только задумчивость…*» (с. 464). В отношении к еде обозначается чуть заметная ирония: «умеренность» неожиданно соотносится с «задумчивостью» – признаком духовности, так постигается зависимость между «плотью» и «духом». При этом ирония, имеющая антиромантическую цель и обращенная на себя, высвечивает «негативное» и «обломовское» в «русском».

Специфика Востока проявляется, с точки зрения Гончарова, прежде всего в запахах. «Женское» в атрибутах в сочетании с запахом порождает определенный круг ассоциаций: «*…они вынимали свой табак, чубуки из пальмового дерева, с серебряным мундштуком и трубочкой, величиной с половину самого маленького женского наперстка…*» (с. 319). «Запах табака» материализует «женское»: «*…табак очень тонок и волокнист, как лен, красно-желтого цвета, и напоминает немного вкусом турецкий, но только очень слаб, а видом похож на рыжие густые волосы…*» (с. 319). Ассоциация «табак/лен» «работает» в оппозиции «мужское/женское». Волокна/волосы отсылают к мифологеме нити и далее к рукоделию – сугубо женскому занятию, начиная с мифологии и кончая русским дворянским бытом XIX века[682]. Так подспудно обозначается ностальгическая тема русского.

Ситуация гощения связана с таким составляющим элементом ритуала, как дарение. Акт дарения приобретает определенную символику: он носит характер просвещения и воспитания, т. к. задача Гончарова, как и всей русской миссии, – распространение европейской цивилизации по всему миру.

В «восточном подарке» Гончаров усматривает ироническое сочетание щедрости и ненужности, не осознаваемое японцами: «бумага», упакованная как сердце Кощея Бессмертного (как, например, грамота в ответ на письмо из России, писанная из золоченой бумаги и завернутая в несколько шелковых чехлов), и сабля имеют символический смысл. Символика, пронизывающая быт, превращающая реальное существование в текст, на каком-то этапе становится непереносимой для автора.

Уход русских из Японии вновь опирается на мифологический архетип: по аналогии с Одиссеем русские путешественники отправляются с острова, не прощаясь. Подобный финал путешествия оставляет ощущение незавершенности. Возвращение в Японию уже не повторяет первого посещения: «*…мы незаметно подкрались в Нагасаки…*» (с. 443). Лейтмотив второго посещения Японии – повторение; но новая модель отношений русских к японцам основана теперь на прежнем, горьком опыте, позволяющем опережать действия японцев, существующих по закону «вечного возвращения». Новизна – в ответном визите на судно и, соответственно, русской трапезе: «*…Хотя японцы и просили устроить обед на европейский лад, однако, нельзя было заставить их есть вилками… и потому наделали палочек…*» (с. 473). Несмотря на иронию, связанную с невозможностью преодоления «восточного» как «дикого», очевидно желание приобщения японцев к Западу, хотя бы в еде: «*…они ждут мяса, которое едят, как редкость…*» (с. 473).

Кульминация сближения чужого и своего и обнажение ностальгии по русскому – в описании базара, который напомнил московский толкучий рынок.

Женские ассоциации, окружающие мужское, обнажают природу японского бытия в понимании ее Гончаровым. Так, персонифицированная природа напоминает беззащитную женщину: «*…нет ничего страшного; все улыбающаяся природа… смеющиеся долины, поля…»* (с. 319), «*…вон деревни жмутся в теснинах, кое-где разбросаны хижины…*» (с. 319); причем «восточное» явно ассоциируется с «волшебным», «женское» содержит архетип чуда, основанного на психологическом эффекте ожидания: «*…видишь только профиль мыса… вдруг раздвинется весь залив налево… а берег покажет свои диковины…*» (с. 320). Финал пребывания в Японии – гармония с миром; даже погода располагала к отправлению: «*…ветер был попутный, погода тихая…*» (с. 491). Мотив тишины отсылает к эстетическому идеалу Гончарова.

4.4.4. «Морской текст»[683] и маринический код

Морской пейзаж Гончарова вполне укладывается в рамки традиционного романтического: см., например, спокойный (при утихшем ветре видны аквамариновые верхушки волн) и бурный, когда «зрительное» (белые гребни волн) дополняется акустическим (вой). Под-

черкивая, что романтики имели склонность к грандиозному истолкованию природных явлений, изображая природные катастрофы с эпическим размахом библейского потопа, В. Турчин предложил типологию романтического пейзажа в живописи: «пейзаж-драма», «пейзаж-катастрофа» и т. д. [Турчин, 1981].

Еще А.И. Галич в своих эстетических трактатах начала XIX века писал, что природа в высшем смысле – сама художественна, сама есть искусство [Галич, 1974, т. 2, с. 231]. Пейзажная эстетика Гончарова, генетически восходящая к романтизму, тем не менее отличается от романтической[684]. Поэтизация пейзажа находит выражение в первую очередь в аналогии с человеком. «Покой» в романе-путешествии указывает на идеал Гончарова: бурному, страстному (то есть «романтическому») он предпочитает тихую духовность: «…*Он* (океан – Г.К.) *был покоен: по нем едва шевелились легкими рядами волны, как будто ряды тихих мыслей, пробегающих по лицу; страсти и порывы молчали*…» (с. 70)[685].

Аналогия морского пейзажа с человеческим лицом – своеобразный акт одухотворения природного, возведение его к культурному. «Неполная персонификация» (сохранение двуплановости: объективно реальное и кажущееся) получает оформление в синтаксических структурах с союзом «как», обозначающим непреодолимую грань и сохраняющим ощущение неоднозначности. В метаморфозах ветра как стихии сохраняется его игровая природа; см., например, в спокойном пейзаже: «…*вместо уродливых бугров с пеной и брызгами – крупная, но ровная зыбь. Ветер не режет лица, а играет около шеи как шелковая ткань*…» (с. 85).

«Женские» коннотации, основанные на тактильности, обнажают в пейзаже мифологический пласт. «Женское» обозначается и в бурном пейзаже: «…*нас ветер кидал лишь по морю, играл нами, как кошка мышью; схватит, ударит с яростью о волны, поставит боком*…» (с. 295). Осмысление ипостасей ветра как «женского» и «звериного» обнажает полярности человеческого бытия. В целом картина мира смоделирована в мифологическом ключе, но не в эротическом, а, скорее, в «героическом»: «…*небо и море спорят друг с другом, кто лучше, кто тише, кто синее, словом, кто более понравится путешественнику…*» (с. 247). «Соперничество стихий» – тема романтической культуры, наиболее отчетливо этот мотив ощущается в прозе Гоголя. Но пейзаж Гончарова – это не вариации на темы Гоголя.

Принципы поэтики морского пейзажа у Гончарова основаны на смене пространственных планов, колорита и т. д. Так, море чаще всего ассоциируется с «бездной» – играющей цветом гладью. Гончаровская оптика – горизонтальный срез моря – основана на двойных ассоциациях: с одной стороны, «растопленное серебро», «густое золото», с другой – «*…море – как зеркало, как ртуть… распростерлась лазурная гладь…*» (с. 247). Антиромантическое, прозаическое (ртуть) вступает в диалог с поэтическим, мифологическим (зеркало), создавая оригинальный образ.

Динамика моря передается через цвет, его оттенки и интенсивность. «Дневной» солнечный пейзаж, увиденный в золотом цвете, реализуется через метафору горения: «*…какие мягкие, нежащие глаз цвета небес и воды! Как ослепительно ярко блещет солнце и разнообразно играет лучами в воде! В ином месте пучина кипит золотом, там как будто горит масса раскаленных угольев…*» (с. 251). Метафора пожара переводит «природное» в «человеческое»: «*…океан в золоте или золото в океане, багровый пламень, чистый, ясный, прозрачный, вечный, непрерывный пожар без дыма…*» (с. 122). Из метафоры вырастает «гипотетический» сюжет о любовниках, сохраняющий мифологический подтекст: «*…это покой как будто удовлетворенной страсти, в котором небо и море любуются взаимно в объятиях друг друга. Солнце уходит, как осчастливленный любовник, оставивший долгий, задумчивый след счастья на любимом лице…*» (с. 122).

Романтический колорит угасающего дня отвечает грустному настроению, и автор невольно погружается в состояние созерцателя, подчиняясь игре цветов, мгновенно меняющихся, фиксируя «поэтичность» закатного пожара в эскизах, близких к импрессионистским: «*…вечернее небо, перед захождением и восхождением солнца, великолепно и непохоже на наше… бледно-зеленый, чудесный, фантастический колорит, в котором есть что-то грустное; чрез минуту зеленый цвет перешел в фиолетовый… весь горизонт облит пурпуром и золотом…*» (с. 373).

Созерцание заката рождает ощущение бессилия человека перед красотой. И в то же время «невыразимое» побуждает к живописанию, к необходимости обретения языка другого, не словесного искусства, которое могло бы адекватно передать эту красоту: «*…пусть живописцы найдут у себя краски… которыми угасающее солнце*

окрашивает небеса!.. солнце не успело еще догореть… а оглянитесь назад: на западе еще золото и пурпур, а на востоке сверкают и блещут уже миллионы глаз: звезды и звезды, И между ними скромно и ровно сияет Южный крест!..» (с. 122–123). Именно в спокойном морском пейзаже – авторские представления об идеале: «…*сон и спокойствие объемлют море и небо как идеал отрадной, прекрасной, немучительной смерти, какой хочется успокоиться измученному страстями и невзгодами человеку*» (с. 120). Психологическая основа успокоения – непохожесть на реальность, состояние, близкое ко сну. Картина успокоенного мира метафорична.

Авторский идеал – гармония человека с миром – «покой» – обозначается именно через живописный код. Морской пейзаж ассоциируется с живописными полотнами Айвазовского[686]. В своих дневниковых записях (во второй части путешествия в Японию) Гончаров упоминает картины Айвазовского. Это эпизод пребывания в Японии, когда русские моряки празднуют годовщину выхода в море: «…*Едучи с корвета, я видел одну из тех картин, которые видишь в живописи и не веришь: луну над гладкой водой, силуэт тихо качающегося фрегата, кругом темные, спящие холмы и огни на лодках и горах. Я вспомнил картины Айвазовского*…» (с. 371). Так, через припоминание входит в роман-путешествие тема Родины[687]. Спокойный пейзаж соотносится с авторским умиротворенным настроением, которым отмечены редкие моменты бытия.

4.4.5. Структура текста: литературные цитаты и их функции[688]

Погружение в реальность, реализующееся в путешествии, тем не менее не ведет к отбрасыванию чужого опыта. Познание Японии начинается для русского путешественника с книг, и в первую очередь научных изысканий. Реальные впечатления сверяются с книжными[689]. Именно в этом смысле показательно упоминание Энгельберга Кемпфера – немецкого врача и путешественника, автора историко-географического сочинения о Японии.

Постижение Японии осуществляется как погружение в книжную культуру: «…*Устав от Кемпфера, я напал на старую книжку… тоже о Японии или о Японе, и о вине гонения на христиан, сочинения Карона и Гагенара, переведенные чрез Степана Коровина, Синбиринина и Ивана Горлицкого*…» (с. 333). Причем мера истин-

ности – в старине, материализованной в книге. Книжное «открытие» Востока имеет определенный итог: психологическая радость открытия – в аналогиях, параллелелизме: «…*Эта любопытная книга современница Телемахиды*!..» (с. 334). Так, «восточное» и «западное» превращаются в параллельные, пересекающие в пространстве.

«Научное» переплетается с «мифологическим»: познание Японии гораздо полнее реализуется через легенду. Живописный код определяет характер японских пейзажей: словесная живопись развертывает картины. Гончаров сохраняет принцип эстетики начала XIX века: за называнием скрывается подтекст: «…*когда в Нагасаки будет издаваться иллюстрация, непременно нарисуют каменья. И Паппенберг тоже, и Крысий*…» (с. 387). Подобный ход в духе экфрасисов – Филостратовых картин[690].

Упоминание Паппенберга не случайно: по преданию, с горы Паппенберг, находившейся у входа в Нагасакский пролив, в конце XVI в. при изгнании европейцев из Японии, после издания закона о запрещении миссионерской деятельности в Японии, бросали папских монахов. Русские моряки называли эту гору Поповой, или Поповской. В этом же ключе – упоминание путешественника Н. Резанова, существующего как миф о человеке, которому японцы запретили посещать свою страну[691].

Ассоциативное мышление Гончарова, вполне отвечающее эстетике начала XIX века, когда культурой было пронизано все, в том числе и быт, обнаруживает себя в разных ситуациях через обращение к литературным произведениям. «Чужое слово», включаясь в текст романа-путешествия, создает лаконичный, яркий образ, порождая ассоциации, возвращает к первотексту. Так, описывая прибытие к о. Нагасаки, автор, пораженный декоративностью ландшафта, обращает внимание на пустоту, безлюдье берегов: «…*декорация бухты… куда спрятались жители? Зачем не шевелятся они толпой на этих берегах? Отчего не видно… жизни или "мышьей беготни"…*» (с. 321).

Пушкинский код не случаен в романе Гончарова. Автор усеченной цитатой («…жизни мышья беготня» – из стихотворения А.С. Пушкина «Стихи, сочиненные ночью, во время бессонницы»), с одной стороны, отсылает к пушкинскому тексту (упоминание Пушкина – знак ностальгии по родине), с другой – отталкивается он него: Гончаров, хотя и дифференцирует понятие жизни («жизнь» в высоком смысле и суета), но в данном контексте именно «суетное» отождествляется

с «живой жизнью». Так, в позиции из «прекрасного далека» автор постигает глубину пушкинских строк, в которых «поэтическое» буквально «прорастает» из самого что ни есть «прозаического»[692].

Помимо литературных, цитируются музыкальные произведения. Эпизод, в котором рассказывается, как вся команда собралась на палубе корабля, встречая свиту японцев, вызывает ассоциацию с оперой «Роберт-Дьявол», в частности с арией Роберта. Так, встреча с неизвестным, непонятным, диким приобретает дьявольские коннотации, будучи осмысленной в контексте путешествия на Восток.

И еще один литератор, к которому обратился в контексте «восточного путешествия» Гончаров, – это А.С. Грибоедов. «Групповые портреты» восточных базаров вызывают в памяти картины грибоедовской Москвы. Очевидна отсылка к реплике старухи Хлестовой из комедии «Горе от ума»: «От скуки я взяла с собой / Арапку-девку да собачку; / Вели их накормить ужо, дружочек мой, / От ужина сошли подачку» (д. III, явл. 10 [Грибоедов, 1971, т. I, с. 125]). В аналогии – ключ к пониманию отношения Гончарова к такому позорному явлению социального уклада, как рабство, в отличие от цивилизованного мира не изжитому пока еще в России и на Востоке. Авторская позиция поясняется «чужим словом», усеченной цитатой, придающей иронический смысл авторскому высказыванию.

4.4.6. Структура текста: диалог Запада с Востоком

Вторая часть текста романа-путешествия в Японию представляет собой дневник. Дневник – форма непосредственного фиксирования фактов и событий[693]. Дневник появляется сразу после описания-воссоздания эпизода беседы с губернатором, из которой путешественники узнают, что оказались «пленниками», «заложниками». В дневнике, в отличие от романного слова – описания самого путешествия, совершенно пропадает юмор; автор, фиксируя факты, делится лишь сиюминутными впечатлениями, выражая все очень лаконично, без анализа и обобщений.

В дневнике, несмотря на некоторые подробности и детализацию, нет эмоций, выраженных эксплицитно; все строго и предельно лаконично, «эмоциональное» уходит в подтекст.

В сухом стиле тем не мене совершенно отчетливо выражается отношение русских к японцам. Логические конструкции с причин-

но-следственными связями воздействуют именно благодаря подтексту. Констатируя факты, автор почти не скрывает раздражения, возникающего у русских от пребывания в Японии.

Однако в дневнике есть своего рода «прорывы», «всплески эмоций», в которых интерпретация действий японского правительства, удерживающего русских и учиняющего им всякого рода препятствия, превращается в публицистику. Именно восточный деспотизм наводит на мысли о Японии как стране распадающейся патриархальности. Авторские размышления о дикости восточного бытия ведут к выводам о необходимости его изменения. Авторское слово включает «чужое слово», которое звучит как вещее, пророческое, о том, что следует ждать перемен.

«Логическое» в дневнике перерастает в «лирическое», выводя из подтекста тему нетерпения, желания вырваться за пределы удерживающей страны, на простор: «*…мой дневник похож на журнал заключенного – не правда ли? Что делать! Здесь почти тюрьма и есть, хотя природа прекрасная, человек смышлен, ловок, силен, но пока еще не умеет жить нормально и разумно*…» (с. 333). Так, автор в лаконичной записи об отъезде из Японии не может скрыть переживаемой радости: «*…10 августа пришли и 11 ноября ушли…вот и простор, беспредельность, море*!..» (с. 393). Уход из Японии осмыслен как освобождение из плена, обретение свободы, символическим выражением чего и явилось безграничное море.

Первая и вторая части скрепляются общим образом – тюрьмы; так обозначается неразрывное их единство в структуре целого. Вторая часть представляет эмпирический (необработанный) материал, из которого вырастает первая часть – «путешествие», в которой факты и хаос впечатлений уже упорядочены и, будучи уже пережитыми, отодвинутыми на эстетическую дистанцию, смягчены добродушным, вполне «обломовским» юмором, основа которого – терпимость и мудрое принятие жизни.

Два путешествия русских в Японию и похожи, и отличаются друг от друга. В описании второго путешествия уже меньше подробностей, чем в описании первого. Второе посещение Японии – «обратный путь», имеющий мифологический смысл «путешествия назад», – реализуется в ключе повторения (лейтмотив: «опять пошло по-прежнему»), представляя собой зеркальное отражение первого. Автор отступает от «дневникового» стиля, возвращая путешествию

смысл новизны и подчеркивая его необычность лишь несколько раз (таково описание проводов старого года в Японии).

Видя в японском бытии реализацию русской пословицы из волшебных сказок («скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается»), автор ироничен в замечании о нежелании японцев скоро дела делать. Так, «патриархальное» (а значит, и «обломовское») в его крайнем выражении оценивается как «негативное».

Ностальгическая тема достигает апогея в сцене «пробуждения»: автор, утративший чувство времени, ощущая нереальность происходящего, определяет свое состояние как страшный сон. Мотив склепа – вариации мотива тюрьмы – выводит из подтекста мотив тоски по родине. Сон в мертвом царстве – символ восточного бытия – перерастает в смерть: появляются мумии, покойники, склеп, тени. В описании впечатлений от японцев во втором путешествии усилена ирония, доведенная до сарказма почти во всех случаях (бритые лбы, смуглые, как у мумий, щеки). «Чужое» постепенно приобретает семантику «мертвого». В портретах еще больше подчеркивается нечеловеческое (например: «…лицо как лопата…», птичье лицо и т. д.). Переоценивается также и модель бытового поведения японцев: «ползучее» ассоциируется с «собачьим», пресмыкательство восточного человека осмысляется как отсутствие достоинства, при этом «странное» гостеприимство выглядит как унижение: еду за гостем доедает переводчик, сидевший, как пудель, у ног гостя. Сам обед (или фольклорно-мифологический пир) осмыслен как поедание, а традиционный для японцев символ симпатии иронически переосмысляется, превращаясь в «символ прилипчивости».

Диалог Запада с Востоком подается все более иронически: лейтмотив – сравнение японцев с мухами. Возникает ирония, вырастающая из сравнения: «как мухи бесполезны». В «энтомологическом» – почти не скрываемое авторское презрение к дикости.

Но одновременно с нарастанием раздражения от созерцания чужого бытия в его бесконечной повторяемости появился другой мотив. Умудренные русские выстраивают иную модель отношений, начало которых уже в специфическом прибытии («мы незаметно подкрались к Нагасаки»). У второго посещения появилась другая цель – просветительская, свидетельствующая об изменении намерений русских – пробудить от беспробудного сна целый народ. Анек-

дотические ситуации теперь сознательно провоцируются русскими. Гипотетическая ситуация, основанная на фразеологизме – «быть в чужой шкуре», – своеобразная месть японцам, мечта о пробуждении сонного царства.

В споре с Востоком, в игре с Японией русские берут инициативу в свои руки, цель этой игры – разбудить сонный мир, непрочный в своих основаниях. Связывая бесперспективность Японии с ее замкнутостью, автор отмечает некоторые признаки разрушения этой замкнутости.

Вопреки психологии и логике морского путешествия, «примиряющего» с «чужим», русские переживают процесс отторжения от Востока; срез, по которому намечается это отторжение, – это отношение к женщине, европейская эстетика прекрасного: вопреки европейскому, японские женщины чернят зубы.

Мотив запертых/отворенных ворот пронизывает все размышления о прошлом, настоящем и будущем Японии. Возвращение в Японию осмысляется не иначе как спуск в Аид.

Состояние русских – «надоело» – выражается в появлении на страницах романа-путешествия «морского» жаргона («надо рвать и бежать»), что является несомненным знаком иссякнувшего терпения. Ощущение гармонии бытия и гармонии внутреннего мира достигнуто в уходе-освобождении, чему сопутствует погода («*Ветер был попутный, погода тихая… и мы покатили по широкому раздолью, на юг!..*», с. 490) и открывшаяся панорамная перспектива – раздвинутый горизонт.

Познание Японии завершилось полным ее неприятием, отторжением Востока. Утраченная поэзия первобытности, «природности», понятых как «дикость», вызывает желание не существовать в этом, так и оставшимся чужим, мире.

4.5. «ДАЧНЫЙ ТЕКСТ» В ПРОЗЕ А.П. ЧЕХОВА: ДИНАМИКА И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СМЫСЛ[694]

Феномен дачи и «дачного текста» стал привлекателен для культурологов и литературоведов на рубеже XX–XXI вв., но до сих пор «дачный текст» остается понятием, терминологически неопределенным[695].

В числе первых представил свой обобщающий фундаментальный труд «Дачники 1710–2000. История дачи» (Stephen Lovell.

Summerfolk: A History of the Dacha, 1710–2000. Cornell University Press, 2003) лондонский профессор Стивен Лавелл[696]. В отечественной науке дача – специфический русский феномен, «еще одно слагаемое загадочной русской души» и часть русской модели мира (Т. Цивьян[697]). Итальянская исследовательница П. Деотто рассматривает дачу в составе петербургского мифа [Деотто, 1999, с. 145–154]. В.Г. Щукин, выявляя генезис «дачного текста», соотносит его с «усадебным» [Щукин, 2007][698].

В исследованиях последних лет обозначилась тенденция, с одной стороны, к теоретизации («дачный текст» рассматривается как один из сверхтекстов Н.Н. Старыгиной[699], в сопоставлении с «городским текстом» – В.В. Цуркан[700]), с другой – к анализу авторских «дачных» текстов (см. отдельные главы в монографии О.А. Богдановой[701], статьи В.В. Мароши[702], Н.Е. Тропкиной[703], О.В. Семеницкой[704] и др.).

«Дачный текст», который в науке определяется по аналогии с «петербургским текстом» В.Н. Топорова [Топоров, 1995], – сверхтекст, складывающийся вокруг «топонимов высокой культурной значимости», «проявляется в актуализации системы знаковых образов, мотивов, символов, замкнутых дачной тематикой и характеризующих дачный хронотоп и образ жизни» [Старыгина, 2015, с. 107–108][705]. Для «дачного текста» характерны: оппозиция «город / естественный мир природы», «дачный хронотоп» (дачный календарь, ритуалы), типы персонажей и амплуа («дачники», «дачный муж»), дачный нарратив («дачный роман» и др. «события») и т. д.

Системного исследования чеховского «дачного текста» пока нет[706].

4.5.1. «Дачный анекдот» и его неанекдотические смыслы

В ранней прозе Чехова «дачный текст» вполне укладывается в жанр «дачного рассказа» («легкий, забавный, почти что анекдот» [Сендерович, 1994, с. 143]) в духе лейкинских. Так, например, рассказ о чиновнике со стесненными средствами, который, вырвавшись из серой повседневности в отпуск, попал в объятия дачницы («Из воспоминаний идеалиста», 1885), основан на анекдоте. Сам по себе текст воспоминаний двуслоен: в ретроспективе сюжетные звенья и детали приобретают иной, чем первоначальный, смысл.

Бегство из душного города на природу – мечта «маленького человека», каким он, впрочем, себя не считает. Дачный отпуск – потреб-

ность души, отвергающей мелкие радости городской жизни, даже с широкими жестами («…*отправиться в летний театр на оперетку, съесть ужин и к утру вернуться домой навеселе», «отправиться на выставку, а оттуда на скачки и повертеть там кошельком около тотализатора*…» [Чехов, 1976, т. IV, с. 50][707]), и требующей «*во что бы то ни стало "пожить", пожить во всю ивановскую, так, чтобы потом в течение десяти лет жить одними только воспоминаниями*» (т. IV, с. 50). Рассказчик строит свой текст как диалог с читателем: отсюда советы-рекомендации, приближающие «дачную идиллию», к которой герой изначально стремился и которую в конечном счете пережил: «…*садитесь в вагон и отправляйтесь туда, где воздух пропитан запахом сирени и черемухи, где, лаская ваш взор своей нежной белизной и блеском алмазных росинок, наперегонку цветут ландыши и ночные красавицы*» (т. IV, с. 50). Картинка смоделирована оппозицией «город/дача», ольфакторной и визуальной образностью. Точно схваченная деталь – опьяняющий запах, разграничивающий два пространства: городское и дачное; он, возможно, в какой-то мере может объяснить приключение героя.

Поначалу текст рассказчика вполне укладывается в «поэтическую» модель русской лирики начала XIX века: «ландыш» – образ идиллического пейзажа-декорации пушкинского послания «Городок» («…где ландыш белоснежный / Сплелся с фиалкой нежной…» [Пушкин, 1956, т. 1, с. 100]) и символического сравнения в элегии Батюшкова «Выздоровление» («Как ландыш под серпом убийственным жнеца склоняет голову и вянет…» [Батюшков, 1977, с. 214]). Но в эмоциональной картинке, нарисованной героем, возникают некоторые «шероховатости», царапающие слух стилевые «ляпы»: природная идиллия оказывается пародийно сниженной («воркующие ручьи», общество «птиц и зеленых жуков»). А завершающий картинку женский образ вносит дополнительные штрихи: «дачный роман», предполагающий легкость и необязательность отношений, – обязательный компонент идиллии. Заключительный аккорд – взгляд, очерчивающий женскую фигурку («*Прибавьте к этому две-три встречи с широкополой шляпкой, быстрыми глазками и белым фартучком*…», т. IV, с. 50), в духе принципов поэтической портретистики начала XIX века, базирующихся на романтической идее довоплощения, активизирует ассоциативную память читателя. Завершение картины женским образом – в духе пушкинских элегий: этот

прием А. Позов возводит к идее просветленности [Позов, 1998], но в рассказе Чехова элегическая тональность и связанная с ней «бытийность» сняты.

Эмоциональные всплески, обращенные к читателю, сопровождают сюжет, выстраиваемый рассказчиком по законам романного жанра. Дачная жизнь начинается с конфуза: вместо пожилой особы, пахнущей кофейной гущей, – «*молодая, полная дамочка*», вызвавшая полную потерянность героя. Поток определений в тексте воспоминания создает иллюзию сиюминутности («*чудесная, великолепная, изумительная, очаровательная особа*»).

Нетипичность хозяйки (она – такая же дачница, только сдающая лишнюю комнату внаем), ее гостеприимство (с легкостью, просто, по-домашнему включила нового дачника в свою идиллию: «*Не хотите ли чаю? Вам со сливками или с лимоном*?», т. IV, с. 51) и обезоруживающая откровенность (предложила угловую комнату и негласную роль стража чести хозяйки) окончательно расположили к ней рассказчика.

Эйфория от ощущения полной свободы, свежий воздух, ничегонеделание и предощущение наслаждения – составляющие «дачного рая». Дачная идиллия ориентируется на топосы поэзии начала XIX века, обозначенные в послании К.Н. Батюшкова «Мои пенаты» и ставшие общим местом в поэзии его современников: пребывание на лоне природы, где «праздность» включает общение с естественной природой, путешествие по срезам культуры – беседы с древними мудрецами, поэтическое вдохновение и как обязательный элемент – любовные свидания с «пастушкой».

Опьяненный «дачным раем» герой пропустил мимо ушей имя хозяйки дачи (Софья Павловна Книгина), отсылающее к имени героини комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума» Софье Фамусовой, сначала по-книжному выстраивающей свой роман с Молчалиным, а потом не по-книжному расправившейся с избранником-обманщиком. Игра с именем – настораживающий авторский сигнал. В «дачном романе» героиня – персонификация непрочитанной книги, заместительница дачного чтения (о романах в дачной идиллии упомянуто всего один раз, да и то вскользь).

Время от времени возникающий диалог с читателем достигает своего апогея в описании дачного счастья: «*Читатель, я в восторге, позвольте мне вас обнять*!» (т. IV, с. 51). Дачное время «сжимается»

в сознании героя («*28 дней промелькнули, как одна секунда*», т. IV, с. 520), а «дачная» жизнь, не отягощенная какими-либо заботами, неудобствами и неприятностями (скучные разговоры об оплате дачи оставлены, как ненужные, не к спеху, на потом), плавно перерастает в «дачный роман».

На первом месте в дачной идиллии – обеденные ритуалы, насыщение плоти. Лейтмотив утренних кофейных и чайных церемоний – жирные топленые сливки. В дачном сюжете сливки приобретают символический смысл: в мифопоэтике одно из полезных свойств сливок – продление молодости. Вся дачная жизнь идет под знаком фразеологизма «снимать сливки» («брать себе самую лучшую часть чего-нибудь»). Повествуя о роскошных обеденных пирах, рассказчик отступает от спокойного тона: «*Представьте себе, что вы, голодный, как собака, садитесь за стол, хватаете большую рюмку листовки и закусываете горячей солониной с хреном. Затем представьте себе окрошку или зеленые щи со сметаной и т. д. и т. д.*» (т. IV, с. 52). В зооморфном сравнении – развертывание сквозной метафоры, стягивающей амплуа героя в сюжете: сторожевой пес – голодная собака – верный друг. А сама дачная жизнь, как позже окажется, не что иное, как приручение пса, смоделированное хитроумной дачницей.

Набор блюд в обеденном ритуале – хорошо продуманный ход скучающей дачницы: помимо мясных, чисто мужских блюд (как, например, солонина – это блюдо, которое готовится из мяса или сала, которое в течение длительного времени засаливается), с подкупающей эстетикой поданная «листовка» (настойка на листьях черной смородины), летние овощные блюда (окрошка[708] и зеленые щи – малодоступные в городской среде даже летом).

Вершина дачной идиллии – вечерние прогулки. Несколько пародийная картинка дачного счастья построена на стилистических диссонансах: традиционный для свиданий соловей замещен «*изредка вскрикивающей цаплей*»; прозаизировано место прогулок – железнодорожная насыпь; полукомичная формула, претендующая на свежесть образа («*слабо дышащий ветерок*» – в значении «еле живой», «почти мертвый»). Штрих в описании спутницы – «*полная блондиночка*» – развертывает визуальный план, включающий «тактильное» и «живописное». Рубенсовская телесность, сохраненная только в указании на «полноту» женского персонажа, сосуществует с тради-

ционно романтическими деталями внешности («*бледное от луны личико*...», т. IV, с. 52). «Ужасно хорошо!» – восклицание, итожащее цепочку несообразностей.

Исповедальный рассказ, построенный по законам жанра, содержит мотив падения: «*Не прошло и недели, как случилось то, чего вы давно уже ждете от меня, читатель, и без чего не обходится ни один порядочный рассказ... Я не устоял*...» (т. IV, с. 52). Объяснение, состоявшееся между «дачниками», несколько настораживает разрушением традиционной сюжетной схемы: герою показалась странной реакция хозяйки, скорчившей «*милую гримаску губами*» в ответ на его объяснение в любви. Использованный далее прием – сюжетная лакуна (умолчание о происходящем) – готовит к неожиданному повороту сюжета. Число 28, повторяющееся трижды (начало отпуска, начало пребывания на даче и как завершение дачного романа и дачного сезона), соединяя «начала» и «концы» рассказанной истории, несет семантику порога.

Последний штрих в завершающейся дачной истории – расчет. Стремительно движущийся к последней точке сюжет в сцене прощания строится на эффекте обманутого ожидания: цифры выставленного счета приводят героя в изумление. Над «мужским» надстраивается «женское»: в перечислении еды – другая семантика: «*Листовку ты пил... не могла же я подавать тебе к обеду водки за ту же цену! Сливки к чаю и кофе... потом клубника, огурцы, вишни... Насчет кофе тоже... Ведь ты не договаривался пить его, а пил каждый день*!» (т. IV, с. 53). Семантикой «сладкого» стянуты «начала» и «концы» дачной истории: в момент знакомства жест хозяйки – слизывала варенье с ложечки; в ситуации расчета – цифра 75 руб. с необозначенным содержанием. В молчании – табуирование любовного ложа и интимных услуг. Упоминаемая хозяйкой клубника также символична.

Композиционно рассказ уравновешен оригинальным использованием лакуны: умолчание о счастливом дачном времяпровождении и немота героя от цифры за оставшиеся неназванными «интимные услуги» в финале.

Вскользь упоминаемый в самом начале приятель, порекомендовавший дачу (имя которого остается неназванным, да рассказчик так и не возвращается к нему более), по всей видимости, переживший нечто подобное, и есть главный виновник всех бед героя. Приятель,

оказавший «медвежью услугу» рассказчику, остается «теневым» персонажем, вынесенным за скобки, а все произошедшее осмыслено как закономерное и неизбежное звено в цепи существования героя-идеалиста. В итоге чемодан – как символ тяжелого бремени обманутого дачника, обведенного вокруг пальца дамой, и вопрос к читателю: «*Нет ли, господа, у кого-нибудь взаймы ста рублей*?» (т. IV, с. 53).

Мотив опьянения в ретроспективе также получает другую семантику: дачница – подобие Цирцеи, опоившей героя и обобравшей его до нитки. Опьяненный, он невосприимчив к реальности и видит только то, что ему преподносят. В этом смысле значимо ласковое прозвище героя – «Дудочка», ведущее по крайней мере к двум возможным интерпретациям сюжета, связанным с фразеологизмом: «плясать под чужую дудку» (хозяйка подчинила его себе, заставила невольно делать то, что ей надо) и «дуть в дудку» в значении «обманывать». Идеалист оказался инструментом в руках опытной интриганки.

Итак, в «дачных рассказах» анекдот «взрывает» «дачную идиллию», обнаруживая ее амбивалентность.

4.5.2. «Дачный муж»: несостоявшиеся метаморфозы

Рассказ «Беззаконие» (1887) открывает серию дачных произведений, варьирующих мотив дачного мужа. В основе этого рассказа также лежит анекдот: дачное пространство для героя – коллежского асессора Мигуева – становится пространством греха и покаяния.

Вечерняя прогулка, ежедневно совершаемая Мигуевым, обернулась для него драмой. Сбылась угроза недельной давности: бывшая горничная пообещала ему страшное наказание («*Ужо, погоди! Такого тебе рака испеку, что будешь знать, как невинных девушек губить! И младенца тебе подкину, и в суд пойду, и жене твоей объясню...*», 1976, т. VI, с. 248). Телеграфный столб, возле которого произошла эта встреча, обретает, таким образом, сложную семантику: это столб позора, к которому его пригвоздила горничная напоминанием о его «падении»; это «лобное место», на котором герой будет распят (сначала прогнозируемой реакцией окружения, потом жены); и, как позже окажется в сюжете, это «заколдованное» место – именно с него начинается путь страданий.

«Крыльцо» собственной дачи, на которое присел отдохнуть Мигуев, получает семантику порога, перешагнуть который герой не

решается, обнаружив сверток с ребенком. Первая реакция наткнувшегося на сверток – ужас: «*…вдруг лицо его перекосило таким ужасом, как будто он увидел возле себя змею*» (т. VI, с. 248). Зооморфное сравнение, передающее всю остроту переживаемого героем, сопряжено с «социальным»: «*…огляделся, как преступник, собирающийся бежать от стражи…*» (т. VI, с. 248).

Фамилия героя очерчивает сюжетную парадигму в семантических цепочках – сюжетных узлах, охватывая смену переживаний героя: Мигуев (от «миг» или «мигать») – «минутное увлечение» – «младенец» – «тайна» – «подкидыш» – «дрянь» – беззаконие.

Телеграфный столб задает путь к чужой даче, даче купца Мелкина, расположенной на краю поселка, у реки: именно ему Мигуев хочет подбросить младенца. Удаление от центра к краю – путь оподления, развернутый во внутренних монологах Мигуева. Первоначальная сосредоточенность исключительно на стремлении во что бы то ни стало избавиться от «беззакония» неожиданно перерастает в гипотетические сюжеты о возможном будущем ребенка: «*Пожалуй, выйдет из него какой-нибудь профессор, полководец, писатель... Ведь всё бывает на свете! Теперь я несу его под мышкой, как дрянь какую-нибудь, а лет через 30–40, пожалуй, придется перед ним навытяжку стоять*» (т. VI, с. 249–250). Очевидны аллюзии на гоголевскую повесть «Нос»: обыграна ситуация встречи майора Ковалева с собственным Носом. Аллюзии на Гоголя – в указании на социальные роли: оба коллежские асессоры. Но гоголевская сюжетная ситуация перевернута: сбежавший от Ковалева нос – деформированная телесность; у Чехова, наоборот, ребенок – прибавление к мигуевской плоти, ее разрастание, расширяющаяся телесность.

Лунный пейзаж – аккомпанемент к душевным мукам Мигуева. Сначала луна появляется в безмятежном дачном пространстве: из-за облаков выглянул «кусочек луны». «Кусочек луны» – опредмеченная метафора ожидаемого ужина. Но эта деформированная луна в сюжете становится предвестием страшных для героя событий. Кроме того, «кусочек луны» отзовется в смещении акцентов в размышлениях Мигуева о ребенке: «*…Он плоть и кровь моя…*» (т. VI, с. 250). Именно в тот момент, когда путь Мигуева, пролегающий около забора, под черною тенью лип (в мифопоэтике липы наделены символикой памяти), сменяется дорогой, залитой лунным светом, с ним происходит метаморфоза: «*В душе же, рядом с царапающею совестью,*

сидело что-то нежное, теплое, грустное...» (т. VI, с. 251). Через «телесное» (ползущие мурашки-слезы – овеществленная совесть) впервые пробилась душа: герой испытывает своеобразное просветление.

Путь к окраине оказался сопряженным с пробивающейся человечностью: после несостоявшегося «беззакония» начался обратный путь, к своей даче. «Возвращение» до предела сжато в сюжете. После коленопреклоненного покаяния перед женой Мигуев, «*как высеченный, побежал на чистый воздух*...» (т. VI, с. 251). «Высеченный» имеет двоякий смысл: с одной стороны, сам себя уже высек пережитыми муками, с другой – высеченный женой (ожидает ее реакции).

Жена в рассказе сначала теневой персонаж. Но всякий раз упоминание жены сопровождается обязательным называнием ее по имени. Имя жены – Анна Филиппова – повторено трижды. Так, в самом начале рассказа, нащупав узел с ребенком, Мигуев слышит доносящиеся из окна звуки собирающегося ужина: имя жены – знак домашности, привычного и повседневного. После испытанного им просветления души Мигуев и о жене начинает думать по-другому («*Она баба добрая, поймет*…», т. VI, с. 251): ранее – страшащий своей насмешливостью мир, сейчас – готовность пойти против всех с надеждой найти опору в жене, способной понять его муки и принять его покаяние.

Повторяющееся имя жены – своеобразное препятствие, которое «тормозит» сюжет. В сочетании смыслов имени («Анна» – с древнееврейского «благодать», «Филипп» – с греческого «любящий коней») – указание на удобство для героя семейной идиллии. В гипотетических ситуациях герой моделирует покаяние и даже дает имена младенцу: мальчик – Владимир, а девочка – Анна. Наделение младенца именем имеет двоякий смысл: в удвоении женского имени и уважение, и преклонение перед женой, с одной стороны, с другой – торжество «социального» (этими именами назывались ордена в Российской империи: «Анна на шее», «Владимир в петлице»). В финале – заплаканная и разгневанная жена около младенца в ситуации, сведенной в конечном счете к шутке: она – правящая, сдерживающая, возвращающая в лоно семьи.

Поначалу герой назван только по фамилии: в сюжете испытания и метаморфоз имя героя скрыто (правда, один раз оно мелькает в гипотетических картинках реакции усмехающихся сослуживцев).

Но имя обретено героем в самом финале, после признания в своем падении жене. Имя произносит дворник, разыскивающий чужого пропавшего младенца, и это имя Семен Эрастович[709]. Имя «Семен» древнееврейского происхождения, возможно, восходящее к иудейскому имени Симеон («слушающий» или «услышанный Богом»). Обретение имени в русле его семантики: это прислушивание к собственной душе, что ведет к решимости на поступок, означающий готовность взять на себя ответственность за «шалости». Но в логике сюжета раскрывается анекдотический смысл всей приключившейся с Мигуевым истории и обнаруживается ненужность покаяния.

Разрушение «дачной идиллии» задано акустической образностью в начальных эпизода рассказа: звуки готовящегося ужина из окна дома и звуки жалобно бренчащей балалайки из-за ворот (на ней играет дворник). В двойном аккомпанементе – путаница необозначенных переживаний Мигуева: с одной стороны, катастрофически разрушающаяся «домашность», с другой – предвестие мук совести и предчувствие будущей судьбы Мигуева. Но, как выясняется в финале, жалобные звуки балалайки – мелодия души дворника: из его бессвязного лепета выясняется всеобщая греховность, к которой располагает дачное пространство («*Прежде, когда жила Агнюшка, не пускал чужих, потому – своя была, а теперя, сама изволите видеть... без чужих не обойдешься... И при Агнюшке, это точно, беспорядков не было, потому...*», т. VI, с. 252). С умолкшей балалайкой замолкает и совесть.

«Дачный текст» в «Беззаконии» – повествование о несостоявшейся метаморфозе.

Мотив «дачного мужа» развернут в рассказе «Ненастье» (1887).

Заглавие рассказа, помимо прямого смысла (действие происходит на даче в дождливую пору), имеет переносный. «Ненастье» – удобная для мужа отговорка, чтобы не приезжать на дачу: «*В дождливые дни он не приезжал на дачу, оставался в городе; сырая дачная погода дурно влияла на его бронхит и мешала работать*…» (т. VI, с. 219). Заглавие фиксирует ситуацию семейного неблагополучия, когда жена, съездившая в город, обнаружила обман: муж уже пять дней отсутствует на городской квартире, хотя в письме уверяет, что трое суток никуда не выходил из дома.

Герой, знаковое имя которого Алексей Степанович, – смесь литературных персонажей – Молчалина и Хлестакова. Совпадая с Мол-

чалиным по имени, он, как и Молчалин, исподтишка ведет свою игру, обманывая жену. «Вдохновенное» наступательное вранье в духе Хлестакова (герой называет свои маневры дипломатией) для Квашина – спасение от семейных разборок и способ управления ситуацией.

Стремительно движущийся к катастрофе сюжет (жена отправляется в город с благими намерениями – навестить пропавшего мужа, но поездка оборачивается «внеплановой проверкой» и разоблачением обмана) развертывается в русле кулинарного мотива. Любящая зятя теща, ожидая его приезда, «*велела цыпленка зарезать и карасей почистить*» (т. VI, с. 220), а оставшись одна на даче после отъезда дочери, исполняющей благородную миссию, придумывает, что изжарить к вечеру для зятя. То, что зять «хороший человек», для нее во многом определяется его аппетитом.

Путешествие жареного цыпленка в город («*домашнее, хоть и холодное, а всё же лучше, чем в трактире*», т. VI, с. 221) развертывает фразеологизм «пахнет жареным», означающий грозящую опасность. Но в сюжете вместо ожидаемого «зажаривания» зятя (теща выливает свой гнев в угрозах: «*Мы жаловаться можем! Я за тобой двадцать тысяч дала! Ты не бесприданница*!», т. VI, с. 222) – радость и умиление от приехавшего, наконец, Квашина, оправдавшего свое отсутствие: «*жена и теща не отрывали глаз от его лица и думали: “Какой он у нас умный, ласковый! Какой он красивый!”*» (т. VI, с. 223).

Сюжет содержит архетип смерти/воскресения. Вернувшаяся из города обманутая жена переживает метафорическую смерть: «*Надежда Филипповна ослабела и не могла даже снять с себя шляпу. Точно ей дали дурману, она бессмысленно поводила глазами и судорожно хватала мать за руки*» (т. VI, с. 222). Разразившаяся угрозами теща в конце концов тоже ослабела и легла на свой сундук.

Ситуация возвращения блудного мужа «проигрывается» одновременно в двух вариантах. В сценарии «дачного мужа» 5 суток ожидания получают отличную от женской (согласно сценарию родственников, он несчастная жертва непонятной для них службы: «*Алексей Степаныч один-одинешенек сидит теперь в городе, в своем мрачном, пустом кабинете и работает, голодный, утомленный, тоскующий по семье...»,* т. VI, с. 220), «поэтическую» интерпретацию: «*Почти пять суток... день и ночь жил, как на бивуаках! На квартире ни разу не был, можете себе представить! Всё время возился с конкур-*

сом Шипунова и Иванчикова, пришлось работать у Галдеева, в его конторе, при магазине... Не ел, не пил, спал на какой-то скамейке, весь иззябся... Минуты свободной не было…», т. VI, с. 222). «Новые узоры» по «старой канве» плетутся с учетом женской логики, манипулируя которой, Квашин обеспечивает благополучное разрешение ситуации.

Примирение совершается в ритуале обеда, где обыгрываются сразу несколько фразеологизмов. «Попавший на крючок» Квашин, успешно сорвавшись с него, прыгает «как карась на сковородке» (вариант фразеологизма: «как черт на угольях»), но благополучно выкручивается из, казалось бы, неразрешимой ситуации. Усыпленные феерией служебной деятельности, угощая его, радостно-изумленные родственники не чувствуют запаха вина, исходящего от него, и не замечают его сытости: «*Квашин, от которого пахло мадерой и ликерами и который еле дышал от сытости, жаловался на голод, насильно жевал и всё говорил про конкурс Шипунова и Иванчикова…*» (т. VI, с. 223). Именно здесь срабатывает семантика имени героя. «Квашин», происходящее от слова «квасить» («кислить, готовить капусту»), имеет еще одно значение: «пить», «кутить» (городской образ жизни очевиден). Вдохновенное вранье в очередной раз сошло с рук, и наивные родственники вновь поверили вруну.

Дачная идиллия, включающая любящую жену («*небольшая полная блондинка лет двадцати, с кротким малокровным лицом*», т. VI, с. 219) большую пухлую перину, вкусную еду, – условие созданного героем для себя комфорта: «*Хоть и купчихи они, хоть Азия, а всё же есть своеобразная прелесть, и день-два в неделю можно провести здесь со вкусом...*» (т. VI, с. 223). Владение ситуацией – власть над наивными родственниками, использование неблагоприятных обстоятельств, чтоб извлекать из них пользу и удовольствие, – смысл существования Квашина, в очередной раз выкрутившегося из катастрофической ситуации.

В поздней новеллистике «дачный текст» чаще всего является частью общего сюжета.

Так, в новелле «Попрыгунья» (1892) дачный эпизод, который приходится на 3-ю главу (всего их 8), значим как предварение измены Ольги Ивановны во время поездки с художниками на волжские этюды.

Эпизод разрабатывает мотив «дачного мужа», не живущего на даче, но иногда наезжающего с целью отдохнуть от трудов праведных и от городской цивилизации.

Изначальное подчеркивание «двойки» (на второй день после Троицы, не виделся с женой 2 недели) – женского числа – ключ к эпизоду. Неожиданное появление Дымова после долгого отсутствия (в фамилии героя – семантика призрачности) содержит архетип мертвого жениха или брата (гостя): согласно поверьям, на Троицу покойники выходят из-под земли. Весь эпизод, связанный с женской властью, подчинен устранению Дымова из дачного пространства, его изгнанию из дачного рая. «Двойка» – знак женского коварства.

Дачный эпизод отсылает к самому началу новеллы – к свадьбе Ольги Ивановны и Дымова – упоминанием «чужой свадьбы» (телеграфиста Чикельдеева), на которую приглашены все дачники: ради платья для Ольги Ивановны, которое ей необходимо надеть на эту свадьбу, Дымов отправлен назад в город. Накапливаемые по главам детали (с точки зрения Ольги Ивановны, Дымов похож на медведя, у него лицо оленя, он модель для портрета бедуина и т. д.), осмысленные как экзотика, готовят дачный эпизод. Блуждание Дымова в поисках дачи (вскользь брошенное замечание) – предварение так и нереализовавшейся мечты Дымова об отдыхе. Дача, которую долго отыскивал Дымов, неказистого вида – подобие самого Дымова, несчастного «дачного мужа». Упоминаемый сверток со съестными припасами соединяет «начала» и «концы» «дачной главы»: глава завершается указанием на то, что «*икру, сыр и белорыбицу съели два брюнета и толстый актер*» (1977, т. VIII, с. 15). Дымову пришлось довольствоваться лишь баранкой.

Обращает на себя внимание скромная роль Дымова в богемных сборищах жены (он не гостеприимный хозяин, а «метр-д'отель» с вечной фразой: «*Пожалуйте, господа, закусить*», т. VIII, с. 11) и повторяющийся кулинарно-гастрономический набор: «*Все шли в столовую и всякий раз видели на столе одно и то же: блюдо с устрицами, кусок ветчины или телятины, сардины, сыр, икру, грибы, водку и два графина с вином*» (т. VIII, с. 11).

Абсурдность «дачной» ситуации в том, чужие люди ведут себя по-хозяйски, предлагают Дымову выпить чаю. Кипящий самовар – знак распадающейся домашности, к тому же на даче царит полный бардак – разбросанные кисти, засаленная бумага и мужские пальто.

«Дачный муж» отправлен назад, в город, за женским нарядом на чужую свадьбу.

Ольга Ивановна ассоциируется в этом эпизоде с русалкой, забалтывающей Дымова, бесконечно любящего ее: здесь и информация о бедном телеграфисте, о его свадьбе, о красивой картинке в духе «французских экспрессионистов» («… *роща, пение птиц, солнечные пятна на траве и все мы разноцветными пятнами на ярко-зеленом фоне*», т. VIII, с. 14) и, наконец, слезная мольба о спасении – необходимость привезти из города платье для свадьбы. «Внесценический персонаж» – телеграфист – сыграл свою символическую роль связующего звена между супругами: именно для его свадьбы Дымов должен совершить свой подвиг.

«Розовое платье» и искусственные «цветы» – превращение «природного» в «культуру». Венки из цветов – атрибут троицких праздников. Монолог Ольги Ивановны сопровождается жестом завязывания галстука мужу. Символика узла очевидна: это своеобразная удавка, которой она удерживает мужа и, нажимая на тонкие струны его души, отправляет его назад. Далее, даже в ситуации, когда Дымов сообщает о защите докторской, никакого завязывания галстука ею не будет. Дачный эпизод с розовым платьем отзовется в финале, где Коростелев будет клясть подлые тряпки, сгубившие жизнь великого человека.

Ольга Ивановна, не замечающая страданий мужа (в «волжских» эпизодах она хотя бы вспомнила, что он каждый месяц высылал ей деньги), однако, хорошо помнит расписание дачных поездов, а также где и в какой картонке в городской квартире что лежит.

Кулинарно-гастрономический мотив рифмует эпизоды с ножом: вернувшаяся домой «блудная жена» Ольга Ивановна видит, как Дымов ест рябчика. Дымов без сюртука, в расстегнутой жилетке сидел за столом и точил нож о вилку; перед ним на тарелке лежал рябчик – символический смысл эпизода очевиден: «рябчик» входит в имя художника – Рябовский. Несостоявшаяся расправа над Рябовским (жена так и не рассказала ничего мужу) завершается поеданием рябчика («*она жадно вдыхала в себя родной воздух и ела рябчика, а он с умилением глядел на нее и радостно смеялся*», т. VIII, с. 21).

4.5.3. «Дача в Сокольниках»: концы и начала истории любви (повесть «Три года»)

В повести «Три года» (1895) «дачный текст» оформляется, прежде всего, в мотиве дачи. «Дача в Сокольниках» возникает в самом начале повести как воспоминание о Москве: Лаптев, безумно влюбленный в Юлию, поджидая ее, размышляет о странности своего настоящего существования: «*…и ему казалось странным, что он живет теперь не на даче в Сокольниках, а в провинциальном городе, в доме, мимо которого каждое утро и вечер прогоняют большое стадо и при этом поднимают страшные облака пыли и играют на рожке*» (1977, т. IX, с. 7). Стадо, гонимое под звуки рожка[710], – аллюзия на идиллический жанр. Контраст «столица/провинция» задает мотив неудавшейся жизни: именно такой ощущает свою жизнь Лаптев, ища спасение в любви к Юлии. Любовь и примиряет его с провинциальным миром (отсюда его обостренное ощущение мира в запахах, звуках, прикосновениях: «*Пахло липой и сеном*», т. IX, с. 8; «*Лаптеву казалось, будто лунный свет ласкает его непокрытую голову, точно кто пухом проводит по волосам*», т. IX, с. 15), и, наоборот, порождает злобу на «равнодушную природу», от которой веет пошлостью.

Все персонажи увязаны мотивом неблагополучия, ядро которого – любовь. Так, Нина, сестра Лаптева, угасающая от неизлечимой болезни, считает, что «*…болеет она от любви, от семейной жизни, и что в постель ее уложили ревность и слезы*» (т. IX, с. 12). Дачный мотив «мерцает» и в ее судьбе: со своим будущим мужем Панауровым она познакомилась на даче в Химках и, выйдя за него замуж вопреки родительской воле, оказалась несчастной. Так, упоминаемая дача обретает семантику утраченного рая.

Любовью заполнено все пространство повести: с одной стороны, вспомнившиеся Лаптеву московские разговоры о любви, которая сводится к влечению полов, с другой – жестокая реальность (разбитые судьбы, несчастливые семьи, свидетелем которых он стал). С одной стороны, любовь Лаптева с его распахнутостью и готовностью принять в себя мир, с другой – философия Панаурова: «всё на этом свете имеет конец». Обратим внимание, что финальный эпизод повести – дачный – реплика Лаптева в диалоге с Панауровым: жизнь – какая-то цепочка бесконечных превращений одного в другое.

Лаптев, с трудом перенесший отказ Юлии («*Жизнь моя разбита, я глубоко несчастлив, и после вчерашнего вашего отказа я хожу*

точно отравленный», т. IX, с. 25), сам не верит своему счастью, получив, наконец, ее согласие, переживает странное ощущение – эффект двойничества: «*Лаптев жил теперь как в тумане, точно это не он был, а его двойник, и делал многое такое, чего бы он не решился сделать прежде*» (т. IX, с. 29). Он, хотя и не повторяет судьбу своего брата-близнеца (Федор в конечном счете сошел с ума), но констатирует перемены в своей московской жизни, где все неладно («*У меня такое чувство, как будто жизнь наша уже кончилась, а начинается теперь для нас серая полужизнь*», т. IX, с. 86). Бывшая московская возлюбленная Лаптева Полина Рассудина, не веря в серьезные мотивы его безрассудной женитьбы, убеждена, что это – следствие животной страсти («Вы опьянены»), да и сам Лаптев с первых дней медового месяца, хотя и возвел историю своей любви к архетипу Ромео и Юлии, задает себе вопрос: зачем все было?

Персонажи и их судьбы зеркальны в сюжете. Юлия, выйдя замуж за Лаптева, в московской жизни пребывает в статусе «сестренки» (так ласково называет ее брат Лаптева Федор), в то же время она заместительница Нины, умершей от рака сестры Алексея. Сходство Нины (по признанию Юлии, Нину в провинции называют «москвкой») и «московской» Юлии закреплено портретной семантикой «сильной женщины» («*Нина Федоровна была еще крепка на вид и производила впечатление хорошо сложенной, сильной женщины*…», т. IX, с. 10–11; «*Это была уже не прежняя тонкая, хрупкая, бледнолицая девушка, а зрелая, красивая, сильная женщина*», т. IX, с. 91), пересечением судеб (та и другая бегут из дома в замужество). Но история Юлии зеркальна по отношению к Нине: Нина страдает от бесконечных измен Панаурова; Юлия, наоборот, измучена тем, что может загубить жизнь Алексея, спасшего ее и от провинциальной скуки, и от сумасшедшего отца. «Двойничество» героинь скреплено обетом, данным Юлией умирающей Нине, – забрать к себе детей. Юлия – продолжение Нины, брак которой завершился угасанием ее жизни; а Юлия в новом жизненном цикле полюбила Лаптева.

Философия любви разбивается вдребезги при столкновении с реальностью: линейный сюжет, фиксирующий это, опоясан «дачным текстом», содержащим «вершины» его, взлеты – падения, внутренние повороты.

В дачном эпизоде (13 глава, семантика числа содержательна) Юлия, откровенничая с друзьями мужа, признается, что «*никакой любви не*

нужно, всё вздор», да и сами они «*видели, что она переживает счастливое время душевного спокойствия и равновесия, что ей ничего не нужно, кроме того, что уже есть*» (т. IX, с. 69), заражаясь ее состоянием и дачной гармонией, где «*сосны были прекрасны, пахло смолой чудесно, как никогда раньше, и сливки были очень вкусны, и Саша была умная, хорошая девочка...*» (т. IX, с. 69). Юлия, в отсутствие мужа страшащаяся одиночества, и Костин мудрый совет («*…но, милая моя, чтобы узнать, что он умный, добрый и интересный, нужно с ним три пуда соли съесть...*», т. IX, с. 68), и исполненный Ярцевым романс, который тот долго потом повторяет, настораживают. Мотив, подпитывающий дачный эпизод и создающий подтекст, – пушкинские строчки из элегии «Ночь», ставшие романсом (муз. Рубинштейна): «Мой друг, мой нежный друг», – ностальгия по любви, которой нет в жизни.

Дачному эпизоду предшествует ревность Лаптева («*И это называется семейным счастьем! – смеялся он над собой. – Это любовь*!», т. IX, с. 58), который хочет уличить жену в измене, и семейные скандалы, содержащие взаимные обвинения («*Ты моя жена уже полгода, но в твоей душе ни даже искры любви, нет никакой надежды, никакого просвета! Зачем ты вышла за меня? – продолжал Лаптев с отчаянием. – Зачем? Какой демон толкал тебя в мои объятия? На что ты надеялась? Чего ты хотела?*», т. IX, с. 59).

Дача оказалась проклятым местом, и «*Лаптевы бежали из своей сокольницкой дачи в город*» (т. IX, с. 72).

Далее, в сюжете, заданном дачным эпизодом, целый клубок неразрешимых противоречий. Соперником и заместителем Лаптева становится Ярцев, довольный тем, что Полина выбрала его, отчего Лаптев испытывает досаду, потеряв женщину-подругу, которая могла бы стать ему настоящей женой, при этом ощущая, что чувство к Юлии стало иным, свободным от прежней остроты. При этом Ярцев признается, «*что чего-то жалко, всё чего-то хочется и всё кажется мне, будто я лежу в долине Дагестана и снится мне бал. Одним словом, никогда человек не бывает доволен тем, что у него есть*» (т. IX, с. 77).

«Дача в Сокольниках» в финале замыкает сюжет в круг, очерченный тремя годами, но круг этот разомкнут в бесконечность жизни финальной фразой героя: «*Поживем – увидим*» (т. IX, с. 91). Финальный «дачный» эпизод – не что иное, как выстраданная за три года гармония, дачная идиллия, содержащая в подтексте драматическую историю.

«Начала» и «концы» трехгодичной истории, увязанные телесной красотой расцветшей Юлии, обретшей любовь к Лаптеву («*…ее тон-*

кую белую шею с золотою цепочкой он видел теперь только в первый раз», т. IX, с. 19; «*И когда завтракали на террасе, Ярцев как-то радостно и застенчиво улыбался и всё смотрел на Юлию, на ее красивую шею*» т. IX, с. 91), отсылают к финалу пушкинского романа «Евгений Онегин» с его зеркальной сменой ролей персонажей: «*Она объяснялась ему в любви, а у него было такое чувство, как будто он был женат на ней уже лет десять, и хотелось ему завтракать*» (т. IX, с. 91).

Дачные эпизоды в повести итожат совместную жизнь и отмечают ее повороты.

Так, остающееся неразрешимым противоречие Лаптева между желанием свободы от купеческого рабства, стремлением убежать и невозможностью это сделать (это остро пережил Лаптев в предшествующем «амбарном» эпизоде) – сродни безысходности. Это состояние «утишается» в дачном пространстве: у Лаптева нет ни ревности к Ярцеву, который откровенно любуется Юлией, ни злобы на нее, ни прежней ненависти к ней. В открытом финале Лаптев, уставший от свалившегося на него бремени купечества, – в позиции мудрого созерцателя, обретшего эту мудрость понимания жизни в ее сложности и тончайших оттенках.

4.5.4. «Новая дача»: мифологический подтекст

Название новеллы А.П. Чехова «Новая дача» (1899)[711] задаёт мотив новизны, что в тексте прочитывается как возможность новой жизни. Изменение русского бытия в середине XIX века в первую очередь охватывало образ жизни: оппозиция «труд/отдых» стала определяющей для этого периода жизни русского общества. Б.Ф. Егоров связывает появление дач в русской бытовой культуре именно со второй половиной XIX века [Егоров, 1996, с. 528].

Дача – жилище временное, где жизнь подчинена особому календарю (переселение, как правило, начиналось в мае, отъезд связан с осенью), укладывающемуся в календарь земледельческих работ. Таким образом, дача включает в себя мифологему умирания-воскресения, связанную с природным циклом, которая кодирует цикл Солнца – умирающего/возрождающего божества. Этот цикл, в свою очередь, зашифрован в календаре земледельческих и православных праздников.

Дачное время в новелле А.П. Чехова окольцовано праздниками – Навозницей, временем, которое осмысляется как промежуточное, маргинальное, потенциально опасное (смена весны летом), и

Воздвиженьем, связанным в народном сознании с окончательным сбором урожая, этот период становится и указанием на завершение сельскохозяйственных работ, также маргинальным (зима сменяет осень). Постройка дома осуществляется зимой, переселяются Кучеровы в усадьбу весной, переезд на дачу гармонизирует мироустройство: человек возвращается к природе в то время, когда весеннее солнце пробуждает природу от зимнего сна. Уезжают Кучеровы из деревни осенью, когда сила летнего солнца идёт на убыль.

Поводом к постройке усадьбы и переезду стал «*роскошный вид на зелёную долину с деревушками, церквами, стадами*» (1977, т. X, с. 114). Дача, являющаяся воплощением идеи об отдыхе и развлечении, несёт эстетику хозяев усадьбы: «*В новом имении… не будут ни пахать, ни сеять, а будут только жить в своё удовольствие, жить только для того, чтобы дышать чистыми воздухом*» (с. 116). Таким образом, усадьба становится своеобразной моделью рая. Крестьяне, воспринимающие образ жизни в ней как вечный праздник, считают поселение семьи Кучеровых рядом с деревней угрозой.

Деревня, о которой идёт речь в новелле, имеет название «Обручаново»: в семантике («обруч») заложена идея круга – оберега. Эту же функцию выполняет река, отделяющая Обручаново от «той стороны» и ограждающая деревню от вторжения чужого мира. Семантика названия деревни заключает в себе мотив единения, союза, мира внутри самой деревни. Так, например, Родион, как бы извиняясь перед барыней, говорит ей: «*Народ у нас хороший, смирный*…» (с. 124).

Пограничное положение деревни может быть прочитано как предсказание об опасности, которую несёт ей наступающий город, а шире – век научно-технического прогресса в лице инженера Кучерова. Деревня, стоящая «*высоко на крутом берегу*» (с. 114), ассоциируется с неприступной крепостью, защищённой от проникновения извне.

Знаком новой жизни становится мост, соединяющий разные берега реки. Описание моста, который в инее «*представлял живописную и даже фантастическую картину*» (с. 114), двоится, включая в себя точку зрения крестьян и точку зрения автора. Мост должен был соединить две стороны: эту, родную, и ту, из которой словно из небытия приходят Кучеровы, ту сторону, на которой находится кабак, традиционно ассоциирующийся в православном мироощущении с сатанинством, бесовством. Переправа крестьян на «ту сторону» осуществляется посредством лодки, упоминание которой вызывает

ассоциации с переправой душ через Лету, отсылая к модели двух миров – здешнего, родного, и потустороннего, враждебного.

В фольклорно-мифологическом мышлении возведение мостов «…считали результатом договора между зодчим и дьяволом» [Тресиддер, 2001, с. 229]. Кучеров, будучи строителем моста, становится фигурой маргинальной и ассоциируется с Хароном: та сторона воспринимается крестьянами как дьявольское, нечистое место, где находится кабак. Значение чужого закрепляется фамилией «Кучеров», культурная семантика которой отсылает к мифам, где кони являются проводниками в потусторонний мир.

Как чужое пространство крестьяне воспринимают усадьбу Кучеровых. Постройка дачи меняет сложившееся соотношение «периферия (пастбище) – центр (деревня)»: центральное место занимает усадьба, а деревня уходит на периферию. Важен и тот факт, что усадьба построена на уже занятом месте, «*на полянке, где раньше бродили обручановские коровы*…» (с. 114). Так возникает мотив вытеснения: город наступает на деревню. Замещение одного пространства другим ведёт к опрокидыванию верха и низа, они меняются местами: крестьяне воспринимают инженера как человека, пришедшего «с той стороны», занявшего их место.

Кроме того, построение дачи на пастбище вводит мотив строительной жертвы: по народным представлениям, строительство на уже занятом месте обречено на неудачу заранее. Более того, оно заведомо ощущается как таящее опасность для жизни: дом на месте кладбища, кабак на месте церкви. Подобное пространство осмысляется народным сознанием как проклятое, дьявольское место. Так начинает реализовываться сюжет о несостоявшемся устройстве новой жизни.

Вершинное положение усадьбы Кучерова отсылает к античному мифу о боге Солнца, так как оно соответствует месту пребывания Гелиоса, к которому Фаэтон поднимался в гору. Так возникает вертикаль, вычленение которой обусловлено расположением дома «на высоком берегу». Обнаружить эту вертикаль можно и в описании дома Кучеровых: «*красивый двухэтажный дом… с башней со шпилем*» (с. 114). В этом же описании обращает на себя внимание сказочность всего происходящего, которую Чехов подчеркивает, создавая впечатление лёгкости, с которой построена усадьба: дом появился вдруг, ниоткуда, как проявление чьей-то сильной воли. Неслучайно в финале новеллы крестьяне следующим образом вспоминают о семье

Кучеровых: «*И всего этого точно не было. Всё, как сон или сказка*» (с. 127). Таким образом, складывается впечатление о строении как нерукотворном акте.

Организующее начало вертикали – семья Кучеровых, с которой связана солнечная символика. Ослепительный свет и сияние – неизменные атрибуты Гелиоса, характерные для семьи Кучеровых. Так, в их усадьбе «*зеркальный шар горел так ярко, что было больно смотреть*» (с. 114).

С мифом о Гелиосе связан мотив ослепления: Фаэтону было больно смотреть на бога-отца. Степанида «*смотрела на коляску против солнца, и лицо у неё улыбалось и морщилось, точно она была слепая*» (с. 117). Кузнец Петров, её муж, «*заслоняя глаза от солнца, смотрел им вслед долго*» (с. 124). Болевое ощущение, жест Родиона, которым он защищается от ослепительного солнца, реализует древний мифологический запрет: смертные не вправе смотреть на богов, нарушение запрета ведёт к наказанию (см. миф об Артемиде и Актеоне). Смысл этого наказания для мужиков – в невозможности приблизиться к осознанному восприятию Красоты.

Мост, призванный соединять, больше разъединяет, обнажая две противоположные точки зрения на мир: с одной стороны, мужичья, крепкая точка зрения, когда обо всём судится, исходя из приносимой пользы. В мире этих людей красоты нет, она вызывает мстительное желание низвести её, втоптать в грязь. Другое видение мира основывается на приобщении к красоте неутилитарной, на способности увидеть ее и оценить.

Духовность, которую несёт семья Кучеровых в мир деревни, по сути, не что иное, как окультуривание пространства (упомянутый уже мотив вытеснения, имеющий архетипическую основу: оппозиция «цивилизация/дикость»). Прикосновение к тому образу жизни, который моделируют Кучеровы, оставляет свой след: всё окружающее, ставшее давно привычным, изменяется, наполняясь внутренним светом. Эта красота, пусть и неосознанно, удивительным образом действует и на животных, принадлежащих Кучеровым: «*бычок был сконфужен*» (с. 118), «*обе лошади, пони и бычок… возвращались домой, понурив головы, как виноватые…*» (с. 118).

На фоне крестьян, выражающих негативное отношение к Кучеровым, выделяется кузнец Родион Петров, находящийся в этой ситуации между двух огней: он тянется к Красоте, воплощением которой стано-

вится Новая дача, но при этом он не может отделиться от патриархального, мужицкого мира. Отсюда, с одной стороны, нежелание Родиона понимать Кучерова, а с другой – бессознательное проявление духовности в его отношениях со Степанидой. Эти отношения описаны в тексте следующим образом: «*Он и Степанида, когда были дома, всегда сидели рядом и по улице всегда ходили рядом, ели, пили и спали всегда вместе, и чем старше становились, тем сильнее любили друг друга*» (с. 119). Можно говорить о том, что Родион и Степанида, будучи почти всегда неразлучными, реализуют миф о Филимоне и Бавкиде.

Возвращаясь к мифу о Гелиосе, следует отметить, что в солнечную символику, кроме семьи Кучеровых, вовлечены отдельные жители деревни. Упоминание в тексте Родиона вызывает ассоциации с Гефестом, богом-кузнецом, выковавшим золотые ворота для Гелиоса. Родион связан со стихией огня и в работе: «*в кузнице разводили огонь*» (с. 116), и в быту: «*в избе было… жарко*» (с. 119), поэтому огонь его не пугает, а скорее притягивает. Фамилия кузнеца Петрова содержит корень – Пётр-, с которым ассоциируется имя святого Петра, охраняющего вход в рай – место для избранных. Имя Родион с греческого переводится как «житель Родоса» [Суперанская, 1964, с. 81][712].

Связанный семантикой своего имени с культом Гелиоса, кузнец Петров, может быть, единственный, кто слышит и постигает истинный смысл фраз Кучерова: «*Родион… понимал то, что ему говорили, не так, как нужно, а всегда как-то по-своему…*» (с. 119). Слова Кучерова «*платите и вы нам тою же монетой*» (с. 119) кузнец толкует по-своему: «*Платить надо… Уж очень обижаем барина*» (с. 120). В мифологическом смысле это рассуждение Петрова может быть прочитано как языческий ритуал: жертвоприношение богу даёт человеку повод надеяться на покровительство высшей силы. Родион данный ритуал доводит до логического конца: в очередной раз он «не так, как нужно» толкует фразу Кучерова «*Кончится, вероятно, тем, что мы будем вас презирать*» (с. 125), которая по́нята Петровым по-другому: «*я, говорит, с женой тебя призирать буду*» (с. 125). Непосвящённые же мужики, однажды отвергшие помощь, «призрение» солнечного бога, лишаются её и в дальнейшем, когда нуждаются в ней (см. ситуацию Кучерова с отцом и сыном Лычковыми).

Оба супруга Кучеровы наделены атрибутами солнечного божества. В одежде Кучеровых обыгран цвет: инженер появляется перед мужиками «*в красной кумачовой рубахе*» (с. 118)[713]. Первый визит в

деревню Елена Ивановна совершает «*в коляске с жёлтыми колёсами, на паре тёмно-гнедых пони; обе, мать и дочь, были в соломенных шляпах с широкими полями, пригнутыми к ушам*» (с. 117).

Наличие коляски с жёлтыми колёсами и соломенных шляп, несущих в себе идею круга (солнце как круг и круг как оберег), вновь отсылает к мифу о Гелиосе, который изображался на золотой колеснице и в золотом шлеме [Тахо-Годи, 1987, с. 271]. Помимо Елены Ивановны «*на беговых дрожках или в коляске*» (с. 114) появлялся в деревне и Кучеров[714].

Авторское видение Кучерова двоится: автор называет его инженером, тем самым снижая его высокую роль демиурга-строителя, низводя её до технического уровня (определение рода деятельности Кучерова – инженер). Это снижение угадывается и в его портрете: подчёркиваемая телесность, плоть («*полный, плечистый… мужчина*», с. 114) уводят от созидательной функции демиурга.

Имя Елены Ивановны рождает мифологические ассоциации: её архетипом является Елена Прекрасная. Общее в Еленах – красота, от которой обе страдают; кроме того, их роднит мотив воровства: родители мужа Елены Ивановны не хотели этого брака, поэтому женитьба Кучерова в этой ситуации может интерпретироваться как похищение. «Войной» можно охарактеризовать отношения, сложившиеся между семьёй инженера и мужиками: ведь именно Елена Ивановна выбрала место для постройки дома, таким образом создав конфликтную ситуацию. При этом Елена Ивановна ощущает себя жертвой: в глубине её души скрыта драма, её постоянно преследует мысль о неудовлетворённости жизнью: «*У каждого человека своё горе*», – говорит Елена Ивановна (с. 121, 122).

Оба появления Елены Ивановны в деревне освещены солнцем. Имя Елена с греческого переводится как «сверкающая», то есть помимо того, что солнечная символика проявляется в окружающих Елену Ивановну, она сама становится источником света. Елена Ивановна – предвестник своего мужа. В греческих мифах эту функцию выполняет Эос – богиня рассвета. По сюжету визиты Елены Ивановны в деревню предшествуют (а может быть, предопределяют) встречам Кучерова с жителями деревни. Елена Ивановна, нарушая порядок своего бытия, сама едет в деревню, при этом спускаясь с высокого холма, на котором построен её дом. Она своеобразно персонифицирует вертикаль; так становится зримой, осязаемой связь

между верхом и низом. Её муж этого не делает: встречи Кучерова с мужиками носят, можно сказать, случайный характер: инженер не отклоняется от своих обязанностей, встречи происходят, когда дороги крестьян совпадают с путём Кучерова.

У Кучерова отсутствует имя. С одной стороны, эта безымянность может быть объяснена тем, что индивидуальность отодвинута на задний план, замещена профессиональной принадлежностью: человек становится винтиком большого механизма, превращаясь в исполнителя. Интересно то, что следующим владельцем имения становится человек не только без имени, но и без фамилии, указан лишь его социальный статус – чиновник, состоящий «*в чине коллежского секретаря*» (с. 128).

С другой стороны, в отсутствии имени субъекта – эффект табуирования, в основе которого запрет: нельзя смотреть на богов, нельзя проникнуть в их мир. Потому, видимо, нет внутреннего описания дома Кучеровых, взгляд останавливается только на видимых предметах – фонтан, терраса, балконы, башня со шпилем, деревья. Таким образом, запрет должен стать оберегом: люди не вправе вмешиваться в дела богов.

Однако все созданные обереги не срабатывают: мужики докучают жителям усадьбы постоянным воровством, выражая этим своё неудовольствие строительством моста и, шире, недовольство вторжением в их жизнь. Враждебность отношений миров вновь отсылает к мифу о Гелиосе, в котором упоминается вред, иногда причиняемый земному шару палящими над ним лучами Гелиоса. Божество живёт слишком рядом, опаляя своими лучами землю и людей. Удалённость от божества гармонизирует отношения, снимает конфликт. Об этом можно говорить, памятуя об обыденности и умиротворённости жизни, которые наступают, когда инженер продаёт свою усадьбу: солнце уже не причиняет боли, от него не нужно защищаться, свет его не прямой, губящий, а опосредованный, мягкий: «*широкие пилы гнутся на плечах, отсвечивает в них солнце*» (с. 127), «*только золотые голуби, золотые оттого, что их освещает солнце, летают над домом*» (с. 127).

Символом невмешательства в патриархальный мир деревни становится ритуал чаепития, которым заканчивается жизнь Кучеровых в имении. Чиновник, купивший дачу, «*в праздники приезжает сюда из города с семейством, пьёт на террасе чай и потом уезжает обратно в город*» (с. 127). Этот ритуал останавливает течение времени, охраняя консервативный уклад деревенской жизни. Следует от-

метить время, когда он совершается: это праздники. Таким образом, чётко разграничивается пространство: город – пространство рабочее, дача – место отдыха и праздников. Кучеровы смешали пространство, сделав дачу своим домом.

Остановившееся время, семантика золотых голубей, утомлённость, задумчивость, овладевающие жителями деревни после отъезда Кучеровых, – след того чудного сна, познать и проникнуть в который не дано мужикам.

Трансформация жанровых моделей в русской прозе и поэтика повествования связаны с оптикой – точкой зрения Автора-Рассказчика.

Опираясь на романтическую технику, Сомов строит повествование на двойном эффекте: линейное, организованное романтическими приемами, сохраняет возможность иного толкования происходящего, создающегося фольклорно-мифологической образностью, несущей неоднозначные смыслы и формирующей объемность текста.

В сложно организованном, «двоящемся» повествовании повести И.С. Тургенева «Андрей Колосов» два видения одного и того же героя (Рассказчика), отделенные друг от друга временной дистанцией, формируют собственно сюжет (рассказ о прошлом) и надстраивающийся над ним метасюжет (рефлексия над теми же событиями в настоящем), в котором все обратимо, перевернуто, переосмыслено и окрашено чувством вины, придающим рассказанной истории характер покаяния.

Повествовательная техника Тургенева в повести «Три встречи», сохраняющая романтические приемы, держится на архетипе поиска ускользающей Красоты – Психеи. В раздваивающемся сюжете, который обнаруживает свою бесперспективность, погружая в скучную обыденность, тем не менее сохраняется ощущение соприкосновения с неузнанной Красотой. Объемность тексту придает оптика Рассказчика, пережившего драму развоплощения Красоты.

Оптика Рассказчика в жанре путешествия («Фрегат “Паллада”») создает двойной ракурс соотнесением, с одной стороны, реального и символического в архетипах и мифологемах, «своего» и «чужого» – с другой.

«Дачный текст» – сверхжанровое единство, базирующееся на архетипе рая, – в чеховской прозе демонстрирует разрушение дачной идиллии, представленное в комическом/анекдотическом или драматическом варинтах.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Настоящая монография, посвященная поэтике зримого, – лишь заявка на большую тему, достаточно интересную и перспективную.

В смене научных парадигм рубежа XX–XXI веков обозначились новые повороты проблем, казалось бы, изученных и новые грани уже исследованного.

Актуальные для изучения поэтики зримого жанры – пейзаж, портрет, натюрморт – оказались в монографии на первом плане в силу того, что существуют в культуре в диалоге литературы и живописи. Их исследование фрагментарно, выполнено преимущественно на материале русской литературы середины XIX века. Так, пейзаж Я.П. Полонского и А.Н. Майкова исследуется в динамике поэтической системы каждого, с учетом жанров; в прозе О. Сомова, И. Тургенева, И. Гончарова и А. Чехова – в связи с нарратологией. Перспективно рассмотрение семиотики пейзажа – пространство, цвет, объемность, оптика и т. д., с одной стороны, с другой – динамики пейзажных тенденций XIX–XX вв. Исследование одного только цвета, который символичен, архетипичен, интертекстуален, может стать масштабным. Опыт создания своеобразной энциклопедии пейзажа М. Эпштейна, несомненно, плодотворен, но работа может быть продолжена с учетом других принципов (например, «русская маринистика»).

Исследование портрета ограничено в монографии костюмом – «вторичной телесностью». Сама проблема телесности осталась за

рамками настоящего исследования, хотя в нашей предыдущей монографии «Мифопоэтика русской литературы: жанр и мотив» (2016 г.) мы прикоснулись к ней, исследуя комедию Н.В. Гоголя «Женитьба» и роман И.С. Тургенева «Отцы и дети». «Деформированное тело» у Гоголя и «одухотворенное тело» у Тургенева – таковы полюса телесности. Обнаженное/одетое тело – еще одна из проблем, ведущая к поэтике костюма. Прочерчивание тенденций функционирования костюма в литературе могло бы привести к созданию «Энциклопедии моды в русской литературе» или «Энциклопедии костюма XVIII–XXI вв.».

Самое неисследованное в костюме – обувь. Единственное существующее на сегодня издание, посвященное обуви в культуре, – «Обувь: от сандалий до кроссовок» ([ред. П. Макнил, Дж. Риелло]; пер. с англ. Н. Горовой [и др.]. Москва: Новое литературное обозрение, 2013. 376 с.), в котором сопряжены разные подходы и ракурсы рассмотрения проблемы. Собственно литературоведческих исследований на эту тему считаные единицы. Обувь, существуя в гендерном (мужская/женская), социальном (роскошная/бедная), эстетическом (красивая/уродливая) контекстах, предполагает телесный (оппозиции – свое/чужое, удобная/неудобная, сжимающая, натирающая мозоли и т. д.) и нарратологический аспекты. В последнем интерес представляют формулы, развертывающиеся в архетипических сюжетах, – потерянная/обретенная, брошенная/сохраненная обувь и т. д.

Конечно, поле непаханое – еда/пища в культуре. Д. Быков, обратившись к этому мотиву, даже сформулировал его функции, правда, в самом общем виде. Мотив еды/пищи, так же как и костюм, соприкасается с поэтикой телесности – здесь напрашиваются исследования, в которых рассматривается русская кухня, русские пиры, пищевые локусы – трактиры, кабаки, рестораны, кафе и т. д. Выход посвященного пищевой метафоре трехтомного издания, подготовленного коллективом ученых Томского госуниверситета, открывает перспективы исследования мотива в связи с функционированием пословично-поговорочных формул, обыгранных в тексте.

Предложенные в настоящей монографии методологические подходы могут быть применены к русской литературе XX–XXI веков, и таким образом будут обозначены тенденции словесной живописи в притяжениях и отталкиваниях от предшествующей прозы.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] См.: зримый – «видимый, доступный зрению; воспринимаемый зрением» [Словарь русского языка, 1999]. «Визуальный – (от лат. visualis – зрительный) – видимый, наблюдаемый простым глазом; память и фантазия являются визуальными, если они воспроизводят по преимуществу то, что доступно зрению» [Философский энциклопедический словарь, 2010].

[2] См.: [Аксенова, 2017]; Вирильо П. Машина зрения / пер. с фр. А.В. Шестакова; под ред. В.Ю. Быстрова. СПб.: Наука, 2004; Грегори Р.Л. Разумный глаз: как мы узнаем то, что нам не дано в ощущениях / пер. с англ. А.И. Когана. М.: УРСС, 2003; Клодель П. Глаз слушает / пер. с фр. Нины Кулиш. М.: Б.С.Г.–Пресс, 2006; Крышталева М.К. Визуальные исследования: генеалогия и культурологический потенциал // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2014. № 169. С. 125–129; Лавлинский С.П. Визуальный аспект конкретизации лирического произведения («Движение» Н. Заболоцкого) // Новый филологический вестник. 2007. № 2. Т. 5. С. 58–65; Мерло-Понти М. Видимое и невидимое / пер. с фр. О.Н. Шпарага. Минск: Логвинов, 2006; Сазонова Н.И. Феномен визуализации в культуре: к проблеме происхождения и развития // Международный журнал исследований культуры. 2017. № 2 (27), Трубецкова Е.Г. Глаз и оптические средства: деформация зрения в прозе Владимира Набокова // Вестник ТГУ. Томск: Изд-во ТГУ, 2014. № 429. С. 58–65; Трубецкова Е.Г. Мотив деформации зрения в прозе Владимира Набокова // Динамика языковых и культурных процессов в современной России. 2018. № 6. С. 904–908; Трубецкова Е.Г. Сознание как оптический инструмент: о визуальной эстетике Владимира Набокова // Известия Саратовского университета. Новая серия. Сер.: Филология. Журналистика. 2010. Вып. 3. С. 63–70; Элкинс Дж. Девять типов междисциплинарности для визуальных исследований. Ответ на статью Мике Баль «Визуальный эссенциализм и объект визуальной культуры» // Логос. 2012. № 1. С. 250–259; Элкинс Дж. Исследуя визуальный мир. Вильнюс: ЕГУ, 2010; Юран А. Образ/взгляд/глаз или психоаналитическая оптика // Психоаналіз. 2004. № 2 (5). С. 42–73; Юран А. Окно и взгляд художника // Лаканалия. 2011. № 4. С. 94–103; Юран А. Сокрытие взгляда // Лаканалия. 2011. № 5. С. 22–32; Юран А. Субъект видения или машина зрения // Лаканалия. 2012. № 11. С. 65–70; Ямпольский М. Наблюдатель. Очерки по истории видения. М.: Ad marginem, 2000. С. 8–42; и др.

[3] См., например: [Петровская, 2015].

[4] Д.А. Мухачев перечислил «приемы, общие для словесного искусства и живописи: перспектива; фокусировка; “игра” цветом; сочетание света и тени; выделение переднего плана и фона» [Мухачев, 2021, с. 6], отметив «приемы кинематографа: сочетание общего плана с детализацией – “наезд камеры” и т. д.); монтажная композиция» [Мухачев, 2021, с. 6].

[5] Он использован в исследованиях по русской литературе XVIII и XIX веков. См.: [Крюков, 1996; Смолярова, 2011] и др.

[6] О специфике оптики см.: Мерло-Понти М. Око и дух // Французская философия и эстетика XX века. М.: Искусство, 1995. См. об оптике в других науках: Медведев Б.А., Кудряшова А.А. Развитие представлений о природе зрения от Леонардо да Винчи до Томаса Юнга // Известия Саратовского ун-та. Новая серия. Серия: Физика. 2008. Т. 8. Вып. 2. С. 50–58; Могилевский М.А. Оптика от Леонардо // Наука из первых рук. 2006. № 5. С. 30–37; Нечипоренко П.А. Из истории офтальмологии. Представления древних философов об акте зрения // Офтальмологические ведомости. 2008. Т. 1. № 4. С. 77–83; Ньютон И. Оптика или трактат об отражениях, преломлениях, изгибаниях и цветах света. М.: Техтеоргиз, 1954; и др.

[7] В данном случае термин используется не в строгом филологическом смысле. Под «точкой зрения» мы понимаем индивидуальное видение, в котором выражается система эсте-

тических воззрений автора. «Точка зрения» как термин [Поэтика: словарь актуальных терминов, 2008] используется нами в последней главе настоящего исследования.

[8] См., например: [Глаза как зеркало … , 2016]. См. там же избранная библиография. См. также: [Сила взгляда … , 2014].

[9] Уточняя смысл понятия «видеть» («значит различать врага и друга и окружающее во всех подробностях»), П.А. Нечипоренко подчеркивает преимущества глаз перед другими органами: «Осязание и чувство теплоты дают нам представление об окружающем мире только при непосредственном контакте; слух и обоняние, реагирующие издалека, недостаточно информируют о расстоянии, направлении и формах» [Нечипоренко, 2008, с. 77].

[10] Как подчеркивает М.В. Ясинская, «при этом оценка носит не абстрактный, а прагматический характер и часто выражается через признаки опасный/безопасный: взгляд может быть “хороший” или “дурной” в зависимости от обстоятельств (кто смотрит, на что смотрит, при каких обстоятельствах)» [Ясинская, 2015].

[11] См. подробнее: Словарь библейских образов / Л. Райкен, Д. Уилхойт, Т. Лонгман (ред.); пер.: Б.А. Скороходов (Aaron’s rod – Spot), О.А. Рыбаков (Springs of water – Zion). СПб.: Изд-во СПб., 2005. 1424 с.

[12] Согласно средневековой легенде, навстречу Александру Македонскому, оказавшемуся у ворот рая, выкатился Глаз. Чаша весов с драгоценностями не смогла перевесить чашу с Глазом, мудрецы объяснили так: человек никогда не бывает удовлетворен тем, что имеет. Но щепотка пыли, брошенная на чашу весов, оказалась тяжелее Глаза [Смирнова, 1980, URL: https://www.rulit.me/books/simvoly-znaki-emblemy-enciklopediya-read-316531-45.html].

[13] В ассоциативной интерпретации Юнга бог солнца становится дитем, ищущим обновления на груди (глаз – материнская грудь, зрачок – ее дитя).

[14] Глаз Гора служил прообразом нарисованных и инкрустированных глаз, вставлявшихся в прорези на статуях и масках умерших с целью «оживить» воплощения, вернуть душу погребаемому телу во время ритуала «открытия уст и очей» [Лапис, 1969]. См. также: Матье М.Э. Древнеегипетский обряд отверзания уст и очей // Вопросы истории религии и атеизма. 1958. Т. 5. С. 344–362.

[15] См.: Младенова Д. «Глаза» и «зрение» небесных светил: Связь концептов света и зрения в балканских языках и традиционной культуре // Славяноведение. М., 2002. № 6. С. 72–86.

[16] «Всевидящим Оком» называется символическое изображение Всевидящего Божьего глаза, а вписанное в треугольник оно является символом Троицы. «Всевидящее Око» в иконописи – символико-аллегорическая композиция, символизирующая Всевидящего Бога. Око также изображено на главном портике Казанского собора в Санкт-Петербурге, украшает бронзовый барельеф на пьедестале Александровской колонны, воздвигнутой в центре Дворцовой площади Санкт-Петербурга по указу императора Николая I (в память о победе его старшего брата Александра I над Наполеоном). Архитектура изначально выделяет «Всевидящему Оку» такое место, чтобы оно бросалось в глаза, и человек неизбежно вступал в оптический контакт с «немигающим взором Провидения». В интерьере королевской капеллы в Версале «Всевидящее Око» венчает алтарную композицию, вызывая ощущение таинственного присутствия Творца.

[17] Духовное зрение или прозрение служит обычной метафорой на всем протяжении Библии. В образе глаз, часто в сочетании с ушами, выражается мысль о духовном восприятии или познании (например, Притч. 20:12, 22:12; Ис. 6:10). Следует, однако, отметить, что зрению в Библии придается менее богословский смысл по сравнению со слухом.

[18] См.: [Агапкина, 1995, с. 360–361].

[19] В ряде культур глаз рассматривался как место пребывания души. Через зрачки душа попадает в тело и покидает его. В глазах заключается особая гипнотическая энергия. Возрождение к новой жизни ассоциировалось с открытием глаз. Символ Глаза несёт огромную силу и энергетику [Символы, знаки, эмблемы, 2005, с. 45].

[20] См. также: Ясинская М.В. «Света белого не видеть»: (Тема глаз и зрения в формулах южнославянских проклятий) // Славяноведение. М., 2013. № 2. С. 79–89; Ясинская М.В. «У страха глаза велики»: Глаза в славянской народной демонологии // Сила взгляда: Глаза в мифологии и иконографии / отв. ред. Д.И. Антонов М.: РГГУ, 2014. С. 282–305.

[21] Первым человеком, употребившим слово «живопись» (pictura) по отношению к человеческому глазу (точнее, ретине), был Иоганн Кеплер (1571–1630), в начале XVII века обратившийся к изучению глаза как «оптического прибора». См. об этом: [Смолярова, 2011].

[22] В словаре Брокгауза использовано определение природы Вл. Соловьева: природа – «…видимый земной мир, обнимающий в некотором единстве совокупность того, что составляет определяющую среду и основу человеческой жизни, первоначально данную, а не созданную человеком; в этом смысле понятие Природа противополагается понятиям искусства и искусственности, гражданственности, культуры и истории» [Соловьев, URL: https://rus-brokgauz-efron.slovaronline.com/100752-Природа].

[23] Еще К.В. Пигарев в своем глобальном труде «Русская литература и изобразительное искусство» [Пигарев, 1972] обратил внимание на то, что ни в ЛЭ, ни в КЛЭ нет определения пейзажа. Вслед за ним К.Н. Григорьян, автор статьи о пейзаже в сборнике «Литература и живопись» [Григорьян, 1982], отметив «смутность», «сбивчивость» определений в справочных изданиях, не принял определения, данного А. Бенуа, который, включая в понятие пейзажа все, что «не человек», возвел тем самым неодолимую границу между человеком и не-человеком [Григорьян, 1982, с. 218, 129]. См. современное определение, принадлежащее Р.А. Воронину: «Литературный пейзаж можно трактовать как создаваемое при помощи языковых средств визуальное или мультисенсорное (при обязательном наличии визуального компонента) изображение первозданного или содержащего следы человеческого присутствия открытого природного пространства, несущее информационную и эмоционально-эстетическую нагрузку» [Воронин, 2017, с. 2].

[24] См.: «Живое чувство природы, столь различное у разных племен, а также и особенности стран, населяемых разными народами <…>, обогатили язык более или менее точными выражениями для обозначения формы гор, характера растительности, атмосферных явлений, очертаний и образования облаков» [Гумбольдт, 1959, с. 90]. Еще Шеллинг замечал: «В пейзажной живописи возможно исключительно субъективное изображение, ибо пейзаж имеет реальность лишь в глазу наблюдателя» [Шеллинг, 1966, с. 249].

[25] См.: [Саводник, 1911]. По поводу этой уникальной работы некто А. Кокорев в «Литературной энциклопедии» написал: «...научной ценности эта эклектическая работа, заполненная общими рассуждениями, не имеет» [Кокорев, 1937, URL: http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/lea/lea-4751.htm]. См. комментарии О.В. Гаврилиной, указавшей на то, что статья входила в X том «Литературной энциклопедии» (1929–1939), но выпуск, запланированный на 1937 год, не состоялся (причина – недовольство партийной цензуры одной из статей). Чудом сохранился в домашней библиотеке В.М. Живова черновой вариант выпущенного в Мюнхене в 1991 г. [Гаврилина, 2009].

[26] См.: Человек и природа в советской прозе. Сыктывкар; Пермь, 1980; Человек и природа в художественной прозе. Сыктывкар; Пермь, 1981; Пейзаж как развивающаяся форма воплощения авторской концепции. М., 1984; Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения – 1986. Человек – природа – искусство. Л., 1986; Гринфельд-Зингурс Т.Я. Природа в художественном мире М.М. Пришвина. Саратов, 1989; Гурленова Л.В. Чувство природы в русской прозе 1920–1930-х гг. Сыктывкар, 1998; Кожуховская Н.В. Эволюция чувства природы в русской прозе XIX века. Сыктывкар, 1995; Кожуховская Н.В. Роль «чувства природы» в эволюции идейно-художественных особенностей русской литературы XIX века. Сыктывкар, 1996; Никольский В.А. Природа и человек в литературе XIX века (50–60-е годы). Калинин, 1973; Пигарев К.В. Русская литература и изобразительное искусство (XVIII – первая четверть XIX века). Очерки. М., 1966; Природа и человек

в русской литературе: материалы Всероссийской научной конференции. Волгоград, 2000; Соина Г.Г. Вопрос о «чувстве природы» в современной литературной науке // Природа и человек в русской литературе: материалы Всероссийской научной конференции / редкол.: А.И. Смирнова (отв. ред.) и др. Волгоград, 2000. С. 181–184; Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной…»: Система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990; Смирнова А.И. Русская натурфилософская проза второй половины XX века. М.: Флинта, 2012; Шайтанов И.О. Мыслящая муза («Открытие природы» в поэзии XVIII века). М., 1989; и др.

[27] См.: «Чувство природы» в русской литературе: коллективная монография. Сыктывкар: Сыктывкарский ун-т, 1995.

[28] Так, им показано, например, что отрыв Природы от Творца ведет к появлению оценочности, связанной с любованием природой; что, в свою очередь, ведет к возникновению отдельных элементов индивидуального восприятия. Только после этого можно говорить о складывающейся индивидуальной картине мира, о пейзаже, несущем эстетический смысл.

[29] См.: панорамные описания открытой местности – «развернутые пейзажи» в «Хождении» игумена Даниила; панорамный пейзаж Русской земли с высоты птичьего полета в «Слове о погибели Русской земли»; динамичный пейзаж – обобщенный образ преображающейся после зимней стужи природы в развернутой поэтической метафоре в «Слове на антипасху» Кирилла Туровского; индуктивный метод – внесение в картину мира реальных примет в «Задонщине» и т. д. [Ужанков, 2000].

[30] См. у Зверевой: «Именно Державин возвращает русской словесности всю полноту чувственно-материального бытия, его исходную онтологическую тяжесть. О-предмеченный, вещественно-оформленный Космос, доступный, наконец, не только Взору, но и Руке, касанием удостоверяющейся в наличности бытия, – это мир, которого доселе не знала русская литература» [Зверева, 2007, с. 20].

[31] «Покорение пространства – внешняя цель эпохи Просвещения» [Зверева, 2007, с. 11]. Противоречие, раскрывающее сложную природу классицизма, Т. Зверева связывает с жанром оды, где упорядоченность борется с «лирическим беспорядком» – наличием инверсий, разрушающих упорядоченность.

[32] Плодотворен подход Т. Зверевой, рассматривающей русский классицизм в связи с оппозицией видимого/невидимого: исследователь показывает, что картина мира в классицизме оказывается сложной, неодномерной, где за стремлением к упорядоченности скрывается смятенное состояние человеческого духа, пытающегося «приручить» мир. Господство Слова сменяется доминированием пространства. Упорядочивание – есть возведение границы, недопуск чего-то, выходящего за пределы нормы. Жанр в XVIII в. есть та неприкосновенная межа, за пределы которой не должен переступать поэт, чтобы не столкнуться с Иным – изменчивым бытием, в котором отсутствуют какие бы то ни было границы [Зверева, 2007, с. 9].

[33] Ей предшествует работа В.Н. Топорова о М.Н. Муравьеве: Топоров В.Н. Гимн зрению (анатомия и дары его) // Топоров В.Н. Из истории русской литературы. М., 2003. Т. 3. С. 541–559. Об истории создания этого произведения см.: Кулакова Л.И. Комментарии // Муравьев М.Н. Стихотворения. Изд. 2-е. Л., 1967. С. 338. См. также библиографию в книге Т. Смоляровой.

[34] Т. Смолярова отмечает характерное отождествление изображения и созерцания, подчеркивая, что Автор настаивает на том, что его наблюдения должны быть восприняты как живописные открытия: «правильно увидеть» – ничуть не менее важно, чем доподлинно и искусно воспроизвести [Смолярова, 2011, URL: http://www.derzhavin-poetry.ru/books/zrimaya-lirika-derzhavina25.html]. Отметим, что превосходство зрения над другими чувствами в XVIII веке хотя и привело к возникновению описательной поэзии, но само по-

нимание «живописности» оказалось для этого времени далеко не однозначным. Прогулка по саду/парку предполагает, что освоение сада осуществляется одновременно на двух уровнях – зрительном и эмоциональном, причем «внешнее» и «внутреннее» постоянно перетекают друг в друга. Заслуга Державина – появление творящего зрения.

[35] По сути, об этом же гораздо ранее и другим языком говорил В. Турчин, автор работ по живописи эпохи романтизма («Мир как пейзаж, пейзаж как мир» и в книге «Эпоха романтизма в России», 1981). Рассматривая пейзаж в живописи (XIX век уже современникам представлялся «веком пейзажа», «мир понимался романтиками пейзажно» [Турчин, 1981, с. 95]), Турчин, обозначив типы пейзажей как производные от общей картины мира («пейзаж-драма», «пейзаж-характер», «пейзаж-воспоминание», «пейзаж-мгновение» и т. д.), указал на его многомерность (пейзаж обретает философичность и оказывается точкой приложения многих смыслов, возможных скрещений). См., например, о пейзаже Гоголя: [Гончаров, 2021].

[36] Развитие этого приема – в «дорожной» поэзии XIX века, где фиксированная точка обретает три формы: 1) формальная; 2) персонифицированная; 3) неперсонифицированная, но выраженная особым образом в тексте; 4) индивидуальная, субъективная.

[37] См. справедливое замечание В. Летина по поводу изучения пейзажа в поэзии Н.А. Некрасова: «…природные явления видятся либо “фоновой декорацией” повествования, зачастую контрастную ему по эмоциональной окрашенности, либо и вовсе “не замечаются” исследователями» [Летин, 2016, с. 165].

[38] Возможно, именно это свойство породило, по мнению Э. Тайлора, восприятие деревьев и растений «как материальной оболочки существования души человека после смерти тела… традицию поклонения дереву как вместилищу души предков» [Тэйлор, 2000, с. 186].

[39] Д.К. Зеленин связывал с тотемизмом и так называемые «строительные» жертвы, рассматривавшиеся как компенсация за рубку деревьев, из которых строился дом, мост и т. п. [Зеленин, 1937].

[40] Мы не останавливаемся на особой оптике, присущей Н.В. Гоголю, М.Ю. Лермонтову, А. Вельтману и т. д., понимая невозможность «объять необъятное».

[41] Здесь «визуальное» проявляется как «свойство человеческого сознания… то, при помощи чего окружающий мир можно воспринимать более объемно, а значит видеть и понимать несколько больше» [Потапова, 2010, с. 66].

[42] См.: [Брагинская, 1980; Брагинская, 1981].

[43] См.: Геллер Л. На подступах к жанру экфрасиса. Русский фон для нерусских картин // Wiener Slawistischer Almanach. 1997. Sbd. 44; Токарев Д.В. Международная научная конференция «Изображение и слово: формы экфрасиса в литературе» // Русская литература. 2009. № 1. С. 284–293. См. библиографию по экфрасису: [Козубовская, 2016, с. 78–79]. См. также: Изображение и слово: формы экфрасиса в литературе: сб. науч. трудов. СПб.: Изд-во ИРЛИ РАН, 2009; «Невыразимо-выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: сб. статей. М., 2013.

[44] Л. Геллер включает в экфрасис и описание с отсутствующим реально объектом, где описание вымышленных картин «подчиняется либо нарративной, либо топической, но не живописной логике» [Геллер, 2002, с. 9].

[45] См.: [Потапова, 2009]. Исследователь затрагивает вопрос о генезисе экфрасиса: генетически экфрасис есть оживление в слове, одухотворение материи. Истоки экфрасиса – в мифе о Пигмалионе, описание как суть экфрасиса есть не что иное, как довоплощение.

[46] Экфрасис трактуется как «перевод с языка одной семиотической системы (скульптуры, живописи, архитектуры) на язык другой (литературы)» [Рубинс, 2003, с. 68]. В другом значении это словесная передача не только произведений изобразительного искусства, но и изображений в целом (пейзаж, интерьер и т. д.).

[47] См. наблюдения о праодежде в фольклоре и о мифологической основе мотива переодевания [Лазареску, 2013, с. 356].
[48] Заменить одежду с ее определенной символикой, ее сакральными знаками, находящимися под защитой богов своего Космоса, значило поменять код своего Космоса. Известно, что полученные в дар дорогие восточные кафтаны в Древней Руси подвергались вторичному крою, т. е. получали свой Космический код. См. подробнее: [Таланцева, 2012, с. 78].
[49] «Отдельный человек подлинен лишь постольку, поскольку поставлен в общий ряд и даже в конечном счете сливается с мировым субстанциональным началом» [Баткин, 1989, с. 218].
[50] Как отмечает Г.Д. Гачев, «части одежды, – национальный тип рассечения Космоса» [Гачев, 1993, с. 267].
[51] Осмысление цвета – признак позднего периода. Например, у древних греков словосочетания «голубое небо», «зеленая трава», «синее море» отсутствовали. О причинах этого явления до сих пор ведутся споры, выдвигаются самые различные точки зрения. Можно согласиться с Ю. Степановым, подчеркивающим: «тонкое языковое различение и обозначение красок внешнего мира (макрокосма) наступает тогда, когда в своем внутреннем мире (микрокосме) человек начинает тонко разграничивать состояние духа: это разграничение (у греков) происходит позже, не с эпосом, а с лирикой» [Степанов, 1998, с. 286].
[52] В рубище был одет и такой средневековый праведник, как Франциск Ассизский, стремившийся подражать жизни Христа на земле. Наивысшее выражение в проповедях Франциска Ассизского находил призыв «следовать нагим за нагим Христом и заключать мистический брак с Дамой Бедностью» [Гуревич, 1984, с. 224]. Рубище – знаковая одежда христианского отшельника: в ней признаки праведного образа жизни человека, с одной стороны, с другой – зримое свидетельство несовершенства человека по отношению к совершенству Бога и Божественного как такового (ветхая одежда).
[53] Женщина-крестьянка в праздничном костюме вписывалась во Вселенную, в весь белый свет, «с красным солнцем», «дробными звездами», «частыми дождиками», становясь органичной частью этого мира. См.: [Таланцева, 2012, с. 124].
[54] Как показала В. Башкеева, в мире Батюшкова изображение женщины двойственно – это телесно-воздушное создание: «Телесное предстает в эротической ипостаси, в обнажении тела, в позиции приближения (“и ты приближилась”), но одновременно ослабляется присущими поэту образами дымки, тонкого платья, покрывала, через которые мы видим женщину: “в одежде тонкой, белой”, “их ризы как туман”» [Башкеева, 2000, с. 6].
[55] См.: Пигров К.С. Быть – значит есть // Философские пиры Петербурга (материалы конференций 1999 и 2002 гг., С.-Петербург). СПб., 2006. С. 4–9.
[56] См.: [Как появился человек … , URL: https://www.culture.ru/materials/254664/kak-poyavilsya-chelovek-legendy-raznykh-narodov].
[57] Есть в сказках и несъеденная пища: приглашенный к Лисе Журавль остался голодным, оттого что она манную кашу по тарелке размазала; Крошечка-Хаврошечка не стала есть мясо сказочного помощника – волшебной коровы, а собрала её косточки и закопала их в саду, и из них выросло деревце, принесшее ей счастье [Саблин, URL: http://russian7.ru/post/7-skazochnyx-blyud].
[58] Профессии, связанные с приготовлением еды/пищи, считались особыми: например, мельнику приписывалась связь с нечистой силой (дробление зерна, приготовление муки и расположение мельниц у воды); мясник – представитель низкой и грязной профессии, символ жестокости, бренности и низменности плотского мира; повар – колдун, соединяющий несоединимое. См. подробнее: [Голованивская, 2015].
[59] Корень «гастр» (и по-латыни, и по-гречески – «желудок»), латинское слово «кулина» («кухня»), корни «фаго» – «пожираю, ем» и «логос». Гастрономия – от «гастро» (от греч. γαστήρ – «брюхо») и «номия» (от греч. nomos – «закон»). В «Большом энциклопедическом словаре» дано такое определение: «Искусство готовить вкусные и утонченные ку-

шанья. 1. Общее название пищевых продуктов высококачественного приготовления, первоначально закусочной. 2. Устаревшее выражение – изысканность, тонкий вкус в еде» [Большой энциклопедический словарь, URL: https://rus-big-enc-dict.slovaronline.com/14446-ГАСТРОНОМИЯ]. В словаре под редакцией Д. Ушакова: 1. Изощренный вкус в еде, понимание тонкостей кулинарного искусства. 2. Общее обозначение закусочных товаров и наиболее дорогих пищевых продуктов. Гастрономия, вина, фрукты (надпись на вывесках) [Толковый словарь русского языка, 1935–1940, URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/800198]. Кулинария (от лат. culina – «кухня») – искусство пищи – является всего лишь малой частью гастрономии [Ожегов, 1989]. Гастрономия представляет собой уже готовые продукты питания. Кулинария – приготовление пищи.

[60] См. избранную библиографию по теме. См.: Байбурин А.К. Заметки о кулинарной символике: «пересол» // Антропология. Этнографическое обозрение. 2011. № 1; Болотова А.И. Человек и еда в мировой литературе // Инновационные внедрения в области гуманитарных наук: сборник научных трудов по итогам Международной научно-практической конференции. Липецк, 2018; Бородина С. О прихотях и вкусах: история гастрономической культуры русской усадьбы // Усадьба: прошлое, настоящее и будущее. 2015. № 2 (10). С. 80–92; Власова Е. Симфония перемен, или Досуг в русской усадьбе галантного века // Вестник международного института антиквариата. 2016. № 2 (14); Голованивская М.К. Мясо и молоко как диалектическая пара // Еда в культуре. М.: Центр по изучению взаимодействия культур, 2015. С. 203–214; Добровольская М.В. Человек и его пища. М.: Научный мир, 2005. 367 с.; Еда и культура: сборник научных трудов. М.: Центр по изучению взаимодействия культур, 2015; Злыднева Н.В. Пищевой код как смысловой центр национальной культуры и проблема глобализации // Коды повседневности в славянской культуре: еда и одежда. СПб.: Алетейя, 2011. С. 391–403; Кабицкий М.Е. Введение в тему: антропология пищи и питания сегодня // Коды повседневности в славянской культуре: еда и одежда. СПб.: Алетейя, 2011. С. 3–7; Лаврентьева Е.В. Культура застолья XIX века. Пушкинская пора. М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 1999; Леви-Стросс К. Мифологики: происхождение застольных обычаев. М.: Флюид, 2007; Леви-Стросс К. Мифологики: Сырое и приготовленное. М.: Флюид, 2006; Лотман Ю.М., Погосян Е.А. Великосветские обеды. Панорама столичной жизни. СПб.: Изд-во Пушкинского фонда, 2006; Макаров Б. Еда: удовольствие, власть и привычка // Философские пиры Петербурга (материалы конференций 1999 и 2002 гг. С.-Петербург). СПб., 2006; Марушкина Н.С. Концепт «еда» в контексте диалога культур: автореф. дис. … канд. культурологии. Иваново, 2014; Павловская А. Кухня первобытного человека [Как еда сделала человека разумным]. М., 2015; Пир – трапеза – застолье в европейской и еврейской культурной традиции: сб. статей. М., 2005; Павловская А.В. Человек и еда: к истории зарождения традиций питания // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2014. № 3; Похлебкин В.В. Из истории русской кулинарной культуры. М.: Центрполиграф, 2002. 540 с.; Фарино Е. Яблоки – апельсины – гранаты // Культура и текст. 2018. № 4. С. 7–82; и др. Большая часть работ носит лингвистический характер. См., например, Джексон И. Пища и трансформация. Образы и символика еды / пер. с англ.; под ред. В. Мершавка. М., 2010; Еда по-русски в зеркале языка: коллективная монография / Д. Вайс, Н.Н. Розанова, М.В. Китайгородская, У. Долешаль. М.: РГГУ, РАН. Ин-т русского языка им. В.В. Виноградова, 2013; Долешаль У., Китайгородцева М.В., Розанова Н.Н. Пищевое поведение и язык // Еда в зеркале культуры. М.: Изд-во РГГУ, 2013. С. 7–25; Марушкина Н.С. «Гастрономические» фразеологические единицы как средство формирования концепта еда // Преподаватель XXI век. 2012. № 2. Ч. 2. С. 359–362; Марушкина Н.С. Концепт «еда» в искусстве: эстетика повседневности // Вопросы культурологии. 2015. № 3. С. 107–110; Савельева О.Г. Концепт «еда» как фактор формирования фразеологической картины мира: национальнокультурный аспект // Ак-

туальные проблемы современного языкознания и литературоведения. Краснодар, 2005; Филиппова Е.В. Семантическая изотопия «еда» в художественном тексте (на материале малой прозы 60–80-х годов XX века). Ставрополь, 2004; и др. Многообразные аспекты рассматриваются в литературоведческих работах: Авербух А. Пастернак и Державин: поэтика быта // Russian Literature. 2016. № 85. С. 1–22; Анненкова Е.И. Мир еды, или Загадка сосуществования телесного и духовного // Анненкова Е.И. Путеводитель по поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души». М., 2011. С. 23–26; Быков Д.Л. Символика еды в мировой литературе. URL: https://www.libfox.ru/651634-dmitriy-bykov-simvolika-edy-v-mirovoy-literature.html (дата обращения: 13.09.2021); Павлов А.М., Лагода М.А. Образы питья в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» // Критика и семиотика. 2006. Вып. 9. С. 78–91; Самоделова Е.А. Гастрономическая поэтика С.А. Есенина и народная пищевая культура. Рязань, 2012; Самоделова Е.А. Мифопоэтика пищи в творчестве Есенина // Есенин на рубеже эпох: Итоги и перспективы: мат-лы Междунар. науч. конференции, посвященной 110-летию со дня рождения С.А. Есенина. М.; Константиново; Рязань, 2006. С. 289–310; Селина Е.А., Лыхина Е.В. Русская кухня в литературно-поэтическом фонде (XVIII–XIX вв.) // Мировая литература в контексте культуры. 2015. № 4. С. 166–178; Сердюченко В. Русская литература и еда // Нева. 2004. № 10; Сохань И.В. Женщина и гастрономический код культуры // Женщина в российском обществе. Сер: Культура. Культурология. 2010. № 4. С. 50–60; Торияма Ю. Живописность в описании обеденного стола в поэзии Г.Р. Державина // Новый филологический вестник. 2009. № 4. Т. 11. С. 7–17; Фарино Е. Клейкие листочки, уха, чай, варенье и спирты (Пушкин – Достоевский – Пастернак) // Традиции и новаторство в русской классической литературе (Гоголь, Достоевский). СПб.: Образование, 1992. С. 123–177; Фрейденберг О.М. Семантика еды; литургия // Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 53–67; Чавдарова Д. Метафора «любовь – пища» в русской литературе XIX века // Алфавит: Строение повествовательного текста. Синтагматика. Парадигматика. Смоленск: СГПУ, 2004. С. 222–230; Голованова И.С. Художественный концепт «вино» в русской поэзии XVIII века: 30–90-е гг. XVIII в.: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2007; За столом с литературными героями / сост. М. Милославская. М.: Центрполиграф, 2003; Михайлова Т.В. Мифопоэтика повести А.П. Чехова «Дуэль» // Культура и текст – 2005. Вып. 2. Барнаул: БГПУ, 2005. С. 250–266; Павлов А.М., Лагода М.А. Образы еды и питья в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» // Критика и семиотика. 2006. № 9. С. 78–91; и др.

[61] Ю. Манн в интерпретации «Старосветских помещиков» показал амбивалентность образов еды [Манн, 1978].

[62] В этом плане см. оригинальную работу В. Подороги: [Подорога, 2006]. В. Подорога, формируя гоголевский «автопортрет», целый раздел посвятил мифологии желудка («“Божество-желудок”, или Начала скатологии») [Подорога, 2006].

[63] Событие – выход трехтомного словаря пищевых метафор: Словарь русской пищевой метафоры: в 3 т. / под ред. Е.А. Юриной. Томск, 2015. Т. 1. Блюда и продукты питания. 2015. 426 с. Т. 2. Гастрономическая деятельность. 2017. 546 с. Т. 3. Субъект, объект, инструменты гастрономической деятельности. 2019. 454 с.

[64] См. о еде/пище в русской литературе: Justyna Gryko. Несколько замечаний о семантике еды в русской литературе / Justyna Gryko // Studia wschodniosłowiańskie. 2012. Т. 12. С. 329–340.

[65] И.С. Тургенев писал Я. Полонскому 24 декабря 1856 (5 января 1857) из Парижа: «Вы хорошо делаете, что рисуете – но смотрите, не покидайте своей, законной Музы… А с той – как бишь звали Музу рисования – побаловать можно» [Тургенев, Письма, URL: http://turgenev-lit.ru/turgenev/pisma-1855-1858/letter-191.htm].

[66] Первоначальный вариант опубликован: Козубовская Г.П. Проблема мифологизма в русской поэзии конца XIX – начала XX вв. Самара; Барнаул: БГПУ, 1995. С. 22–37; затем в монографии: [Козубовская, 2008]. См. избранную библиографию о Полонском: [Козубовская, 2008, с. 20–22]. См. обобщающую работу об изучении Полонского: Федосеева Т.В. Творчество Я.П. Полонского: О направлениях современного изучения // Вестник РГУ имени С.А. Есенина. 2014. № 3. С. 66–83. См. также дополнения к библиографии: Чекурин Л.В. Яков Петрович Полонский: личность и творчество в истории русской культуры: коллективная монография / Л.В. Чекурин [и др.] Рязань: ПервопечатникЪ, 2014; Я.П. Полонский. Вопросы творческой биографии: монография / отв. ред. Т.В. Федосеева. Рязань: РГУ имени С.А. Есенина, 2019; и др.

[67] Так, уже на склоне лет Полонский сожалел: «*Эх, следовало бы и твой, и мой, и майковский юбилей отпраздновать в один день, так как все мы почти что ровесники, три мальчика – по выражению Майкова! – хороши мальчики! нечего сказать! даже не верится, что и мы бегали взапуски и учились азбуке*» (письмо Полонского Фету от 8 октября 1888 г.) [А.А. Фет и его литературное окружение, 2008, т. 1, с. 679].

[68] Далее произведения Я. Полонского цитируются по изданию: [Полонский, 1986]. Номера тома и страницы указываются в круглых скобках после цитаты. Случаи другого цитирования оговариваются специально.

[69] См. замечание М.Г. Халанского: «Возведя страдание в закон жизни, поэт был склонен, подобно Достоевскому, признавать его спасительность для человека, необходимым для его нравственного усовершенствования» [Халанский, 1900, с. 20]. См. также: Федосеева Т.В. Мотив искупительного страдания в лирике Я.П. Полонского // Богослужение и русская литература: цитаты, реминисценции: материалы науч. конф. / Шуйский гос. пед. ун-т. Шуя, 2011. С. 106–116.

[70] См. ироническую эпиграмму Полонского, связанную с получением чина и продвижением по социальной лестнице, где поэт, обращаясь к Музе, заключает: «*…на службе идеалам я никогда не буду генералом*» (т. I, с. 208).

[71] В 1888 г. Полонский и его жена (Жозефина Антоновна Рюльман, скульптор-любительница) получили звание почетных вольных общников Академии художеств (он за пейзажи, она за скульптуры). См.: Словарь русских художников. СПб., 1899. С. 327. Но мотив мазни звучит в письмах и далее: «*Я уже успел намазать три пейзажа, но от поэтического безумия отдыхаю*» (письмо Фету от 26–27 июня 1888 г.) [А.А. Фет и его литературное окружение, 2008, т. 1, с. 657]. Полуироническое признание-сожаление: «*Очень досадно, что я не стал заниматься живописью с 18-ти лет. Был бы теперь богат – а теперь, веришь ли, частенько у меня и 20 коп. нет в кармане*» (письмо от 27 марта 1888 г.) [А.А. Фет и его литературное окружение, с. 638]. Сознание упущенного времени: «*…а я совсем отстал от живописи – ничего не хочется мазать – ибо знаю, что в мои года уже поздно совершенствоваться в каком бы то ни было искусстве…*» (письмо Фету от 19 июля 1891 г.) [А.А. Фет и его литературное окружение, 2008, т. 1, с. 912].

[72] Оставленное Полонским-художником наследие хранится в Рукописном отделе и в Музее ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом) – около 500 рисунков и набросков Полонского в различной технике (карандаш, перо, сепия, акварель) и 90 этюдов масляными красками; несколько

альбомов и отдельные рисунки – в Государственном литературном музее в Москве, четыре рисунка – в РГБ и др. музеях.

[73] См.: «Скажу вкратце, что природа тут серьезная, деревья, в 18-тидесятинном густом парке, громадные, окраска в общем темно-зеленая, дорожки ярко-черные (чернозем)… Дом со стороны сада имеет большой, весь густо обросший виноградом балкон, с полом, крытым железными листами, сильно накаляющимися от солнца, под балконом – грот (с маленькой буквы); от грота круто и далеко вниз к речке спускает сад, красиво засаженный розами, и с замечательными, симметрично растущими великанами-деревьями, величину и красоту которых тебе даже трудно представить; внизу у речки фонтан, с тонкой невысокой струйкой воды, к шуму которой любит, говорят, прислушиваться Вл. Соловьев, находя в этом особую прелесть…» Цит. по: [Медынцева, URL: http://lib2.pushkinskijdom.ru/Media/Default/PDF/Fet/Fet_2_2013/11_Медынцева_201.pdf].

[74] Имеется в виду картина, написанная маслом, на которой изображен усадебный дом с балконом.

[75] Исследователи говорят о празднике Зажнивья – жница изображена именно в момент праздника, к которому специально готовились, шили новые наряды, новые головные уборы. См.: [Описание картины Алексея Венецианова «Жница», URL: https://opisanie-kartin.com/opisanie-kartiny-alekseya-venecianova-zhnica].

[76] См. о рисунках Полонского: Потапов А.Н. Золотая арфа: жизнь и творчество Я.П. Полонского: роман-биография. Рязань: Рязанская обл. тип., 2009. URL: http://jakovpolonsky.ru/node/474 (дата обращения: 13.09.2021). См. следующие материалы: «Мой костер в тумане светит...»: Яков Полонский-художник: альбом / авт.-сост. Л.А. Пронина. Рязань: Пресса, 2004; Фонякова Н.Н. Спасское-Лутовиново в этюдах Я.П. Полонского // Литературное наследство. М., 1967. Т. 76. С. 605–630; Фонякова Н.Н. Фет, его усадьба Воробьевка и семья Полонских // Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник. Л., 1987. С. 49–64; Монахова Е.Н. Графические очертания поэзии: заметки о рисунках из альбома Я.П. Полонского в собрании литературного музея ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом) // Спасский вестник. 2010. № 18. С. 181–186.

[77] Своеобразие Калама исследователи видели в «узнаваемости деталей, в реалистической достоверности признаков конкретной местности». Калам создал универсальную пейзажную концепцию: отказавшись от атрибутов классического пейзажа (руин, мифологических персонажей, яркого ровного солнечного света), он соединял в картине уголки разных видов (натурные фрагменты ландшафтов), получая в результате некий средний «искусственный» пейзаж, который вследствие условной цветовой перспективы сохранял иллюзию подлинной, «дикой и необузданной» природы. «Эта иллюзия достигалась благодаря тому, что Калам с неизменным мастерством строил “интригу” своих произведений. Игра световых контрастов придавала драматическое напряжение сочиненному в мастерской виду, сообщала ему дыхание жизни» [Швейцарский художник-пейзажист Александр Калам (1810–1864), URL: https://www.liveinternet.ru/users/4968747/post315667810].

[78] Е. Ермилова, отмечая любовь Полонского к степи, дали, простору, говорит об «открытости» его стиха, в котором содержателен синтаксис: «Тире играет ту же содержательную роль, что и безответные вопросы, и незавершенность концовок, и излюбленные образы дали. Можно даже сказать, что это как бы наглядное, графическое выражение той самой “линии”, с которой Полонский сравнивает свой талант» [Ермилова, 1981, URL: http://az.lib.ru/p/polonskij_j_p/text_0030.shtml].

[79] В ответе Фета – объяснение специфики таланта Полонского: «В отношении твоего дара превращать в перл создания всякую жизненную встречу, тебе и книга в руки. Тебя поражает женщина, цветок, летнее утро за занавеской окна, и ты волшебным жезлом превращаешь это в перл создания. Поэтому твою книжку можно испещрять хронологическими заметками. Видел грузинку, переезжал через Кавказский перевал, просил гадать цыганку,

ехал в кибитке морозной ночью и т. д.» [А.А. Фет и его литературное окружение, 2008, т. 1, с. 872]. Об автобиографизме своей поэзии Полонский говорит в письмах; для него стихи – продолжение его телесности, написанные во время болезни – они подобие больного: «*Увы! Если бы я стал теперь писать, – вышло бы черт знает что! – нечто вроде кашляющих стихов – чихающих рифм – и той тревоги за все и за всех – и той апатии, которая заставляет меня за все хвататься и ничего не делать… Лучше ничего не писать, чем писать не то во сне, не то наяву*…» (письмо Фету от 19 ноября 1891 г.) [А.А. Фет и его литературное окружение, 2008, т. 1, с. 938]. Вопрос об автобиографизме творчества Полонского неоднократно поднимался в критике и литературоведении. См.: Баранская Е.М. Лирический герой и литературная личность Я.П. Полонского // Культура народов Причерноморья. 1998. № 5. С. 162–167; Гузлаева У.А. Автобиографические мотивы в лирике Я.П. Полонского // Я.П. Полонский: Творчество. Судьба. Эпоха (посвящается 195-летию со дня рождения поэта) / сост. и науч. ред. Т.В. Федосеева. Рязань, 2015. С. 264–273; Новокрещенных Е.Г. Поэтика автобиографической прозы русских поэтов второй половины XIX в.: А.А. Григорьева, Я.П. Полонского, А.А. Фета: дис. … канд. филол. наук. Улан-Удэ, 2008. Существует точка зрения относительно того, что поздняя лирика поэта – «“вторичное” конструирование возможных либо некогда существовавших переживаний» [Баранская, URL: https://md-eksperiment.org/post/20190109-k-voprosu-o-literaturno-istoricheskom-obraze-ya-p-polonskogo], его творческий метод – «переживание прошедшего». Сам Полонский признавался: «*У меня нет ни памяти, и я не помню ни собственного имени, ни чисел, но у меня много воспоминаний*» [Полонский, Дневник // РЦГАЛИ. Ф. 403. Оп. 2. Ед. хр. 7. С. 23].

[80] Обращение к Пушкину, помимо поэтологического смысла, содержит биографический: Полонский, оказавшись в Одессе, где надеялся начать новую жизнь, встретился со своим старым знакомым – Львом Сергеевичем Пушкиным, братом поэта, о чем записал в дневнике в августе 1886 года: «*Лев Пушкин не раз пророчил мне славу на поэтическом поприще, и даже подарил мне портфель своего покойного брата*» (цит. по: [Тхоржевский, 1986, с. 229]). См. также: Баранская Е.М. «Пушкинский Крым» и «романтическое жизнетворчество» Я.П. Полонского // Ученые записки Крымского федерального университета имени В.И. Вернадского. Филологические науки. Научный журнал. Т. 4 (70). № 4. С. 3–17.

[81] Ср. с «Аллегорией» (1876), где путешествие оборачивается погоней за Временем, поглотившим свободу – молодость – любовь (т. 1, с. 216), а наступающая заря – открывает даль и новую жизнь.

[82] См. образ жизни-пира («*…слезами и тоской отравленная чаша…*», т. 1, с. 248).

[83] Усадьбу Фета И.С. Тургенев называл «маленькой Швейцарией под Курском». П.И. Чайковский с восторгом писал: «…Что за очаровательный уголок эта Воробьевка! Настоящее жилище для поэта» [Литературное путешествие по Курской области, URL: http://46info.ru/media/ddd/?uid=2&pid=42206].

[84] Фет послал Полонскому экземпляр «Вечерних огней» с надписью: «Я.П. Полонскому при посылке третьего выпуска вечерних огней»: «Певец мой дорогой, поэт мой знаменитый, / Позволь, обняв, тебя по-прежнему любить: / Вечерние огни из хижины забытой / Я должен с рифмами Полонскому вручить» [Фет, 1959, с. 543]. О «закатных» книгах этих поэтов см.: Мирошникова О.В. Итоговая книга в поэзии последней трети XIX века: архитектоника и жанровая динамика: монография. Омск, 2004; Мирошникова О.В. Закатная серия поэтических книг конца XIX века // Вестник ОмГУ. 2000. № 4. С. 80–84; Мирошникова О.В. Архитектоника лирической книги Я.П. Полонского «На закате» // Гуманитарное знание: серия «Преемственность». Ежегодник. Вып. 6. Омск, 2003. С. 95–103; Мирошникова О.В. Итоговая лирическая книга последней трети XIX века как вариант циклического метажанра // Известия Уральского госуниверситета. № 28. Серия: Гуманитар, науки. Вып. 6. Екатеринбург, 2003. С. 85–97; Мирошникова О.В. Ансамбль итоговых лирических

книг конца XIX в. как интертекстуальный ландшафт // Интертекст в художественном и публицистическом дискурсе: сб. докладов международной науч. конф. Магнитогорск, 2003. С. 184–189; и др.

[85] В исследовательской литературе говорят о кавказском мифе Полонского. См. подробнее: [Романенко, 2006].

[86] См. примечание самого Полонского: «*Личак – головной убор грузинки в виде длинной вуали, обыкновенно откинутой назад*» (т. 1, с. 66).

[87] См. по поводу продолжения Полонским романтической традиции: «Здесь поэт разыгрывает традиционную схему любви европейца-путешественника к “дикарке”» [Багратион-Мухранели, 2015, с. 102].

[88] См.: [Якоб, 1974]; [Башкеева, 2000].

[89] Портрет Марии Лопухиной стал одним из лучших у Боровиковского. Это портрет эпохи сентиментализма, где природа – как часть самой молодой женщины, что создается перекличками, повторами (нежный румянец её щёк и розы; голубенькие цветы и голубой пояс, изогнутая фигура и наклонившееся дерево). Печальная девушка и увядающая роза – знаки раздумий художника о мимолётности красоты. Исследователи говорят о появлении в русском искусстве национального русского пейзажа именно в этих картинах, а также о динамике жанра портрета: «Боровиковскому удалось выразить эмоциональную жизнь человека, написать взгляд – смысл на живом лице, и такое случилось впервые в истории русской живописи. Мысленно художник проник в самые глубины душевного мира героини, нюансы внутреннего состояния, сотворил эстетический идеал» [Лаврушина, URL: https://viardo-polina.livejournal.com/54601.html]. См.: Портрет Марии Ивановны Лопухиной Боровиковского. URL: https://grinch-rp.ru/vedenie-beremennosti/portret-marii-ivanovny-lopuhinoi-borovikovskogo-prekrasnaya.html (дата обращения: 13.09.2021); Русская Джоконда. Мария Лопухина. URL: https://proza.ru/diary/natalian/2014-03-25 (дата обращения: 13.09.2021); Евсеева Е.Д. Владимир Боровиковский. «Портрет М.И. Лопухиной». М.: Государственная Третьяковская галерея, 2019.; Маркина Л.А. «…Красоту её Боровиковский спас»: Владимир Лукич Боровиковский. 1757–1825: К 250-летию со дня рождения художника. М., 2008; Чайковская О.Г. «Как любопытный скиф…»: Русский портрет и мемуаристика второй половины XVIII века. М.: Книга, 1990.

[90] Мария Ивановна Лопухина происходила из рода Толстых. Самая одиозная фигура в этой семье – Федор Иванович Толстой, по прозвищу «Американец», известный своими дуэлями и приключениями (эпизод несостоявшейся дуэли с Пушкиным вошел в повесть «Выстрел» – черешневые косточки выплевывал Пушкин). В 1803 г. отправившийся вместе с Крузенштерном в кругосветное путешествие в качестве волонтёра, он по причине проступков и нарушения дисциплины был высажен на берег русской колонии, за что и получил прозвище «американец». Во время Отечественной войны 1812 года он, храбро сражаясь в качестве ратника в ополчении, восстановил свой офицерский чин. Мария Ивановна Лопухина, урожденная графиня Толстая, родственница Л.Н. Толстого (Толстой – её двоюродный племянник), в 1797 году вышла замуж за Степана Авраамовича Лопухина, егермейстера и действительного камергера при дворе Павла Первого. И именно в этом году был написан знаменитый портрет – по заказу её мужа, в связи со свадьбой. На момент написания портрета Марии Ивановне было всего 18 лет. Через 3 года молодая жена скончалась от чахотки; супруг похоронил её в родовой усыпальнице Лопухиных в Спасо-Андрониковом монастыре, в Москве, а через несколько лет умер и он сам, и был захоронен в этой усыпальнице вместе с ней. Портрет хранится в Третьяковской галерее. См.: [Мария Лопухина-Толстая, URL: https://patriamuerta.livejournal.com/26619.html]; Захваткин А. Лопухина М.И. URL: https://proza.ru/2018/02/27/833 (дата обращения: 13.09.2021).

[91] Приводим текст стихотворения целиком, т. к. оно не вошло ни в одно из советских и постсоветских изданий. По древним представлениям, вселенную строят, плетут, ткут, по-

этому семантические цепочки «нить – волос – судьба» (Мойры и Парки, прядущие нить человеческой жизни) обнаруживают единство макро- и микрокосма.

[92] Ср.: «*…и молча сойдутся могильные тени внимать голосам беззаботных людей*» (т. I, с. 214).

[93] См. о концепции смерти у Полонского: «Он не переходит за эту роковую черту, потому что за нею для него все пусто, ибо смысл жизни – счастье, а счастье только здесь» [Соколов, 1898, с. 81]. Ср. у критика Николаева: «Поэзия же показывает нам лишь одно: что стремление к счастью, неосуществимому здесь, на земле, всегда оканчивается “печально”» [Николаев, 1906, с. 235].

[94] В современном понимании тень – универсалия культуры, «своего рода знак естественного “языка” натуры, силуэтное означенье вещей и существ». См.: [Исупов, 1998, URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/682/%D0%A2%D0%95%D0%9D%D0%AC]. Тень маргинальна: принадлежит дневному миру как знак реальности материального мира, но она связана с потусторонним миром (Загробьем) и демонологическими персонажами. «Загробное» ассоциируется с «теневым», причем «тень» – «не онтологическая мнимость, но основной способ постсуществования» [Исупов, 1998, URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/682/%D0%A2%D0%95%D0%9D%D0%AC].

[95] Увидев чужую тень в окне любимой женщины, он, хватаясь, как за соломинку, перебирая варианты, сначала объясняет увиденное видениями и звуковыми галлюцинациями, замыкаясь на одной версии: «*Или это промелькнуло отражение луны?.. Или это – греза ночи, шорох знойной тишины? Или это – у забора ветерок шуршит листвой? Нет… Я слышу смех влюбленных над моей смешной слезой*» (т. I, с. 262).

[96] См. еще более глубокое осмысление «теневого» существования: поколение, изнутри себя раздирающее («*И будет жертвою вечерней своих пороков и страстей*» [Полонский, 1896, т. II, с. 39]).

[97] См. о живописном начале у Полонского: Медынцева Г. Яков Полонский-живописец // Лит. учеба. 1988. № 2. С. 120–124.

[98] Особенно многоцветны грузинский мир и текст: «*…виноград висит тяжелыми, лиловыми кистями…*» (т. I, с. 52) и т. д.

[99] См. о цвете в поэзии Полонского подробнее: Вьюшкова И.Г. Поэтика золотого цвета в творчестве Я.П. Полонского // От текста к контексту. Ишим: Изд-во ИГПИ, 2014. № 2. С. 12–20; Вьюшкова И.Г. Поэтика белого цвета в поэзии Я.П. Полонского // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2014. № 12. Ч. 3. С. 47–50; Шевелёва Е.О. Символика белого цвета в любовной поэзии А.А. Блока и Я.П. Полонского (на примере анализа двух стихотворений) // Молодой ученый. 2015. № 20 (100). С. 618–621; и др.

[100] См. о тумане: «*…в облака свиваясь ярко-золотые…*» (т. I, с. 47).

[101] См.: Аверинцев С.С. Золото в системе символов ранневизантийской культуры // Византия. Южные славяне. Древняя Русь. Зап. Европа. М.: Наука, 1973; кроме того, о метафорике золота см.: Аверинцев С.С. Поэзия Державина // Державин Г. Оды. Л.: Лениздат, 1985. См. также: Новичкова Т.А. Сор и золото в фольклоре // Полярность в культуре / сост. В.Е. Багно, Т.А. Новичкова. СПб., 1996.

[102] См. статистику: И.Г. Вьюшкова и М.А. Понятая обнаружили в 178 текстах Полонского обращение к мотиву сна [Вьюшкова, 2011, с. 3]. См. основательное исследование мотива сна у Полонского в кандидатской диссертации И.Г. Вьюшковой: Вьюшкова И.Г. Мотивный комплекс сна в поэзии и прозе Я.П. Полонского: автореф. дис. … канд. филол. наук. СПб., 2011. См. также в ее статьях: Вьюшкова И.Г. Формирование поэтики сна в ранней прозе Я.П. Полонского (1819–1898) // Вестник Череповецкого гос. ун-та. 2016. № 4 (73). С. 76–80; Вьюшкова И.Г. Мотив сна в произведении Я.П. Полонского «Сны» // Подходы к изучению текста. Материалы межвузовской научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых преподавателей (Ижевск, 19–20 апреля 2007 г.). Ижевск, 2007.

С. 52–60; Вьюшкова И.Г. Поэтика цикла Я.П. Полонского «Сны» в перспективе традиции сновидческих сюжетов // Русская словесность: проблемы эволюции и поэтики: сборник научных статей и материалов. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2009. Вып. 2. С. 102–110; Вьюшкова И.Г. Мотив сна как художественная деталь в раннем творчестве Я.П. Полонского (1840–1845 гг.) // От текста к контексту: межвузовский сборник научных работ. Ишим: Изд-во ИГПИ им. П.П. Ершова, 2009. Вып. 8. С. 40–42; Вьюшкова И.Г. Мотив сна как художественная деталь в творчестве Я.П. Полонского 1850–1860-х гг. // XX-е Ершовские чтения: межвузовский сборник научных и научно-методических статей. Ишим: Изд-во ИГПИ им. П.П. Ершова, 2010. С. 216–218; и др.

[103] Термин условен, создан по аналогии с «петербургским текстом», введенным В.Н. Топоровым [Топоров, 1995]. Сюда включаются стихотворения о Грузии и Кавказе, написанные во время пребывания на Кавказе. Воскрешенные тени знаменитых поэтов прошлого становятся заклятием от демонического искушения («К демону», 1842). См. о Кавказе и Востоке у Полонского: Чапышкин В.А. «Кавказский» цикл Я.П. Полонского и «Персидские мотивы» С.А. Есенина // Творчество С.А. Есенина и современное есениноведение. Рязань, 1987. С. 67–73; Никишаева В.П. Лингво-поэтический аспект интерпретации элегии Я. Полонского «Грузинская ночь» // Текст: варианты интерпретации. Бийск, 1998. С. 137–146; Розанова Л.А. «Грузинские очерки» Я.П. Полонского и его работа над произведением о Н.А. Грибоедовой: По рукописям и материалам архива члена-корреспондента АН СССР Н.Ф. Бельчикова // Забытые и второстепенные писатели XVII–XIX веков как явление европейской культурной жизни. Псков, 2002. Т. 2. С. 100–115; Багратион-Мухранели И.Л. Формирование мотивной структуры мифа о Грузии и Кавказе в русской литературе XIX – начала XIX вв.: автореф. дис. … д-ра филол. наук. Ижевск, 2018; и др.

[104] Вопреки традиции романтизма, у Полонского Кавказ предстает не в живописно-героическом плане, а в мирном, повседневном: «...это не Кавказ лермонтовский, буйный и дикий, а Кавказ-быт. Можно сказать, что Полонский Кавказ усмирил, покорил, обезопасил» [Айхенвальд, 1994, с. 182]. Ср. с итальянскими стихотворениями поэта, где органическое ощущение счастья неразрывно с переживанием культуры: «*Луна сияет – море дремлет – ум колобродит – сердце внемлет – тень Тасса плачет о любви*» (т. I, с. 128).

[105] См. комментарий Полонского: «Некоторые думают, что Шота Руставели под именем Дареджаны воспевает царицу Тамару» (т. I, с. 74).

[106] См., например, о «сне» природы: «*Вчера барометр поднялся так, что все лето не поднимался… перешел на «ясно» к хорошей погоде, а ночью бил дождь и сильный ветер. Что сей сон значит? Природа точно – бредит так, что трудно и понять ее*» [Архив Полонского // Архив ИРЛИ. Ф. 137. № 70].

[107] См. об онейрическом цикле: «Цикловой сюжет лишен фабульной подосновы; он формируется нагнетанием ассоциаций, связанных с лейтмотивами цикла. <…> Оригинальность онейропоэтики цикла Полонского состоит в том, что художник синтезирует ряд различных вариантов мотива сна (а также сновидческих сюжетов), представленных в разных жанровых формах: лирических стихотворениях (1-й, 2-й, 3-й сны), балладе («Подсолнечное царство»), мистерии («Тишь и мрак»)» [Вьюшкова, 2011, с. 15].

[108] «Пушкинское» обозначается у Полонского и таким образом: он рефлексирует по поводу знаменитых «онегинских» пауз: « . . . . . *точки эти / Затем и выдуманы в свете, / Чтоб непонятно выражать / Понятное. Блажен, кто может / По ним о счастии гадать, / Кого их тайный смысл тревожит*» (т. 1, с. 355).

[109] См. весьма выразительный глагол, изобретенный Я.П. Полонским, – «стиходействовать» (письмо Я.П. Полонского к Случевскому от января 1867 г. [Полонский, 1902, с. 335]. Театральная терминология присутствует в мемуарах: «*…Не верьте тем из них, где авторы выводят на сцену все более или менее известные громкие имена, а сами прячутся за кулисами…*» (т. II, с. 358).

[110] И.Г. Вьюшкова приходит к выводу относительно пейзажной лирики поэта: «…заметно усиливается – и одновременно усложняется гармонизирующая функция сна. Полонский развивает “лермонтовскую” тему “живого сна”, создавая оксюморонные образы ночной природы (“жизнь как сон”). В то же время в прогностических сюжетах человек у Полонского лишен надежды на слияние с природой в общем сне-отдыхе» [Вьюшкова, 2011, с. 11].
[111] Запахами обильно отмечен мир воспоминаний. Запах ладана, идущий из детства, становится знаком маргинальности, уводя в глубины подсознания: «*Накануне больших праздников весь дом с вечера наполнялся запахом ладана…*» (т. II, с. 373).
[112] См. оценку в письме Фета: «Только ты умеешь так наивно и неподражаемо очеловечить природу, как это никому и в голову не придет. Как прелестно: “На буграх каменья обнажили / Лысины...”» [Фет, 1982, т. 2, с. 350].
[113] См. в мемуарах многочисленные старухи: приживальщица, расчесывающая волосы деревянным гребнем, старуха, трижды умирающая и воскресающая (т. II, с. 373), кроме того, эпизод накануне смерти бабушки: «*Раз, заглянув в ее комнату, накануне ее смерти, я увидел ее, и никогда не забыть мне этой умирающей старухи: она с ужасом оглядывалась по сторонам и, спуская в постели голые, дряблые ноги, порывалась бежать, точно видела собственными глазами наступающую смерть и все ее ужасы*» (т. II, с. 417) и т. д.
[114] См. признания в мемуарах: «*Было ли это наяву (в галлюцинации) или во сне – конечно, я этого не знаю; но в эти мифические годы моего существования в моей детской, облепленной лубочными картинками, весьма возможно, что я сны мои нередко принимал за действительность*» (т. II, с. 364). См. эпизод с мертвой головой, увиденной ребенком в спальной у своих ног (т. II, с. 364), эпизод прихода Старухи Смерти (т. II, с. 365) и др. При этом «детское» сознание определяется как предельно доверчивое. См. эпизод кружения, которым взрослые пугали мальчика, заявляя, что мозги вытекут: «*Целый день меня тревожили слова бабушки; я им верил; ибо в те счастливые годы я всему верил, что бы ни сказали мне*» (т. II, с. 368).
[115] См. также в высказывании критиков о Полонском – «улавливающий таинственный говор природы» [Аммон, 1906, с. 39].
[116] См. у Е.А. Штакеншнейдер: «Он передает такие для простых смертных неуловимые звуки человеческого голоса или природы, что кажется чем-то нездешним, небывалым, он, кажется, в самом деле имеет дар слышать, как растет трава» [Штакеншнейдер, 1934, с. 92].
[117] Для Полонского характерно восприятие мира, прежде всего, в акустическом ракурсе, даже если это мир прошлого: «*…Гомера, Данте и Шекспира я слышу голос вековой*» (т. I, с. 31). Или см. жанровую модель идиллии, в которой важен звук, воссоздающий пространственную даль: «*…далеко звонкие их слышны голоса… Идут… прошли… чуть слышно…*» (т. I, с. 28). Аналогично и невидимое звучание: «Ночь в горах Шотландии»: «*Из замка невидимой лютни воздушное пенье принес и унес свежий ветер*» (т. I, с. 39). Устремленность навстречу миру выражается в готовности «вложить душу» в этот засыпающий мир: «*Я внимал – и мне хотелось этой музыки во всем…*» (т. I, с. 121).
[118] Полонский снабдил этот образ примечанием: «*Цынцыра – татарское слово, то же, что цикада*» (т. I, с. 120).
[119] Один из критиков отметил прозрачность стихов Полонского, делающую их похожими на поэтизированный лепет ребенка [Гармоническое настроение души … , 1906, с. 316]. Е.А. Штакеншнейдер писала в своем «Дневнике» о поэте: «Среда, 16 ноября. Читала стихотворения Полонского. Поэтов изображают с лирой в руках, а у Полонского в руках не лира, а эолова арфа» [Штакеншнейдер, 1934, с. 92].
[120] В этом смысле актуально замечание П. Флоренского: «…понимать чужую душу – это значит перевоплощаться» [Флоренский, 2000, с. 148].
[121] Прав в этом смысле критик П.Н. Краснов: «Его не прельщает внешняя красота – красота статуй и картин. Ему нужна одухотворенная красота, говорящая о глубоком смысле,

о душе, о страданиях, ею переживаемых, о благородстве мыслей» [Краснов, 1906, с. 162]. Полонский признавался: «*Отчего всегда в юности, самой ранней, я был вообще равнодушен к портретам. Оттого, что наделен громадной памятью для лиц – никогда не забываю их и всегда могу себе представить их ясно и отчетливо… оттого что немые лица без звука речи меня не удовлетворяют?*» (письмо Я. Полонского к М. Штакеншнейдер от 6 августа 1857 г.) [Архив Полонского // РЦГАЛИ. Ф. 923. Оп. 2. № 13. Л. 25 об.].

[122] Б. Вышеславцев, назвавший человека без сердца полуживым, отмечает: «Потеря культуры сердца в современной жизни есть потеря жизненной силы, наше существование превращается в постоянное умирание, засыхание... Чувство пустоты, чувство ничтожества происходит от того, что иссякла центральная сила личности, засохла ее сердцевина» [Вышеславцев, 1929, с. 32–33].

[123] Или «немая душа поэта» – хранитель невидимого для посторонних глаз – осмысленная в контексте жизни-странничества, путешествия по житейскому морю (см.: «Ночь на восточном берегу Черного моря», 1850).

[124] Цикл условный, выделен нами. – Г.К. См. в мемуарах эпизод, связанный с пылающим сердцем, пронзенным стрелой, которое нарисовал мальчик для того, чтобы подарить Наденьке, и был осмеян ее матерью (т. II, с. 393).

[125] Ср. обыгрывание мотивов «телесного» и «духовного» в обращенной ситуации, описанной в «Признаниях Сергея Чалыгина»: «*“Вы, – сказал он ей однажды, не стесняясь моим присутствием, – вы моя маленькая богиня! У Вас маленькая ножка…”. Юлинька покраснела. “Да, у меня маленькая ножка. Но я чувствую, как Вы сильно наступили на мое бедное сердце, – как Вы тяжелы, несмотря на Вашу легкость… Ах, как Вы тяжелы!..”*» (т. II, с. 27).

[126] Мы не рассматриваем раннюю лирику поэта и отсылаем к статьям и диссертациям: [Багратион-Мухранели, 2015, с. 101–109]; [Романенко, 2006] и др.

[127] Переосмысляя библейскую историю, поэт героизирует первую женщину («В потерянном раю», 1876). Кроме того, судьба старой няни, прозреваемая в ситуации, восходящей к библейской (Мария, обмывающая ноги Христа), осмысляется с точки зрения сочувствующего, человека, понимающего чужую боль: «*…Но ты близка мне, безродная, в самом рабстве благородная, не оплаченная и утраченная*» (т. I, с. 214).

[128] См. авторецензию Полонского: «В целом ряде своих стихотворений Полонский высказывается как истинный поклонник всякой нравственной силы, какова бы она ни была» [Полонский, 1902, с. 339].

[129] Тип Кассандры для Полонского – один из коренных женских национальных типов.

[130] См. примечания к стихотворению: (т. I, с. 460).

[131] См.: РГАЛИ. Ф. 923. Оп. 2. Ед. хр. 3. Л. 48–49.

[132] На это указал, в частности, П. Орлов: [Орлов, 1961, с. 76]. См. также в мемуарах: «*Миловиднее всех была Елена Александровна Ровинская, блондинка с отпечатком на лице какой-то меланхолии и тайного страдания, точно какую-то рану носила она в душе своей*» (т. II, с. 423). См. в мемуарах объяснение отношения к женщине в описании сестры товарища по гимназии Барятинского: «*…На нее смотрел я с затаенным, почти религиозным благоговением. Можно восторженно смотреть на Сикстинскую Мадонну, но разве можно влюбиться в нее или за ней ухаживать?*» (т. II, с. 426). См.: «*Тень ангела прошла с величием царицы… Как воплощенное страдание поэта, она прошла в толпе с величием смиренья…*» (т. I, с. 120). См. также «К портрету» (1885), где красота, соотносимая со страданьем, запечатленном в глазах модели на живописном полотне Боровиковского («*страданье – тень любви, и мысли – тень печали*», т. I, с. 233), спасает мир: «*И будет этот взгляд и эта прелесть тела к ней равнодушное потомство привлекать, учить любить, страдать, прощать, молчать*» (т. I, с. 233). Обратим внимание на то, что, как правило, женщины в мемуарах наделены «турецкой

шалью»: бабушка на портрете (т. II, с. 370), мать, получившая от отца, вернувшегося с турецкой войны, подарок: «*…Моя мать, напротив, казалась моложе и наряднее: несмотря на раннее утро, на ней была уже какая-то шаль и волосы были тщательно причесаны*» (т. II, с. 396). Отношение к женщине Полонского точно охарактеризовал критик Николаев в анализе стихотворения «Диана»: «Настроение этого стихотворения напоминает настроение того пустынника и подвижника, который, увидев женщину необыкновенной красоты, заплакал от умиления пред дивным созданием творца» [Николаев, 1906, с. 218].

[133] См. о жанре лирической новеллы у Полонского: Гапоненко П.А. Жанр психологической новеллы в русской поэзии: Я. Полонский, К. Случевский, А. Апухтин // Русская словесность. 2006. № 8. С. 8–14; Ермоленко С.И. Лирика М.Ю. Лермонтова: жанровые процессы. Екатеринбург, 1996; Зырянов О.В. Лирическая новелла как жанр «поэзии сердца» // Известия УрГУ. 1997. № 7. С. 77–90; Зырянов О.В. Русская интимная лирика XIX века: проблемы жанровой эволюции. Екатеринбург, 1996; Зырянов О.В. Своеобразие лирического нарратива в поэзии Я.П. Полонского // Я.П. Полонский: творчество, судьба, эпоха. Посвящается 195-летию со дня рождения поэта. Рязань: Изд-во Рязанского госуниверситета, 2015. С. 148–160; Зырянов О.В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. Екатеринбург, 2003; Полоцкая Э.П. Вклад Полонского в русскую поэзию // Русская словесность. 2006. № 5. С. 26–32; и др.

[134] См. о мотиве любви: Федосеева Т.В. Онтология любви в ранней лирике Я.П. Полонского // Вестник Рязанского государственного университета имени С.А. Есенина. 2017. № 4. С. 96–112.

[135] Критики писали о «мягкости и стыдливости его таланта» [Михайлов, 1900, с. 19], может быть, в этом причина появления жанра фантазий.

[136] Блоковский характер стихотворения очевиден. О взаимосвязи с Блоком см.: Грякалова Н.Ю. К генезису образности ранней лирики Блока: (Я. Полонский и Вл. Соловьев) // Александр Блок: Исслед. и материалы. Л., 1991. С. 49–62; Грачева И.В. Я.П. Полонский, А.А. Блок, С.А. Есенин: Творческие связи // С.А. Есенин: проблемы творчества, связи. Рязань, 1995. С. 43–49; Магомедова Д.М. «Век девятнадцатый, железный...»: (К проблеме «А. Блок и Я. Полонский») // XX век и русская литература. М., 2002. С. 316–322; Сквозников В.Д. А. Блок и русское поэтическое наследие: (Заметки к теме) // Связь времен. М., 1994. С. 280–298; и др.

[137] Жанровая модель колыбельной песни, отсылающая к бабушке, базируется на детских впечатлениях. См. в мемуарах страницы, посвященные бабушке поэта [Полонский, 1986, т. II].

[138] См. по поводу финала: «Аккорд в финале – аккорд, в котором с такою силой, энергией выразилась жажда бесконечной любви, бесконечного обожания, бесконечного счастья…» [Николаев, 1906, с. 239].

[139] Текст стихотворения приводим полностью, т. к. ни в одном из советских и постсоветских изданий стихотворение не было опубликовано.

[140] См. о балладе: [Сильман, 1975]; [Магомедова, 2001].

[141] См. об этом: Кагаров Е. Состав и происхождение свадебной обрядности // Сб. Музея антропологии и этнографии. Вып. VIII. Л., 1929; Невская Л.Г. Балто-славянские причитания: реконструкция семантической структуры: погребальный обряд. М.: Наука, 1990; Байбурин А.К., Левинтон Г.А. Похороны и свадьба // Исследования в области балто-славянской культуры. М.: Наука, 1990; Бернштам Т.А. Плач и его отношение к жизни и смерти // Восточнославянские этнографические древности. М.: Наука, 1985; Седакова О.Н. Пространственный код погребального обряда // Структура текста – 81. М.: Наука, 1981; Байбурин А.К. Ритуал в традиционной культуре. СПб.: Наука, 1993; Седакова О.А. Поэтика обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян. М.: Индрик, 2004; и др.

[142] См. замечание Е.М. Баранской: «Романтическая мечта Полонского – по-прежнему, воображаемый образ возлюбленной, вечной красоты» [Баранская, URL: https://md-eksperiment.org/post/20190109-k-voprosu-o-literaturno-istoricheskom-obraze-ya-p-polonskogo].

[143] «Золотая метка» – знак Велеса – подземного бога. см.: [Успенский, 1982, с. 78]; Иванов В.В., Топоров В.Н. Велес // Мифы народов мира. М., 1987. С. 227.

[144] Первый сборник поэта назывался «Гаммы», он был разножанров, но среди прочих выделялись стихотворения, соответствующие жанровой модели «романса». См. подробнее: [Морозова, 2010].

[145] См. о музыкантах в поэзии Полонского: Вьюшкова И.Г. Гектор Берлиоз в творчестве Я.П. Полонского // От текста к контексту. Ишим, 2003. Вып. 3. С. 64–68.

[146] Ср. в мемуарной прозе: «*Мне казалось, что какая-то сила связывает меня в какой-то студенистый узел и начинает меня вытягивать; тянет и тянет, – я становлюсь все тоньше и тоньше, боюсь, что вот-вот еще немного, и я оборвусь… после семи лет я не ощущал ничего подобного*» (т. II, с. 365). Ср. в стихотворении «Сумасшедший» (1859), где идея свободы реализуется в утопии, сам же носитель этой идеи себя воспринимает подобием струны, готовой разорваться от напряжения переживаемого: «*…и я тянусь, как луч, в одну струну – что, если сердце оборвется!*» (т. I, с. 132).

[147] См. эпизод в мемуарах о Сереже Воробьевском, излечившемся от сумасшествия благодаря музыке (т. II, с. 437), где вновь появляется старуха, упрекающая его: «*Что ты делаешь, греховодник! – крикнула она него. – Звонят ко всенощной, на молитву зовут, а ты тут бренчать вздумал, – опомнись!*» (т. II, с. 437). См. оценку поэзии Полонского В. Орловым: «легкая, негромкая “музыка души”» [Орлов, 1971, с. 302].

[148] Полонский не читал свои стихи, а пел: «Получалось именно впечатление “заклинания” – чего-то необычного и поэтичного» [Перцов, 1933, с. 124].

[149] В мемуарах есть эпизод, расшифровывающий сущность музыки. Обиженный ребенок вместе с нянькой прячется в саду: «*…За изгородью шло неровное, волнистое поле, кой-где чернелись кусты и зеленели верхушки березовой рощицы. Пахло сеном и смолой. За кустами пестрело медленно подвигающееся стадо, и где-то недалеко звучала пастушеская свирель… звук этой свирели до сих пор говорит моей душе. Что говорит? Не знаю… может быть, просто напоминает мне мою детскую восприимчивость и подсказывает мне: твое “я” и теперь все то же!..*» (т. II, с. 381).

[150] Сюжет присутствует у таких художников, как Питер Пауль Рубенс («Вакханалия»), Себастьяно Риччи («Вакханка и сатир»), Дж. Прадье («Сатир и Вакханка»), К. Брюллов («Сатир и вакханка (Вакханалия)»). «Сатир и вакханка» – копия с оригинала неизвестного скульптора начала XVIII века, установленная в Летнем саду.

[151] «Пародийный миф» Полонского – своеобразная иллюстрация идеи «пропущенной минуты», заявленной в повести И.С. Тургенева «Ася» (то, мимо чего прошел в своем критическом разборе «Русский человек на rendez-vous» Н.Г. Чернышевский).

[152] Ироническое отношение к современному человеку Полонский выразил в обращении к юному поэту: «*Мы так же, как и ты, похожи на Гамлета; ты так же, как и мы, немножко Дон Кихот*» (т. I, с. 102). При этом отношение автора к проблеме гораздо сложнее: к рефлексирующему поколению он причисляет и себя.

[153] Еще Н.Н. Страхов заметил о Полонском: «В поэте два человека – он сам и его Муза, т. е. его преображенная личность, и между этими двумя существами часто идет тяжелая борьба» [Страхов, 1888, с. 154]. См. у Тургенева: «…легко заметить струю тайной грусти, разлитую во всех произведениях Полонского; оно свойственно многим русским, но у нашего поэта оно имеет особое значение. В ней чувствуется некоторое недоверие к себе, к своим силам, к жизни вообще; в ней слышится отзвучие горьких опытов, тяжелых воспоминаний» (цит. по: [Николаев, 1906, с. 249]). См. описание портрета Полонского, написанного художником А.Е. Бейдеманом: «На одном рисунке молодой человек сидит у стола,

подперев рукою лоб и запустив пальцы в волосы. Он задумался. Пламя свечи в высоком подсвечнике выхватывает из сумерек верхнюю часть туловища, несколько книг и рукописи на столе. Густая тень на стене, колеблясь, оттеняет мечтательный наклон головы. Художник, видимо, поймал момент, когда Полонский покорился сладкому плену поэтических фантазий. Ну конечно, лишь на время он потерял веру в свои поэтические способности! Призвание по-прежнему подает голос» (цит. по: [Любовь к рисованию, URL: http://jakovpolonsky.ru/node/474]). С живописцем и литографом Федором Ильичем Байковым у Якова Петровича завязались дружеские отношения, но именно Байков поспособствовал тому, что его отправили с Кавказа. Байков отказался перерисовать на картине коня, на котором сидел граф Воронцов (вместо белого нужен был вороной). Чтоб как-то оправдаться, он придумал следующее: попросил Полонского выстрелить в картину («…я ее видеть не могу, а у самого руки не поднимаются»), а после содеянного – пойти к графу Воронцову и сказать, что ружье само выстрелило. «Пошел Я.П. к Воронцову; тот, выслушав без вины виноватого Я.П., сказал: “Много вы здесь глупостей наделали, но это превосходит все; пора бы вам, Я.П., убираться с Кавказа”. Этот случай мне лично подтвердил Я.П. в 90-х годах» [Любовь к рисованию, URL: http://jakovpolonsky.ru/node/474].

[154] Ср.: нерожденные песни поэта, витающие «*с тенями между ив и камней погребальных*» (т. I, с. 233).

[155] См. лейтмотив писем Полонского «стать умнее своей Музы»: «*Чем старше становлюсь, тем строже отношусь к стихам моим, чем строже отношусь, тем хуже пишу. Не оттого ли это, что становлюсь умнее Музы, а Музы не любят ворчни или подозрительного к себе недоверия*» [Поливанов, 1922, с. 143]; «*Когда Гете стал умнее своей Музы – он написал 2 часть Фауста, в которой нет уже той жизни, которая есть в 1-ой части… Гете стал умнее своей Музы – и, по моему мнению, утратил значительную часть своего обаяния. Ум взял верх – и Муза перестала внимать ему, т. к. не хочет быть рабой его… Но она* (Муза. – Г.К.) *знает свой предел – свое царство, и холодом обдает тех, кто захочет с нею умничать*» [Поливанов, 1922, с. 148]. В ироническом ключе написана поэма Полонского «Кузнечик-музыкант». Понимая свою «второстепенность» (используем термин Н.А. Некрасова из его статьи «Русские второстепенные поэты»), Полонский в письме к гр. С.А. Толстой назвал свою Музу «грубоватой» (письмо от 22 декабря 1889 г. [Полонский, 1902, с. 240]).

[156] Ср. развернутый сюжет торгов с крестьянином – обмен Пегаса на клячу в стихотворном цикле «В степи» (1875).

1.2. А. МАЙКОВ: ИГРА СО ЗРИТЕЛЕМ КАК ПРИНЦИП ПОЭТИКИ

[157] Первоначальный вариант опубликован: Козубовская Г.П. Проблема мифологизма в русской поэзии конца XIX – начала XX вв. Самара; Барнаул: БГПУ, 1995. С. 37–51. Затем вошел в монографию: [Козубовская, 2008]. Настоящий вариант существенно переработан.

[158] Избранную библиографию см.: [Козубовская, 2008]. Далее представлены дополнения к библиографии. Издания: Майков А.Н. Избранное / вступ. ст., подгот. текста и примеч. Н. Гайденко. Л.: Советский писатель, 1952; Майков А.Н. Избранные произведения / вступ. ст., подгот. текста и примеч. Н. Степанова. Л.: Советский писатель, 1957; Майков А.Н. Сочинения: в 2 т. / сост. и подгот. текста Л.С. Гейро; под ред. Ф.Я. Приймы. М.: Правда, 1984. Т. 1; Майков А.Н. Стихотворения / вступ. ст. В.И. Коровина; сост. и примеч. В.И. Ивашнева. М.: Советская Россия, 1980. Статьи и диссертации: Абашева Д.В. «Духовный хлеб» поэзии А.Н. Майкова // Русское литературоведение на современном этапе: материалы VI Международной конференции: сб. науч. тр.: в 2 т. М.: РИЦ МГГУ им. М.А. Шолохова, 2007. Т. 1. С. 50–53; Абашева Д.В., Косякова Е.Ю. Литературно-эстетические взгляды А.Н. Майкова // Вестник Московского государственного гумани-

тарного университета им. М.А. Шолохова. Филологические науки. 2010. № 1. С. 4–10; Володина Н.В. Религиозная идея в жизни и творчестве А.Н. Майкова // Христианство и русская литература: сборник / под ред. В.А. Котельникова, О.Л. Фетисенко. СПб.: Наука. 2006. С. 203–223; Граф Г. Пушкинское наследие в творчестве Аполлона Майкова // Болдинские чтения. Н. Новгород, 2006. С. 127–136; Гаранина Е.П. Концепт «Творчество» в лирике А.Н. Майкова (на материале цикла «Excelsior») // Лингвокультурология. 2014. № 8. С. 38–41; Грязнова А.Т. Вербально-образная картина мира в «римском цикле» А.Н. Майкова // Русский язык в школе. 2011. № 5. С. 58–63; Захаркин А.Ф. Русские поэты второй половины XIX в. М.: Просвещение, 1975; Каминская Е.Б. А.Н. Майков и древнерусская литература (художественный историзм): дис. … канд. филол. наук. Ростов н/Д., 1983; Коровин В.И. Поэт Аполлон Майков // А. Майков. Стихотворения / вступ. ст. В.И. Коровина; сост. и примеч. В.И. Ивашнева. М.: Советская Россия, 1980. С. 5–22; Коровин В.И. Русская поэзия XIX века. М.: Знание, 1983; Косякова Е.Ю. История славянских народов в лирике А.Н. Майкова 50–80-х годов // Чтения, посвященные Дням славянской письменности и культуры: сб. стат. регион. науч. конф. Чебоксары: Изд-во Чуваш. ун-та, 2008. С. 173–178; Косякова Е.Ю. Мотив греха и покаяния в поэме А.Н. Майкова «Странник» // Вестник Чувашского государственного университета. 2009. № 3. С. 303–306; Косякова Е.Ю. Мотив любви в элегиях А.Н. Майкова // Русский язык как интеллектуальная ценность и как учебный предмет: материалы Всероссийской научно-практической конференции: в 3 ч. Чебоксары: ЧГПУ, 2008. Ч. 2. С. 133–136; Косякова Е.Ю. Отражение славянского вопроса в цикле стихотворений А.Н. Майкова «Из славянского мира» // Вестник Чуваш. гос. ун-та. 2008. № 1. С. 292–295; Косякова Е.Ю. Поэтическое осмысление судьбы славян в зрелой лирике А.Н. Майкова // Вестник Чуваш. гос. пед. ун-та им. И.Я. Яковлева. 2007. № 3 (Т. 1). С. 199–202; Косякова Е.Ю. Жанрово-стилевое своеобразие творчества А.Н. Майкова и проблемы фольклоризма: автореф. дис. … канд. филол. наук. Чебоксары, 2010; Назарова И.С. Лирический цикл А.Н. Майкова «Камеи» в составе первого тома собрания сочинений поэта («Лирика») // Наука о человеке: гуманитарные исследования. 2013. № 1 (11). С. 235–244; Назарова И.С. Принципы формирования лирических контекстовых форм в поэзии А.Н. Майкова (раздел «Фантазии» в составе тома «Лирика») // Вестник Сургутского государственного педагогического университета. 2011. № 3. С. 154–159; Петрова Л.Г. Весенний цикл в поэзии Ф.И. Тютчева и А.Н. Майкова (проблема преемственности пасхальных настроений): автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2007; Прийма Ф.Я. Поэзия А.Н. Майкова // А.Н. Майков. Избранные произведения / вступ. ст. Ф.Я. Приймы; сост. и подгот. текста. Л.С. Гейро. Л.: Советский писатель, 1977. С. 5–45; Рушева Е. Сопоставительный анализ стихотворений А. Майкова «Летний дождь» и «Под дождем» // Литература (приложение к газете «1-е сентября»). 2000. № 6. С. 1; Седельникова О.В. Античность в творческом сознании А.С. Пушкина и А.Н. Майкова // Образовательный вестник. Томск: Областной центр информационных технологий, 1999. № 10. С. 8–23; Сухова Н.П. Чувство природы у А.Н. Майкова, А.А. Фета и А. Толстого // Литература в школе. 1996. № 3. С. 93–100; Уткина Е.В. «…Пламенем одним с Россией я горю»: смыслы и истины русской истории в творчестве Аполлона Майкова // Современные проблемы науки и образования. 2015. URL: http://science-education.ru/ru/article/view?id=19115 (дата обращения: 13.09.2021); Чечикова Е.П. Стилеобразование поэтических текстов А.Н. Майкова: автореф. дис. … канд. филол. наук. Воронеж, 2012; Шанский Н.М. Гармония стиха Аполлона Майкова // Русский язык в школе. 1981. № 3. С. 58–63; Ямпольский И.Г. Поэты и прозаики: Статьи о русских писателях XIX – начала XX века. Л.: Советский писатель, 1986; и др.

[159] Живопись пришлось оставить из-за болезни, но совершенного отказа от нее не было: Об этом свидетельствует переписка поэта с родными периода его путешествия по Италии 1842–1843 гг. Так, приблизительно в декабре 1842 г. он сообщает: «*Да, я забыл; еще занимаюсь живописью, которая, однако, не м<ожет> б<ыть> моим исключительным*

занятием, ибо слеп. Утешаю себя тем, что все делаю эскизы» (Майков А.Н. Письма Е.П. и Н.А. Майковым. 1840–1857 гг. // Архив ИРЛИ. № 16994). О «живописности» Майкова см.: Мережковский Д. Вечные спутники. СПб., 1908; Ляцкий Е. Майков и его поэзия // Читатель. 1898. № 13; Сухова Н. Истоки «пейзажа» и жанра у Майкова // Сухова Н. Мастера русской лирики. М., 1982; и др.

[160] «Преобладание живописных элементов его поэзии над музыкальными и, может быть, вообще зрительных восприятий над слуховыми, сказалось у него… ясностью и отчетливостью изображения и выражения, нелюбовью ко всему искусственному, вычурному, расплывчатому, недосказанному...», – отмечал И. Анненский [Анненский, 1979, с. 278].

[161] Попытка реконструкции биографии отца поэта – Н.А. Майкова, «самоучки-профессора», как его называли некоторые современники, содержится в статье Э. Гайнцевой [Гайнцева, 1997, с. 131]. См. также: [Володина, 2003].

[162] Анализируя диалог А.Н. Майкова с И.К. Айвазовским, в котором поэт не принимает увлечения эффектами в пейзаже, О.В. Седельникова приводит завершающий фрагмент статьи, в котором очевидна мягкая ирония Майкова: «*…позвольте, как résumé всей нашей статьи, шепнуть вам на ушко маленький совет: вы уже знаете, что старик Нептун в ваших руках и из ваших рук не уйдет, – поволочитесь немножко за красавицей его женой*» [Майков, Выставка картин … , 1847, с. 176].

[163] Кстати, эти статьи долгое время не были атрибутированы. См. подробнее: Седельникова О.В. Проблемы атрибуции статей А.Н. Майкова о выставках в Императорской Академии художеств. Статья первая // Вестн. Том. гос. ун-та. 2014. № 380. С. 34–40; Седельникова О.В. Проблемы атрибуции статей А.Н. Майкова о выставках в Императорской Академии художеств. Статья вторая // Вестн. Том. гос. ун-та. 2014. № 381. С. 52–57; Седельникова О.В., Шатохина А.О. Концепция справочного аппарата к изданию художественной критики А.Н. Майкова // Коммуникативные аспекты языка и культуры: сборник материалов XV Международной научно-практической конференции студентов и молодых ученых, г. Томск, 19–21 мая 2015 г.: в 3 ч. Томск: Изд-во ТПУ, 2015. Ч. 1. С. 149–152. Перечислим атрибутированные обзоры: [Майков А.Н.] Выставка в императорской Академии художеств // Отечественные записки. 1830. Т. 73. № 11. Отд. 2. С. 39–74; [Майков А.Н.] Художественная выставка редких вещей, принадлежащих частным лицам, учрежденная в залах Императорской Академии художеств, в пользу бедных // Отечественные записки. 1831. Т. 73. № 4. Отд. 8. С. 129–143 (статья первая); Т. 76. № 3. Отд. 8. С. 19–39 (статья вторая); Т. 76. № 6. Отд. 8. С. 93–103 (статья третья); [Майков А.Н.] Выставка в Императорской Академии художеств в 1831-м году // Отечественные записки. 1831. Т. 79. № 12. Отд. 2. С. 113–138; [Майков А.Н.] Трехгодичная выставка в Императорской Академии художеств: (Письмо в провинцию) // Отечественные записки. 1832. Т. 83. № 11. Отд. 8. С. 78–83; Майков А.Н. Годичная выставка в Императорской Академии художеств // Отечественные записки. 1833. Т. 41. № 11. Отд. 2. С. 21–48; Майков А.Н. Выставка картин г. Айвазовского в 1847 году // Отечественные записки. 1847. Т. 51. № 4. Отд. 2. С. 166–176; Майков А.Н. Годичная выставка в Императорской Академии художеств // Современник. 1847. № 11. С. 57–80; Майков А.Н. Выставка в Императорской Академии художеств в 1849 году // Отечественные записки. 1849. Т. 67. № 11. Отд. 2. С. 19–40; Майков А.Н. Выставка в Императорской Академии художеств // Отечественные записки. 1850. Т. 73. № 11. Отд. 2. С. 57–74; Майков А.Н. Художественная выставка редких вещей, принадлежащих частным лицам, учрежденная в залах Императорской Академии художеств, в пользу бедных (статья первая) // Отечественные записки. 1851. Т. 75. № 4. Отд. 8. С. 129–145; [Майков А.Н.] Трехгодичная выставка в Императорской Академии художеств // Отечественные записки. 1852. Т. LXXXV. № 11. Отд. VIII. С. 78–85; Майков А.Н. Годичная выставка в Императорской Академии художеств // Отечественные записки. 1853. Т. 91. № 11. Отд. 2. С. 21–48. Анализ критического наследия Майкова содержат следующие работы: Проблема

современного содержания произведения искусства в статьях А.Н. Майкова о выставках в Академии художеств // Вестн. Челяб. гос. ун-та. Сер. Филология. Искусствоведение. 2009. № 43 (181). С. 123–128; Седельникова О.В. Статьи А.Н. Майкова о выставках в Академии художеств и их значение в развитии эстетического сознания 1840–1850-х гг. // Вестн. Том. гос. ун-та. Филология. 2010. № 3 (11). С. 81–96; Седельникова О.В. Экфрасис в художественной критике А.Н. Майкова // Lengua Russa, Vision del Muvdo y Texto. Granada: University of Granada, 2011. P. 751–758; Седельникова О.В. Проблема жанров живописи в художественной критике А.Н. Майкова // Вестн. Том. гос. ун-та. 2011. № 353. С. 42–47; Седельникова О.В. Проблема историзма в статьях А.Н. Майкова о выставках в Императорской Академии художеств // Вестн. Том. гос. ун-та. 2011. № 346. С. 36–39; Седельникова О.В. Литература и живопись в художественной критике А.Н. Майкова. Статья вторая. «Поэзия живописи» и «живопись поэзии» в художественной критике А.Н. Майкова: к вопросу о поэтическом и пластическом в искусстве // Вестн. Том. гос. ун-та. Филология. 2016. № 5 (43). С. 132–146; Седельникова О.В. Пейзаж как жанр современной живописи в художественной критике А.Н. Майкова // Вестн. Том. гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. 2019. № 34. С. 61–72. А также в ее диссертации: Седельникова О.В. Художественная критика А.Н. Майкова в контексте русской словесной культуры 1840–1860-х гг.: автореф. дис. … д-ра филол. наук. Томск, 2013.

[164] Вслед за И.А. Гончаровым, преподававшим старшим братьям Майковым словесность, будущий поэт серьезно изучал труды И.И. Винкельмана. См.: Седельникова О.В. Статьи А.Н. Майкова о выставках в Академии художеств и их значение в развитии эстетического сознания 1840–1850-х гг. // Вестн. Том. гос. ун-та. 2010. № 3 (11). С. 81–96. В архиве Майкова сохранился целый ряд документов, представляющих собой конспекты книг об искусстве или собственные рассуждения о какой-либо значимой проблеме: «Отрывок статьи о выставке», «О взгляде на природу в разные эпохи ландшафтной живописи», «Черновые материалы для статьи об истории искусства», «К истории религиозных направлений и влияния их на искусство». Возможно, он планировал создать книгу об истории искусства.

[165] См.: «Особое место в майковских обзорах выставок занимают описания картин, привлекших внимание посетителей и ставших событием в развитии русской школы живописи… Восходящие по своей жанровой природе к экфрасису, они становятся полем прямого взаимодействия пластического и поэтического, зоной эксперимента, жанрового и стилистического поиска, репрезентативного как для художественной словесности, так и для художественной критики, формирующей в те годы свои статуальные признаки» [Седельникова, 2016, ст. 2, с. 134].

[166] См.: Русская старина. 1899. № 3. С. 494. Е. Зейферт рассматривает стихотворение «Дух века ваш кумир; а век ваш – краткий миг» (Из цикла «Стихотворения (Два отрывка из записной книжки)» как пародию. См.: Зейферт Е. Жанр отрывка через призму пародии // Культура и текст. 2011. С. 253–267.

[167] См. анализ цикла и анализ философии Майкова, отраженной в цикле: [А.Н. Майков: Послесловие к циклу … , URL: http://literary.ru/literary.ru/readme.php?subaction=showfull&id=1195562756&archive=1197244339].

[168] См. об этом: [Кнабе, 2000].

[169] См. о цикле Майкова «Подражание древним»: [Успенская, 2005, с. 9–10].

[170] Объяснение причин обращения к антологии содержатся в письмах поэта: «*…будучи не в состоянии (по прич<ине> цензуры) брать сюжеты из действительной жизни, стал я почерпнутые из жизни идеи. Следовательно (лат.). облекать в греческие формы: “Алкивиад”, “Анакреон”, н<а>пр<имер>. Этого рода пьески еще годны, ибо в них есть правда психологическая*» [Ежегодник, 1976, с. 39].

[171] Мы не останавливаемся на этом цикле, т. к. он подробно проанализирован в работе И.С. Назаровой. Но хочется обратить внимание на некоторые моменты. И.С. Назарова,

связывая цикл «Камеи» с экфрасисом, вводит понятие «обратный экфрасис» – описание, «которое вызывает у читателя многочисленные и разнообразные ассоциации с мотивами, образами, атмосферой, настроением и пр. различных художественных объектов» [Назарова, 2013, с. 239]. Отмечая, что единство цикла создается специфической культурно-художественной рефлексией автора, Назарова говорит о расположении текстов и связных текстовых комплексов, ассоциативно или «цитатно» отсылающих читателя к различным культурным эпохам и мирам.

[172] Мы ориентируемся в анализе антологии Майкова на произведения, самим автором включенные в раздел антологии. См. об антологическом жанре: [Сухомлинов, 1899, с. 494]; [Майков, 1977, с. 820]. Обзор критической литературы и литературоведческих исследований об антологии Майкова содержится в диссертации Е.Ю. Косяковой «Жанрово-стилевое своеобразие творчества А.Н. Майкова и проблемы фольклоризма» (Чебоксары, 2010). Там же приводится историографический обзор литературной деятельности поэта.

[173] Сам Майков так обозначил свои принципы: «*Идея эта есть природа, натура, натуральность и норма*», «*во всей моей жизни я никогда не лгал и не мог терпеть лганья, даже перед самим собою*» (письмо С.С. Дудышкину от 19.05.1858 г.). [Аполлон Майков. Письма, документы, URL: http://maykov.lit-info.ru/maykov/pisma/letter-11.htm]. Под принципом субъективности, исходя из рефлексии самого А.Н. Майкова (см. его отчеты о выставках живописи), мы понимаем динамику субъекта и соавторство зрителя. О своем лиризме А.Н. Майков писал: «*Странное еще это чувство объективности. Верь мне, что каждая пьеса, хотя бы она взята была из чуждого мира, возникла вследствие личного впечатления, положения и чувства, но во мне есть способность личному впечатлению дать эпическую важность и восторг, волнение и слезы, сопровождающие рождение всякой почти пьесы, скрыть под спокойным и живописным стихом*» [Аполлон Майков. Письма, документы, URL: http://maykov.lit-info.ru/maykov/pisma/letter-11.htm]. Только личный внутренний мир – источник поэзии.

[174] Произведения А. Майкова цитируются по изданию: [Майков, 1977]. Далее при цитировании указываются страницы в круглых скобках после цитаты. Случаи другого цитирования оговариваются особо.

[175] И. Назарова вводит понятие двуслойности антологических текстов Майкова, имея в виду следующее: на основе античного материала выражается «авторская рефлексия над культурой античности, оценка ее, авторское восприятие античности как идеала, как мира, в котором торжествует красота во всех ее проявлениях» [Назарова, 2013, с. 242].

[176] Ср. с не вошедшим в собрание сочинений: «*…и заросла плющом и дикой осокой / Листвовенчанная из мрамора наяда*» [Майков, 1984, т. II, с. 267]. Или в цикле «Элегии» стихотворение «Мраморный Фавн» (1841), где обыграна ситуация встречи с неожившей статуей: «*Так, молча, взором я статую вопрошал, / А циник мраморный язвительно смеялся*» [Майков, 1984, т. I, с. 80]. Еще вариант в «Palazzo»: «*Но тише... Здесь живут: раскинут стол зеленый. / Вчера здесь пир был: всё исписано сукно; / Там дребезги стекла... бокал неосушенный... / И солнце облило лучами, сквозь окно, / Перчатки женские и бюст Сократа важный, / Накрытый шляпкою красавицы продажной*» [Майков, 1984, т. I, с. 105]. А в стихотворении «После посещения Ватиканского музея» (цикл «Очерки Рима») сама ситуация встречи с древним искусством обрисована как видение: «*Как дальний пилигрим среди святынь своих, / Средь статуй я стоял... Мне было дико, странно: / Как будто музыке безвестной я внимал, / Как будто чудный свет вокруг меня сиял, / Курился мирры дым и нард благоуханный, / И некто дивный был и говорил со мной...*» [Майков, 1984, т. I, с. 83].

[177] См. о понятии «творчество»: [Гаранина, 2014].

[178] Рождение стиха органично и уподоблено природному: «*…во мне святой восторг, как кровь во мне горит, как стих слагается и прозябают мысли…*» (с. 65). Специфика со-

зидания – в двуэтапности творческого процесса: сначала созерцание окружающего мира («*…бессмысленно гляжу я в зыблемых струях / на удочку, забыв о прозе и стихах*», с. 65), потом «вызов» из небытия теней – отражений, слепков с натуры.

[179] Но сам миф легким очерком намечен в стихотворении из цикла «Подражания древним»: «*Где нимфа робко пробегает, / За ней влюбленный бог лесов*» [Майков, 1984, т. I, с. 64].

[180] См. подробнее: [Отечественные записки, 1852, с. 67].

[181] Обращает на себя внимание, что идиллия в «Очерках Рима» включает запахи: дар полей – «*дышащий запахом новорожденных трав*», «*к цветущим яблоням, в твой благовонный сад…*» [Майков, 1984, т. I, с. 83]. И вершина восприятия красоты древнего мира – слияние с ним, вылившееся в признание возлюбленной: «*Здесь можно умереть вдвоем…*» [Майков, 1984, т. I, с. 88].

[182] Так, Эхо и Молчание для Майкова – две ипостаси мира, его овеществленное изображение.

[183] В римском пантеоне существует богиня Tacita (Тацита, «молчаливая»), она же Dea Muta («немая богиня»). Впервые она упоминается в «Сравнительных жизнеописаниях» Плутарха (Нума VIII, 6) под именем Такита, но все еще без ссылки на подземный мир или «мать ларов». Потом у Овидия в «Фастах». Это дочь речного бога Альмана Лара, которая предупредила нимфу, преследуемую Юпитером, об опасности. За свой поступок Лара была жестоко наказана: Юпитер, вырвав ей язык, велел Меркурию отвести ее в загробный мир, где ей предстояло стать нимфой подземных болот. По пути Лара стала жертвой насилия Меркурия, а в подземном мире она родила близнецов Ларов, которые в римской мифологии стали считаться защитниками домов и перекрестков. После ухода в подземный мир Лара стала называться Тацитой. Ее праздник входил в комплекс праздников, посвященных умершим, – отчасти потому, что она была матерью Ларов (так называли не только ее детей-близнецов, но и воплощения предков, защищавших дома и семьи), а также потому, что вечное молчание делало ее одной из персонификаций смерти. См.: Тацита – римская богиня молчания. URL: https://drevniebogi.ru/tatsita-rimskaya-boginya-molchaniya/ (дата обращения: 13.09.2021).

[184] В современных исследованиях о Гоголе появился термин «пейзаж-натюрморт», подчеркивающий «вторичность» природы [Подорога, 2006].

[185] Вакханки – предмет живописания отца поэта – Н.А. Майкова. Как сообщает Э. Гайнцева, в ГРМ хранится «Вакханка с чашей» Н. Майкова, поступившая в 1925 году из Гатчинского дворца-музея. См.: Государственный Русский музей. Живопись. XVIII – начало XX века. Каталог. Л., 1980. С. 187 (№ 3259) [Гайнцева, 1997, с. 131].

[186] Критическая оценка самого себя: «*В 1-й книжке – все это картинки воображения или иногда (редко) понравившиеся в природе (те и хороши), напр<имер> “Картина вечера”, “Сомнение” и пр., или попались мне у древних и обработаны более или менее самостоятельно*» [Ежегодник Рукописного отдела … на 1974 г., 1976, с. 84].

[187] См. о соотношении поэзии и живописи в различных литературных направлениях работу Е. Фарино: Фарино Е. Семиотические аспекты поэзии о живописи // Russian literature. 1979. V. 7. № 1. P. 65–94. Текст лекции, прочитанной автором в Славянском Институте Стокгольмского Университета (5.12.1974).

[188] Обратим внимание, что впечатление живого создается включением в картину запахов: «*Как сладок дух от сосн смолистых и от черемухи младой…*» (с. 52). Очевидна дифференциация: в собственно антологических стихотворениях запахи отсутствуют, в тех, где присутствует «я» в качестве действующего лица, а не только точки зрения, они появляются (листья душистые в саду, где поставлена статуя Приапа).

[189] Интерес Майкова к живой природе отмечали его современники. См., например, в одном из писем: «*Все-то вокруг меня уезжают за границу – один я, как подстреленный журавль, остаюсь и прилетаю только на гатчинское болото. Там я жил прошлое лето,*

изменив Парголову, – изменил я потому, что вдруг спохватился, что в моих стихах нет уже другого пейзажа, как парголовские. А ведь местность имеет большое влияние на поэзию; поэзия как цветы – все разные на разных почвах…» (Архив Майкова // ИРЛИ. Ф. 234. Оп. 3. № 394. URL: http://maykov.lit-info.ru/maykov/pisma/letter-7.htm (дата обращения: 10.09.2021)).

[190] См. о пейзажах А. Майкова: Гаранина Е.П. Романтические традиции в цикле А.Н. Майкова «Элегии» // Актуальные вопросы филологических наук: материалы Междунар. науч. конф. (г. Чита, ноябрь 2011 г.). Чита: Издательство Молодой ученый, 2011. С. 16–19.

[191] См. об идиллии: Вацуро В.Э. Русская идиллия в эпоху романтизма // Русский романтизм. Л.: Наука, 1978; Попова Т.В. Буколика в системе греческой поэзии // Поэтика древнегреческой литературы. М.: Наука, 1981. С. 96–177. Кроме того, о трансформации жанра и «памяти культуры»: Сурков Е.А. Русская повесть в историко-литературном процессе XVIII – первой трети XIX века: становление, художественная система, поэтика: автореф. дис. … д-ра филол. наук. СПб., 2007.

[192] Эпитет отсылает, с одной стороны, к Лермонтову («…про любовь мне сладкий голос пел…» [Лермонтов, 1989, Т. II, с. 84]), с другой – к А. Фету. Мир Майкова буквально насыщен «культурой», вбирает ее в себя. «Сновидное» у Тютчева имеет онтологический статус, у Майкова – рационалистически объясняется.

[193] См. об этом подробнее: [Козубовская, 2006, с. 82].

[194] См. в более позднем, не антологическом стихотворении, где голос, звучащий в лесу, создает иллюзию присутствия девы, сюжет которого завершается смятением: «*Идти ль за девой молодою? / Иль сохранить, в душе тая, / Тот милый образ, что мечтою / Под чудный голос создал я?..*» [Майков, 1984, с. 147]. Или вариант, выполненный в фольклорном стиле: «*Словно ангел белый, у окна над морем / Пела песню дева, злым убита горем, / Ветру говорила, волны заклинала. / Милому поклоны с ними посылала. / Пробегал кораблик мимо под скалою; / Слышат мореходы голос над собою, / Видят деву-чудо, парус оставляют, / Бросили работу, руль позабывают. / «Проходите мимо, мореходы, смело! / Ах! не белокрылым кораблям я пела! / Я молила ветер, волны заклинала, / Милому поклоны с ними посылала*» [Майков, 1984, т. I, с. 376].

[195] См. о «водной деве»: [Матасова, 2011].

[196] См. об этом: [Брагинская, 1976].

[197] Грязнова А.Т. Вербально-образная картина мира в «римском цикле» А.Н. Майкова // Русский язык в школе. 2011. № 5. С. 58–63.

[198] Причем погружение в мир фантазии отмечено запахом фиалок: «*И в плавном шествии гармонии широкой / Я ночи, сыплющей звездами, слышу ход… / Всё днем незримое таинственно встает / В сиянье месяца, при запахе фиалок, / В волшебных образах каких-то чудных грез…*» [Майков, 1858, т. I, с. 124].

[199] В предисловии к первой публикации цикла «Новогреческие песни» большей части «песен» (1861) Майков заметил, что «*было бы не совсем верно назвать их переводами, по крайней мере, некоторые из них… Откровенно сознаюсь, что более старался передать поэтический характер новогреческих песен, общее впечатление, жертвуя буквальною точностью…старался сохранить эту любовь к жизни и чувство красоты природы, и именно природы Греции*» (Русский вестник. 1861. № 1) (Примечания к сборникам. URL: http://maykov.lit-info.ru/maykov/stihi/stih-445.htm (дата обращения: 13.09.2021)). Желание передать колорит греческой колыбельной А. Майков воплотил в использовании греческих образов на основе поэтики русской колыбельной. Поэту удалось синтезировать древнегреческий фольклор и русский в своем переводческом творчестве.

[200] «*Ох, как бы я теперь желал хоть на год отделаться от Петербурга и пошляться по России, чтобы и для себя начать новую жизнь, и попробовать – может быть, к чему-нибудь послужит опыт литературный – решить для меня самого вопрос, не решаемый другими, –*

есть ли у меня какой талант или нет. Такой случай представлялся мне. В<еликий> к<нязь> Константин Николаевич вызывал охотников из литераторов ехать в разные концы России для осмотра прибережий и описания их в "Морской сборник". Я просил, но мое министерство не пустило, а поездка была бы для меня новой эпохой жизни» (цит. по: [Ежегодник Рукописного отдела … на 1974 г., 1976, с. 84]).

[201] Исторический аспект в поэзии Майкова рассмотрен Е.В. Уткиной: [Уткина, 2015].

[202] Специфика восприятия времени во многом сформирована отношением поэта к истории и к культуре. Для формирования мировоззрения и эстетики А.Н. Майкова важно понимание им его рода. См. подробнее: [Володина, 2003].

[203] Ср. с облаками как прообразом Бога: «*Как будто кто-то неземной под белой ризой и с венцом над этой нивой трудовой стоит с серебряным серпом... И шлёт в сверкании зарниц благословенье на поля!*» [Майков, 1858, т. I, с. 366].

[204] Мужественный характер поэзии самого Майкова подчеркивал Фет в письме к нему: «*...Ты и не подозреваешь, до какой степени восхитил меня атлетической целостью духа своего*» (письмо от 1 марта 1899 г.) [Архив Фета // Архив ИРЛИ. Ф. 16.977. С. VIII. Б. 5. Л. 1], «*К сожалению, долго, вероятно, придется России дожидаться такого могучего укротителя коней, мечущихся с торных путей, каким был Майков*» (письмо от 29 января 1889 г.) [Архив Фета // Архив ИРЛИ. Ф. 16.977. С. VIII. Б. 5. Л. 1].

[205] М. Эпштейн считает поэтическим открытием Майкова болотный пейзаж («Болото», 1855), царство рыб, обоняние «[запах степной травы – центральный мотив баллады "Емшан" (1874)]» [Эпштейн, 1990]. А утренний морской пейзаж обрисован как счастливый сон природы: «*Всё – горы, острова – всё утреннего пара / Покрыто дымкою... Как будто сладкий сон, / Как будто светлая, серебряная чара / На мир наведена – и счастьем грезит он...*» [Майков, 1984, т. I, с. 265].

[206] Оппозиция «небо/земля» в связи с православной традицией рассмотрена в диссертации Г.В. Хомулло «Лирика А.Н. Майкова: литературно-художественные аспекты православно-христианских воззрений поэта» (Уссурийск, 2009). См. также: Петрова Л.Е. Весенний цикл в поэзии Ф.И. Тютчева и А.Н. Майкова: проблема преемственности пасхальных настроений: дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2007.

[207] См.: в стихотворении «Показалась звезда на востоке» (1862) ангел возвещает: «*Наступает последнее время: / Похвалилася Смерть в преисподней, / Огород городить собралася; / Что в своем ли она огороде / Не дерев-кипарисов насадит, / А лихих молодцов-паликаров; / И не розанов вкруг их душистых, – / А румяных девиц, белогрудых; / Не гвоздик, не анютины глазки, / А малюток в куртинах посадит; / И натычет вокруг огорода – / Стариков и старух частоколом*» [Майков, 1984, т. I, с. 391].

1.3. ЭКФРАСИСЫ А.А. ФЕТА

[208] Первый вариант был опубликован: Козубовская Г.П. Поэзия А.А. Фета: экфрасисы // Культура и текст. 2020. № 4 (43). С. 68–89. URL: https://journal-altspu.ru/wp-content/uploads/2020/12/68-89.pdf (дата обращения: 13.09.2021).

[209] См. у В.А. Миловидова: «…экфрасис, будучи интерсемиотическим образованием, существует как напряженный диалог словесного и изобразительного начал, причем в рамках этого диалога каждый из его участников диктует другому условия его существования» [Миловидов, 2011, URL: http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027587]. И еще определение: «экфрасис как крайняя форма реализации описательных (дескриптивных) стратегий текстопостроения», где в поле единого текста взаимодействуют различные семиотические системы [Миловидов, 2011, URL: http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027587].

[210] На первом плане все-таки поэзия. Фет рассказывал о своих переводах с немецкого, которые он делал семи лет отроду [Фет, 1992, т. 3, с. 16–18].

[211] И только один раз Фет упоминает о своих способностях к рисованию: однажды во время отдыха нарисовал на память новоселковскую черноморскую лошадь, чем привел в восторг одного из наставников [Фет, 1992, т. 3, с. 92]. Многие из окружающих Фета литераторов, были хорошими рисовальщиками: рисунки Тургенева появляются в письмах к Фету, Я.П. Полонский не только рисовал усадьбы Фета, но и сделал иллюстрации к его стихам. Проблема иллюстрирования А. Фета довольно сложна. Хочется упомянуть только одного художника, дерзнувшего заняться Фетом. См.: Фет А.А. Стихотворения. Рисунки Вл. Конашевича. Пб.: Аквилон, 1922. По поводу этих рисунков Э. Голлербах написал следующее: «Если бы Конашевич ничего не сделал, кроме Фета, “Первой любви” и “Помещика”, то и тогда бы его имя запомнилось в истории иллюстрационного искусства» (Голлербах Э. Графика В.М. Конашевича // Красная Ника. 1926. № 33. С. 16). Их отличают чёткий штрих, острая линия, решётчатый узор. 9 иллюстраций на отдельных вклейках, воспроизведённых в технике фототипии, исполнены кистью с лёгкой размывкой – линия становится прерывистой, контрастное сочетание чёрного и белого цветов уступает место мягким серым тонам, придавая рисунку особую живописность. Тематика иллюстраций разнообразна: это стилизованные орнаментальные композиции и причудливые арабески (перо), пейзажные мотивы и женский образ (кисть). См. на сайте RARUS’S GALLERY: Фет А.А. Рисунки В.М. Конашевича. URL: http://www.raruss.ru/excellent/2728-konashevich-fet-verses.html (дата обращения: 13.09.2021).

[212] В одном из писем Я.П. Полонскому Фет пишет: «*Спасибо, что ты поэзией, музыкой, живописью и скульптурой покурил в нашем захолустье*» [А.А. Фет и его литературное окружение, 2008, т. 1, с. 578]. Фет имеет в виду, что дочь Полонского – юная пианистка много играла на рояле, жена Полонского лепила скульптурный портрет Фета, сам Полонский живописал Воробьевские пейзажи.

[213] Цитирование производится по новому изданию А. Фета: Фет А.А. Собрание сочинений: в 20 т., которое является на сегодня наиболее выверенным и точным. Далее при цитировании номер тома и страницы указываются в круглых скобках после цитаты. Случаи цитирования по другому источнику в силу определенных причин (издано пока только пять томов, куда не вошли вып. 4 и 5 книги «Вечерние огни», поэтому цитирование некоторых стихотворений осуществляется по изданию «Вечерних огней» в серии «Литературные памятники») оговариваются особо.

[214] Так, в мемуарах он описывает случай, когда он отправился с женой в театр, но, не вынеся и одного отделения, сбежал, а потом, когда испуганная и заплаканная жена его все-таки нашла, взял с нее обещание больше никогда не возить его в театр [Фет, 1992, т. 1, с. 285–286].

[215] Б. Бухштаб показал, что именно в эти годы (40 – первая половина 50-х) наблюдается угасание интереса читателей к его поэзии. В этот период его мало публикуют [Бухштаб, 1990, с. 24–25].

[216] В исследовательской литературе спор о специфике фетовских переводов не решен: для одних он буквалист, другие считают, что у Фета была продуманная система перевода и, как отмечают комментаторы, он «прекрасно понимал разницу между буквализмом и передачей поэтического строя оригинала» (т. 2, 2004, с. 525).

[217] Этот мифологический сюжет достаточно популярен в мировой живописи. О популярности сюжета говорит список авторов, использовавших его в своих живописных композициях: Nicolas Poussin «Diana and Endymion» (1630); Жерар де Лайресс «Селена и Эндимион» (1680); Лука Джордано «Диана и Эндимион» (1675–80); Франческо Солимена «Диана и Эндимион» (1705–1710); Sebastiano Ricci «Селена и Эндимион» (1713); Рене-Мишель Слодц «Диана и Эндимион» (1740); Франсуа Буше «Селена и Эндимион»; Torelli Stefano «Diana and Endymion» (1765); А.И. Иванов «Селена и Эндимион» (1797); Jérôme Martin Langlois «Diane et Endymion» (1822); Виктор Поле «Эндимион и Селена» (1850) и др.

[218] А.С. Пушкин упомянул его в послании «Вельможе»: «…и твой безносый Касти…» [Пушкин, 1948, т. 3, кн. 1, с. 217–220]. Отголоски этого в элегии «Когда за городом задумчив я брожу…» – «безносых гениев…». См. об этом: [Гардзонио, 2000].

[219] Картина хранится в коллекции Третьяковской галереи. Увлеченный темой, Брюллов сделал повторение и скульптурную группу. Повторение с нее было приобретено в собрание Пермской художественной галереи.

[220] Мы не останавливаемся здесь на трактовках символико-философского смысла картины Брюллова, акцентируя приемы воссоздания мифа.

[221] См. об этом подробнее: [Успенская, 2005].

[222] Символ беззвучия у Брюллова – молчащая валторна, ассоциирующаяся с флейтой.

[223] Термин введен Н. Суховой [Сухова, Мастера русской лирики, 1982].

[224] Фет разграничивает понятия «художественного» и «эстетического». См. описание Фетом античной статуи Вепря в Лувре: «*…чудный образчик греческого мастерства – Вепрь, изваянный из черного мрамора. Зверь только что лежал и, услыхав шум, встает с логова. Хрюкнув, он поднял голову и насторожил уши. Передние ноги уже крепко стоят, опираясь на лоснящиеся, от быстрой ходьбы спереди несколько сточившиеся ногти, а задние судорожно сжимаются в нижнем суставе, готовясь поднять тяжесть зада, левым боком еще лежащего на земле. Это настоящий кабан. Это дичь. Каменные уши чуть не сходятся на макушке, напрягаясь разгадать услышанный шум. Но в то же время это идеал кабана. Вся поэзия свиной морды воплощена, все изумленно вопросительное выражение головы животного сосредоточено в этих небольших каменных глазах. Пятачок на конце рыла не только чует, даже говорит: Что? кто такой? Эх! належал было место*» (т. 3, 2006, с. 71–72). «Поэтическое» в верности натуре и одновременно в «идеальности» воссоздания образа.

[225] См.: [Тахо-Годи, 1973].

[226] Петр Андреевич Ставассер – талантливый художник, рано умерший (на 34 году жизни). Период его активной творческой деятельности чрезвычайно мал – всего около десяти лет, а художественное наследие невелико. Индивидуальная манера сложилась под влиянием крупнейших мастеров позднего классицизма – Гальберга и Торвальдсена. Произведениям присущи спокойный размеренный ритм и уравновешенность композиции, они построены на соединении «античного благородства форм с неподдельной жизненностью; красоты в постановке фигур и плавности линий с осмысленностью выражения». Ставассер умер в Риме 25 апреля 1850 г. Там же, на кладбище Монте Тестаччо, он и был похоронен. Могила скульптора не сохранилась. См.: Греком В. Петр Андреевич Ставассер // Большая биографическая энциклопедия. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_biography/115950/Ставассер (дата обращения: 13.09.2021); Петр Андреевич Ставассер. URL: https://artchive.ru/artists/32187~Petr_Andreevich_Stavasser (дата обращения: 13.09.2021).

[227] Речь идет о статуе «Материнская любовь» Сергея Ивановича Иванова (1828–1903), профессора Академии художеств, преподавателя, крайне редко выставлявшего свои работы. Статуя была представлена на Второй выставке Московского общества любителей художеств. В начале XX в. статуя хранилась в Историческом музее; ее нынешнее местонахождение неизвестно (т. 3, 2006, с. 483).

[228] См.: «*И это высокое качество – чистоты – обще у статуи г. Иванова с лучшими произведениями древности. Совершенно нагая статуя матери и младенца, можно сказать, одета непорочностью*» (т. 3, 2006, с. 271).

[229] Есть некоторые разночтения в трактовке скульптуры. Копии по-разному названы: хранящаяся в Русском музее получила название «Фавн, разувающий нимфу» (1849), а копия из Третьяковской галереи – «Нимфа и Сатир, надевающий на ее ногу сандалию». Название трансформирует ее смысл. Для Николая I талантливый Ставассер сделал мраморный вариант в 1849, за год до своей смерти. Этот вариант – в Русском музее в Петербурге.

См. комментарии (т. 1, 2002, с. 478). Сам Ставассер в 1846 г. пишет: «Глыба мрамора, из которой начали рубить группу, оказалась негодной; вышло пятно на ноге нимфы, черное как уголь». Начатую мраморную скульптуру приобрел князь С.П. Голицын, она была закончена в 1850. Так Москва получила свой экземпляр «Нимфы», которую можно видеть в Третьяковке. С мраморной скульптуры была выполнена бронзовая копия, которую установили в Колонистском парке Петергофа. В 1875 году ее перенесли в бассейн у основания фонтана «Шахматная гора». Здесь она простояла до 1941 года. К сожалению, во время войны композиция была похищена немцами и следы ее утеряны.

[230] Праксителя облагородил свои статуи по сравнению с предшественниками. В его статуях передается то, о чем пишет С.С. Аверинцев: «…высшая цель человека (античного. – Г.К.) – сделать самого себя, свое тело и свою душу “музыкальными”, подчиненными сверхличному ритму», «конечная цель – включение в космический ритм, в музыкальный ритм целого» [Аверинцев, 1973, т. 1, с. 124].

[231] Сквозные образы – напоминание об антологическом жанре и экфрасисе в стихотворениях, по форме далеко отстоящих от антологических. Так, присутствующая в стихотворении «Греция» поэтическая формула неосуществленного воскрешения древнего мира («*Но в плясках ветреных богини не блистали / Молочной пеной форм при золотой луне*», «Греция», 1840, т. 1, с. 27) отзовется в «Диане» («*…молочной белизной мелькая меж дерев…*», т. 1, 2002, с. 136), где оживления статуи также не случилось. Эпитет «златокудрый» (об Аполлоне) отзовется в стихотворении «Телемак у Каллипсы» (1857) в вариации – «*златовласый Аполлон*» (т. 1, 2002, с. 275) и в «Вакханке» (1843) – «*золото волос*» (т. 1, 2002, с. 135).

[232] Пасифе́я, или Пазифея, – младшая из харит, которую Гера отдала в жены влюблённому в неё богу сна Гипносу за то, что тот навеял сон на Зевса, чтобы дать возможность ахейцам победить в одном из решающих сражений Троянской войны. См.: Кондрашов А.П. Легенды и мифы Древней Греции и Рима. М.: РИПОЛ КЛАССИК, 2005.

[233] Как показал А.Ф. Лосев, античный принцип живой вещи предполагает скульптурность изображения, или соматизм [Лосев, 1988, с. 19]. Космологизм древнего мышления заключался в признании космоса пределом всякой истины и красоты, космос мыслился шаровидным (совершенная форма движения – круг), обреченным на вечное возвращение [Лосев, 1988, с. 13, 19]. «Волны кудрей золотых» – еще один опознавательный знак античности и антологичности, как и «сладость» («сладкою амброй»), символизирующая мифологический мир.

[234] «Пропущенное звено» восстановлено комментаторами: речь идет о статуе Венеры в Лувре, описанной Фетом в его путевых заметках «Из-за границы» (т. 4, 2007, с. 478).

[235] Как и романтики, Фет высшее достижение искусства видит в победе художника над материалом (в «уничтожении идеи формой»), когда «*...художника не существует, он весь перешел в богиню, в свою Венеру-победительницу. Ни на чем человеческий глаз не отыщет тени преднамеренности; все, что Вам невольно поет мрамор, говорит богиня, а не художник*» (т. 4, 2007, с. 73).

[236] Заметим, что роза – излюбленный цветок в античной поэзии. См. об этом: Кагаров Е. Роза в поэзии древней Греции. Харьков: тип. «Печатное дело», 1913.

[237] См.: [Буслаев, 1856].

[238] Вполне уместно здесь высказывание Фета об Аполлоне Бельведерском: «*…он восполняет для нас то, чего мы в себе в равной степени не находим*» [Фет, 1982, т. 2, с. 179].

[239] См. современные трактовки, согласно которым Афродита, рожденная в момент создания мира, – воплощение самого созидающего импульса [Рабинович, 1979, с. 312].

[240] См.: Тугушева О.В. Греческие мистерии и вазопись Южной Италии // Исследования в области балто-славянских древностей. М., 1990. С. 248–254.

[241] Вынося культуру за скобки, отказываясь от ее понимания как сновидения или игры, возвращаясь к первозданности бытия, он творит миф заново, подобно природе [Козубовская,

2012, с. 33]. «Стать природой» – принцип бытия и мышления Фета, сформулированный Фетом в его поэзии.

[242] Кстати, в заметках о посещении Лувра Фет не дает развернутого анализа «Дианы»: «*Что касается до Дианы (Diane a la biche), находящейся в одной из соседних зал, не могу ей не удивляться, но в то же время, к стыду моему, не могу безусловно восхищаться ею. При дивной чистоте форм, она холодна, как самый миф богини. Тонкая, высокая шея еще увеличивает общую сухость и холодность впечатления*» (т. 4, 2007, с. 71).

[243] См. об этом в статье Фета «Два письма об изучении древних языков в нашем воспитании» (т. 3).

[244] В конечном счете несвершившееся оживление можно интерпретировать как наказание за нарушение запрета – увидевший обнаженную богиню утрачивает способность видеть мир, отданный во власть богов.

[245] Заметим, что Фет никогда не включал это стихотворение в раздел антологических.

[246] Обращает на себя внимание авторская правка: «*Ее надменный лик…*» [Фет, 1981, с. 448], где эпитет – явная отсылка к ранним экфрасисам: сознающая свою красоту богиня. В окончательном варианте – «веселый лик».

[247] В другом варианте: «*упругие листы у розы центифольной*» (т. 5, 2014, с. 62).

[248] Завещая похоронить его у ног Венеры, Боттичелли имел в виду, что он хотел вечно лежать рядом с его земным вдохновением – Симонеттой Каттанео де Веспуччи. Названная самой красивой женщиной Флоренции, а также самой красивой женщиной эпохи Возрождения, Симонетта была музой, вдохновлявшей Боттичелли. Она изображена на картинах «Рождение Венеры» и «Весна». Когда художник умер в 1510 году, он был похоронен рядом с этой замужней дворянкой, умершей в 23 года от чахотки, к которой он питал неразделенную любовь. См.: [Интересные факты … , URL: https://pikabu.ru/story/interesnyie_faktyi_kartina_rozhdenie_veneryibottichelli_6679106]. Художник начал писать «Рождение Венеры» через шесть лет после ее смерти и невольно отразил здесь не только восхищение ее красотой, но и боль от потери.

[249] Старинную розу Centifolia, происхождение которой неизвестно, часто изображали на полотнах голландские и фламандские живописцы. Роза ценилась в первую очередь за размер цветков и сладкий аромат. См.: Розы центифолия. URL: https://rosebest.ru/rozy-centifoliya.html (дата обращения: 13.09.2021).

[250] Горожане Книда купили эту статую, которая считалась в древности не только лучшим творением Праксителя, но и вообще лучшей статуей всех времен, после того, как ее отвергли жители Коса, для которых она предназначалась. Отвергли ее потому, что это было первое в греческом искусстве монументальное изображение полностью обнаженной женской фигуры. В древности утверждали, что моделью была возлюбленная Праксителя гетера Фрина.

[251] По отзыву древних, эта статуя представляла собой идеал красоты и отличалась благородством, изяществом, страстной и в то же время девственной грацией [Художественная энциклопедия, URL: https://rus-pictures-enc.slovaronline.com/2940-Праксител]. С. Финогенова указывает еще на одно изображение, связанное с этим же сюжетом, – на центральном рельефе так называемого трона Людовизи: «…две нимфы, осторожно придерживая богиню, принимают ее из морских волн. Афродита с удивлением и восторгом входит в неведомый мир. Тонкий хитон плотно облегает тело богини – античный мастер словно любуется им, так же как и тонким профилем, прядями спадающих волнистых волос». См.: [Финогенова, URL: http://hopefish.ru/istoriya/afrodita-lyubov-bogestvennaya-i-zemnaya].

[252] Письмо Фета К.Р. от 27 декабря 1886 г.

[253] Письмо Фета Я.П. Полонскому от 21 декабря 1890 г.

[254] См. подробнее: [Козубовская, 2012].

[255] См.: Суворый А. Первобытное использование шкур и кожи. URL: https://proza.ru/2013/09/23/203 (дата обращения: 13.09.2021).

[256] См.: Коды повседневности в славянской культуре: Еда и одежда / под ред. Н.В. Злыдневой. СПб.: Алетейя, 2011.

[257] См.: Елиферова М. «Не шей ты мне, матушка, красный сарафан...»: Комическая семантика женского костюма в «Барышне-крестьянке» // Вопросы литературы. 2005. № 4. С. 213–231.

[258] См. избранную библиографию: Абиева Н.М. Поэтика костюма в прозе А.П. Чехова: монография. Барнаул: АлтГПУ, 2018; Бесарабова М.А. Малиновый берет (ритуальная семантика в произведениях А.С. Пушкина) // Михайловская пушкиниана. М., 2001. Вып. 19. С. 41–53; Громова Е.В. «Дядюшкин сон» Ф.М. Достоевского: персонажная сфера в ракурсе точек зрения // Вестник Барнаульского гос. пед. ун-та. 2008. Вып. 8. С. 102–111; Грузан И.Е. Образ халата в произведениях И.А. Гончарова // Вестник Бурятского гос. ун-та. 2014. 10/3. С. 111–115; Давыденко Л.А. Костюм в художественном мире Н.В. Гоголя (повествовательные циклы, письма): автореф. дис. … канд. филол. наук. Саратов, 2008; Давыденко Л.А. Костюм как предмет рефлексии Н.В. Гоголя в письмах 1836–1839 гг. // Вестник Томского гос. ун-та. 2008. № 309, апрель. С. 12–14; Де Лотто Ч. Гоголь: одежда и мода // Гоголь как явление мировой литературы: сб. ст. по материалам Междунар. науч. конф., посвящ. 150-летию со дня смерти Н.В. Гоголя. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 79–86; Дилакторская О.Г. Что значит «куница» в «Шинели» Н.В. Гоголя? // Рус. речь. 1989. № 5. С. 17–31; Ермолова Н.Л. Архетип халата в русской литературе XIX века // Ученые записки Казанского гос. ун-та. Серия: Гуманитарные науки. 2009. № 3. С. 47–56; Кеннер Ю. Поэтика костюма в ранней прозе А.П. Чехова // Молодежные чеховские чтения в Таганроге: материалы VI научной Международной конференции. Таганрог, 2013. С. 38–40; Кирсанова Р.М. Костюм в русской художественной литературе XVIII – первой половины XX вв. М.: Большая Российская энциклопедия, 1995; Кирсанова Р.М. Превращения фрака «наваринского дыму с пламенем» // Гоголь: Материалы и исследования. М., 1995. С. 230–238; Клех И. Халат Обломова // Вестник Европы. 2012. № 33; Козубовская Г.П., Илюшникова О. «Попрыгунья» А.П. Чехова: костюм и поэтика повтора // А.П. Чехов: варианты интерпретации: сборник научных статей. Вып. I. Барнаул: Изд-во БГПУ, 2007; Козубовская Г.П., Крапивная Е. Поэтика костюма в повести А.П. Чехова «Драма на охоте» // Культура и текст – 2005. Т. 3. СПб.; Самара; Барнаул, 2005. С. 218–227; Козубовская Г.П. Костюм в прозе И.С. Тургенева: роман «Дым» // Мир науки, культуры, образования: экология, культурология, филология, искусствоведение, педагогика, психология: международный научный журнал. 2013. № 5 (42). С. 281–284; Коробов А.В. Особенности костюма персонажей в пьесе А.Н. Островского «Шутники» // Современные исследования социальных проблем. 2012. № 5; Кудинская Е. Халат как символ лености и свободы в русской литературе XIX в. // Литература. 1998. № 44; Левкиевская Е.Е. «Белая свитка» и «красная свитка» в «Сорочинской ярмарке» Н.В. Гоголя // Признаковое пространство культуры. М.: Индрик, 2002. С. 401–411; Лёвина О.С. Женский костюм в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин // Символ науки: международный научный журнал. Уфа, 2016. № 5. С. 291–294; Манкевич И.А. Костюм и мода в повседневной жизни А.П. Чехова // Чеховские чтения в Ялте: вып. 13. Мир Чехова: мода, ритуал, миф: сб. науч. тр. Симферополь: Доля, 2009. С. 33–60; Манкевич И.А. Поэтика обыкновенного: опыт культурологической интерпретации: монография. СПб. Алетейя, 2011; Манкевич И.А. «Литературные одежды» как текст: мотив, сюжет, функция // Сюжетология и сюжетография. 2013. № 2; Мякинина Е.С. Шапка в повести Н.В. Гоголя «Тарас

Бульба» // Рус. речь. 2006. № 2. С. 3–8; Обухова И.Н. Формы взаимодействия героя и мира в произведениях М.Е. Салтыкова-Щедрина: дис. … канд. филол. наук. Барнаул, 2002 (глава «Семиотика мундира»); Попова Ю.С. «Язык одежды» в произведениях И.А. Бунина: характерологические и сюжетообразующие функции // Ученые записки Орловского гос. ун-та. Серия: Гуманитарные науки. 2012. № 2. С. 185–190; Ромодановская Е.К. Сюжетный комплекс «переодевание» и мотив потери одежды в повестях о гордом царе // Критика и семиотика. 2010. Вып. 14. С. 29–35; Руднева И.С. Семантика костюма в «Записках» императрицы Екатерины II: автореф. дис. … канд. филол. наук. Орел, 2011; Рылова А. Роль костюма в комедии «Горе от ума» // Литература. 2005. № 12. С. 11–13; Чумаков Ю.Н. Фуражка Сильвио // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы: Сюжет и мотив в контексте традиции / под. ред. Е.К. Ромодановской. Новосибирск: Ин-т филологии СО РАН, 1998. С. 141–147; Шнайдер Н.В. Вестиментарный код в комедии А.П. Чехова «Вишневый сад»: рифмы персонажей // А.П. Чехов: варианты интерпретации: сборник научных статей. Вып. I. Барнаул: Изд-во БГПУ, 2007; Щербак Ю.Е. Костюм цирюльника как «вторичная телесность» в повести Н.В. Гоголя «Нос» // Материалы студенческой научной конференции по техническим, социально-гуманитарным и экономическим наукам. Государственный университет им. Шакарима, г. Семей, 2014. 2–5 декабря 2014. Семей, 2014. С. 190–191; Щербак Ю.Е. Мифопоэтика повести Н.В. Гоголя «Нос»: мотив открытости/закрытости // IV Всероссийский фестиваль науки. XVIII Международная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Наука и образование»: в 5 т. Т. II: Филология. Ч. 1: Русский язык и литература. Томск: Изд-во ТГПУ, 2014. С. 271–278; и др.

[259] См.: Самоделова Е.А. Антропологическая поэтика С.А. Есенина: Авторский жизнетекст на перекрестье культурных традиции. М.: Языки славянской культуры, 2006.

[260] См.: Гарнова К.В. Аксессуары в прозе Ф.М. Достоевского: зонтик // Вестник ВГУ. Серия: филология, журналистика. 2016. № 4. С. 13–16; Писарева К.В. Поэтика детали в романах Ф.М. Достоевского 1860–80-х годов: гардероб действующих лиц: дис. … канд. филол. наук. Смоленск, 2017; и др.

[261] Искусствовед Р.М. Кирсанова называет следующие функции костюма: а) художественная деталь и стилистический прием; б) способ выражения авторского отношения к действительности; в) средство связи литературного произведения с внетекстовой реальностью [Кирсанова, 1989]. В исследованиях последних лет говорится о полифункциональности костюма. См. также: Абрамова Е.И. Костюм – полифункциональная деталь в исторической прозе 20 в.: дис. … канд. филол. наук. Тверь, 2006.

[262] См.: [Манкевич, 2013, с. 12–17].

[263] Костюм персонажа традиционно рассматривался в составе портрета и чаще всего как художественная деталь [Кирсанова, 1989, с. 16]. Пожалуй, только Е. Фарино обратился к исследованию костюма в семиотическом ключе [Фарино, 2004, с. 4].

[264] Один из молодых исследователей творчества Тургенева И.С. Аюпов ссылается на нашу работу как одну из немногих, выполненных в русле мифопоэтики: «Мифопоэтический подход применительно к “Дыму” реализовали Г.П. Козубовская и Е.Н. Фадеева» [Аюпов, 2010, с. 4].

[265] Так, в латинском языке слово «bracatus» – одетый в штаны – означало «чужеземный», «варварский» [Таланцева, 2012, с. 78].

[266] В основном легенды о короле Артуре связаны с рыцарством, а эта легенда о том, как выявить целомудрие. Проверили всех придворных дам с помощью вышитой золотом мантии, только одна служанка прошла испытание с честью, доказав свою чистоту. См.: Мантия целомудрия // 10 магических предметов одежды и аксессуаров из европейской мифологии. URL: https://novate.ru/blogs/140115/29566 (дата обращения: 13.09.2021).

[267] См.: [Козубовская, 2013, с. 281–284].

2.1. КОСТЮМНАЯ ПАРАДИГМА В РОМАНЕ И.С. ТУРГЕНЕВА «РУДИН»

[268] Первый вариант был опубликован: Козубовская Г.П. Костюмная парадигма в романе И.С. Тургенева «Рудин» // Sciences of Europe. 2019. Vol. 3. № 41. С. 58–68 (в соавторстве с Т.В. Панкиной).

[269] С.Б. Аюпова связывает факт смены заглавия с пушкинской традицией: «Тургенев убрал “оценочность” из заглавия и растворил ее в тексте романа, явно следуя здесь традиции пушкинских заглавий» [Аюпова, URL: http://znakka4estva.ru/dokumenty/literatura-russkiy-yazyk/onomapoetika-romana-i-s-turgeneva-rudin-dmitriy-rudin-v-sisteme-drugih-geroev].

[270] В Парижской Национальной библиотеке сохранилось 79 листов с портретами; кроме того, 118 листов были предоставлены советским исследователям внучкой Полины Виардо, госпожой Анри Болье. В первой книге «Литературного наследства» воспроизводятся рисунки обеих коллекций с подписями Тургенева и Полины Виардо. По мнению А.Н. Дубовикова, подписи к портретам – художественные характеристики социальных и психологических типов – героев будущих произведений Тургенева. См.: [Дубовиков, 1964, с. 435–453].

[271] «Фоновые» – условный термин, обозначающий второстепенных и эпизодических персонажей. «Фоновые» – т. е. не играющие значительную роль в сюжете.

[272] Согласно легенде, соломенную шляпу подарил людям Гермес. Первыми стали плести шляпы из соломы древнегреческие пастухи. Позже шляпа с широкими полями и шнурком стала атрибутом крестьян и путешественников. Образ итальянской соломенной шляпы хорошо знаком благодаря многочисленным полотнам художников XIX века. Провинциальную шляпу увековечил на своем полотне Винсент ван Гог. См.: Смолянский Д. История шляпы // Словарь моды. URL: https://bolivar1958ds.mirtesen.ru/blog/43657675935/Istoriya-shlyapyi.-Slovar-modyi (дата обращения: 14.09.2021). См. также: Харченко Д. История тренда: соломенная шляпа. URL: https://heroine.ru/istoriya-trenda-solomennaya-shlyapa (дата обращения: 14.09.2021).

[273] Зонт, зонтик (от нидерл. zonnedoek, zondek – тент, навес от солнца, буквально «защита от солнца») – устройство, предназначенное для защиты человека от дождя или от солнечных лучей (первоначально именно от солнца), – согласно легенде, изобретение китайца, придумавшего «крышу, которая всегда при ней» для любимой жены. Слово «zonnedek» в Россию «завез» из Голландии Петр I, где оно согласно морской терминологии означало «навес от солнца», используемый на кораблях. См.: Энциклопедия открытий и изобретений человечества / Е.В. Кузина [и др.]. М.: Дом Славянской книги, 2006. С. 668–669; Андреева Р. Энциклопедия моды. М.: Литера, 1997. С. 176–178.

[274] Как указывают комментаторы, «Тургенев придал Ласунской черты знатной “губернаторши”, Смирновой, какой он ее знал в 1840–1850-х годах. Описание внешности Смирновой имеется в главе II романа, где говорится: “*...неужели эта худенькая, желтенькая, востроносая и еще нестарая женщина была когда-то красавицей?..*”» (с. 491).

[275] О дендизме см.: [Вайнштейн, 2012].

[276] Сюртук (от французского слова «surtout»), в XVIII веке представлявший собой длиннополый двубортный приталенный предмет одежды, претерпел в дальнейшем существенные метаморфозы (разновидность сюртука – визитка с более открытой грудью и закругленными полами, выходной или бальный вариант сюртука – фрак, потом короткий удобный пиджак). См.: [Андреева, 1997, с. 339].

[277] Слово «галстук» произошло от немецкого halstuch, то есть шейный платок. Возник в Древнем Риме как необходимое дополнение к костюму легионеров, защищающее их от холода, после большого периода полного забвения шейный платок вновь появился во Франции в XVII веке. См. [Андреева, 1997, с. 143]. В XIX веке существовало несколько учебников об искусстве завязывания галстука, автор одного из них – французский писатель Оноре де Бальзак. Галстук «а ля Байрон» отличался изящной небрежностью, которая

подчеркивала романтическую гордую посадку головы великого поэта. Галстук «а ля Вальтер Скотт» шили из клетчатых тканей. Галстук-«бабочка» – изобретение итальянского композитора Джакомо Пуччини к премьере своей оперы «Мадам Баттерфляй» («баттерфляй» означает по-английски «бабочка»). См.: Сандалов А. История костюма. Словарь. URL: http://vneshnii-oblik.ru/raznoe/slovari/istod.html (дата обращения: 14.09.2021).

[278] См. об истории халата: «Халат – домашняя одежда удобного покроя; основной элемент национального костюма многих народов Востока. Название заимствовано через другие языки из арабского hil'at – почетное платье. Первые упоминания о мужских халатах на Руси датируются XVII веком (домашняя одежда). В XIX веке халаты были распространены в качестве утреннего и вечернего гардероба для джентльмена. К началу XIX столетия неглиже молодого человека составлял архалук. Широко известен портрет Пушкина работы К. Мазера (1839), на котором поэт изображен в архалуке (мужской кафтан без пуговиц, не имеющий плечевых швов). Со 2-й пол. XIX в. халат уже становится сугубо домашней интимной одеждой, в которой не принято появляться перед посторонним. См.: Халат: от истоков до наших дней. URL: https://www.liveinternet.ru/users/ertata/post280009097 (дата обращения: 14.09.2021). См. интересную работу И. Кулаковой: Кулакова И. О халате как атрибуте интеллектуального быта россиян XVIII – 1 половины XIX в. URL: http://visantrop.rsuh.ru/article.html?id=2633310 (дата обращения: 14.09.2021). Анализируя портретную живопись, Кулакова прослеживает, как меняется семантика халата в культуре: например, ученый/поэт в халате. Отсюда профили Вольтера на полях «Евгения Онегина», а затем и «Полтавы» в ночном колпаке и халате.

[279] См. наблюдение С.Б. Аюповой об имени персонажа: «Фамилия Константина Деомидыча ассоциируется со словом пандан в значении "соответствие", "вещь подъ-пару, подъстать, подъ-масть", тем самым И.С. Тургенев подчеркнул ряд черт Пандалевского (нахлебника, приживалы), которые отчасти отражены и в Рудине. <…> В отчестве героя Деомидыч, связанном с греческим именем Диомедес: "диос божественный + медо заботиться, покровительствовать", актуализировано значение покровительство. <…> Семантическое сближение и разведение героев на разные полюса осуществляется и за счет соотнесения двух образов с миром природы. Если автор-повествователь подчеркивает в Рудине близость к земле, то в Пандалевском выделяется скорее животное, хищное начало: он сравнивается с котом, улыбка его напоминает звериный оскал» [Аюпова, 2006].

[280] Фрак (фр. Frac, от франц. «кафтан») – разновидность мужского вечернего костюма (пиджак фрака короткий спереди, а сзади имеет длинные и узкие фалды). Согласно одной из версий, фрак как предмет вечернего мужского туалета генетически восходит к военному костюму. Во время Великой французской революции фрак приобрел новый стиль – «инкруаябль» (фр. incroyable – «невероятный»). Опасаясь революционных настроений в обществе, российский император Павел I запретил мужчинам носить фраки, т. к. они ассоциировались с духом французского бунтарства. Александр I, преемник престола, реабилитировал наряд. См.: Комиссаржевский Ф.П. История костюма. М.: Астрель: АСТ: Люкс, 2005; Каминская Н.М. История костюма. М.: Легкая индустрия, 1977; Терминологический словарь одежды / сост. Л.В. Орленко. М.: Легпромбытиздат, 1996.

[281] Джордж Ка́ннинг (англ. George Canning; 11 апреля 1770 – 8 августа 1827) – английский политический деятель, с марта 1807 по октябрь 1809 года на посту министра иностранных дел отвечавший за поведение Великобритании во время наполеоновских войн в Европе. Один из главных оппонентов «Священного союза». Премьер-министр Великобритании в 1827 году.

[282] См.: Подтяжки // Краткая энциклопедия домашнего хозяйства. М.: Большая советская энциклопедия, 1960. Т. 2 (О–Я). С. 477; Кирсанова Р.М. Подтяжки // Костюм в русской художественной культуре 18 – первой половины 20 вв. / под ред. Т.Г. Морозовой, В.Д. Синюкова. М.: Большая Российская энциклопедия, 1995. С. 219–220. По легенде, Петр I при

строительстве Петербурга так похудел, что у него начали спадать штаны, он приказал протянуть тесьму через плечи и застегнуть ее на пуговицы, пришитые на брюки спереди. В России подтяжки получили название помочи.

[283] Рудина оттеняет Басистов: «*Басистов, молодой человек двадцати двух лет, только что окончивший курс. Басистов был рослый малый, с простым лицом, большим носом, крупными губами и свиными глазками, некрасивый и неловкий, но добрый, честный и прямой. Он одевался небрежно, не стриг волос, – не из щегольства, а от лени; любил поесть, любил поспать, но любил также хорошую книгу, горячую беседу и всей душой ненавидел Пандалевского*» (с. 207).

[284] О несамостоятельности идей Рудина, увлеченного немецким романтизмом и немецкой философией, см.: Драчинская Г.М. Отражение идей немецкого романтизма в романе И.С. Тургенева «Рудин» // Проблемы романтизма и реализма в зарубежных литературах XVIII–XX веков. Кишинев, 1972. С. 111–119. «*...а где красота и жизнь, там и поэзия*» – повторение формулы В.Г. Белинского.

[285] Венгерка – короткая куртка, отделанная шнурами на груди. Элементы кроя, застёжки на груди в виде рядов декоративного шнура с воздушными петлями и кисточками, головные уборы с султанами, меховая отделка стали обязательной частью национальной одежды венгров, а в XV веке – принадлежностью мундира офицера венгерской лёгкой кавалерии (гусаров). См.: История о куртке – венгерка. URL: https://mylitta.ru/2687-kurtka-vengerka.html (дата обращения: 14.09.2021).

[286] Незнание Рудиным России (это отметил Лежнев) парадоксально раскрывается в его имени. Как пишет П. Флоренский, это имя «происходит от имени же, но божественного: хтоническая богиня Деметра, Мать Земля <…> своим именем отражается в Дмитрии» [Флоренский, 1993, с. 201]. Вместе с тем, как отмечает С. Аюпова, герой – дитя природы, ее производное, таким он создан. См. интересные наблюдения С. Аюповой о странничестве Рудина, связанном с мифом о Деметре, разыскивающей свою дочь Персефону [Аюпова, 2006].

[287] «Плис – бумажный бархат, иногда бумажная ворса» [Даль, 1980, т. 3, с. 126].

[288] Пуговицы известны на Руси с давних пор: самые первые пуговицы на Руси датируются VI веком. Такие пуговицы не предназначались для закрепления одежды, они выполняли только функцию магической защиты (само слово «пуговица» произошло от «пугать», «пугало»). По другой версии, слово «пуговица» попало на Русь с Востока, пришло оно из древнеиндийского языка и буквально означает «ком, куча, масса» [Завальный, URL: http://anastgal.livejournal.com/661281.html]. Гербовые пуговицы «были своеобразной визитной карточкой и военного, и гражданского чиновника. Они вместе с другими атрибутами формировали понятие чести мундира», – отмечает А. Завальный [Завальный, URL: http://anastgal.livejournal.com/661281.htm].

[289] См. указание в комментариях: «*Мне остается теперь тащиться – в тряской телеге...* – Фраза, восходящая к образам стихотворения Пушкина “Телега жизни” (1823)» (с. 495). С одной стороны, привычка мыслить «чужими формулами», с другой – онтологический смысл и глубина от соприкосновения с пушкинской поэзией.

[290] См. оригинальную трактовку «дома»: «Важно, однако, не столько то, что Рудин существует без дома и без родины, сколько то, что ему присуща внутренняя бездомность – восприятие дома как чуждого себе» [Илюточкина, 2014, с. 240], предпочтение открытого пространства, связанного с поиском истины (см. подробнее: [Бельская, 2008]).

[291] См. в черновиках первоначально герой был наделен «говорящей» фамилией «Подкопаев».

[292] Бе́лый воротничо́к» (калька с англ. white-collar worker) – обозначение, принятое в западной социологии для наёмного работника, занимающегося умственным трудом, предполагающим хранение, использование и обработку информации: служащего, чиновника, администратора, менеджера.

[293] См. у В. Даля: «Шляпа – мужская головная покрышка из твердого припаса» [Даль, 1980, т. 4, с. 640]. В упоминаемых в романе шляпах есть наполеоновский смысл. Знаменитая шляпа Наполеона являлась личной разработкой императора: похожий головной убор носил юный Бонапарт, будучи воспитанником Бриенской военной школы в конце XVIII века. Модель головного убора Наполеона с годами практически не изменялась. Император впервые изображен в ней на портрете художника Изабе 1802 года. В порыве гнева Наполеон иногда бросал свою шляпу на пол и топтал ее ногами (например, в 1813 году во время встречи с австрийским посланником Меттернихом). В 1812 году Наполеон был в своей знаменитой «маленькой шляпе» по пути из Парижа в Москву. В этой шляпе император был на Бородинском поле, в ней он вступил в российскую столицу и в ней же покинул Москву 19 октября 1812 года. Художник Шарль де Стёйбен отобразил всю жизнь Наполеона, по-разному расположив его шляпы. См.: Зотов А. Загадка восьми шляп Наполеона. URL: http://museum.ru/1812/Library/Zotov1/index.html (дата обращения: 14.09.2021).

[294] В словаре В. Даля нет определения фуражки. См. у Р.М. Кирсановой: «Фуражка – в XIX в. форменный головной убор с низкой тульей, козырьком и кокардой, соответствующей тому или иному ведомству. Упоминание о приказе «не ходить в фуражках» связано с очередным указом о форменной одежде, изданным Николаем [Кирсанова, 1989, с. 261]. Была введена форма офицера-фуражира, который ездил на закупки корма для лошадей: на голове носился походный головной убор, получивший обиходное название фуражки. См. об истории фуражки: Фуражка // Энциклопедия. URL: https://forma-odezhda.ru/encyclopedia/furazhki-2 (дата обращения: 14.09.2021).

[295] См. о Пандалевском: «Черты “беспочвенности” в Пандалевском абсурдны, но по-своему символичны. Своим присутствием в романе он оттеняет призрачность существования некоторой части состоятельного дворянства. Тургенев искусно подмечает во всех героях, причастных к кружку Дарьи Михайловны, нечто “пандалевское”» [Лебедев, URL: https://thelib.ru/books/lebedev_yuriy/turgenev.html].

[296] К. Клеман так определил объяснительную функцию Лежнева в тексте. «Роль Лежнева в романе, – писал он, – едва прикрытая роль резонера, основная задача которого – появляться повсюду на беговых дрожках после выступлений Рудина и растолковать его поведение» [Клеман, 1936, с. 83–84].

[297] У Тургенева подчеркивается – пальто из серой коломянки. Коломянка – льняная, нередко с добавлением пеньки (для наиболее дешевых сортов), плотная гладкая ткань. Широкое распространение в России получила в 19 в. Льняная коломянка считалась дорогой тканью, использовалась не только состоятельными людьми, но и для изготовления формы морских офицеров. См.: [Кирсанова, 2006].

[298] Фамилия героя образована от слова «пегас» (пегас – крылатый конь, символ вдохновенья), но исходное слово намеренно искажено автором, ибо, по мнению повествователя, «*способности Пигасова не выходили из разряда обыкновенных*», «*в нем, говоря попросту, материала не хватило*» (с. 210).

[299] Понятие минус-приёма и сам термин введены Ю.М. Лотманом как частная реализация в области поэтики общесемиотического принципа значимого отсутствия (ср., например, нулевая флексия) [Лотман, Структура художественного текста, 1998, с. 102].

[300] См. свидетельство А. Панаевой об этом периоде, правда, пишет она о времени создания «Отцов и детей»: «Иные барышни пугали своих родителей тем, что сделаются нигилистками, если им не будут доставлять развлечений, т. е. вывозить их на балы, театры и нашивать им наряды. Родители во избежание срама входили в долги и исполняли прихоти дочерей. Но это все были комические стороны, а сколько происходило семейных драм, где родители и дети одинаково делались несчастными на всю жизнь из-за антагонизма, который, как ураган, проносился в семьях, вырывая с корнем связь между родителями и

детьми» [Панаева, URL: http://nekrasov-lit.ru/nekrasov/bio/panaeva/vospominaniya-16.htm]. Минус-прием работает на фоне «социальных» процессов.

[301] По мнению Е.Е. Дмитриевой, сад у Тургенева, как и других русских писателей, является «пространством любви» и тесно связан с мотивом «русский человек на rendez-vous» [Дмитриева, 2001]. См. о садах: Брагина О.Б. Мифопоэтическое значение образа сада в романах И.С. Тургенева («Рудин», «Накануне», «Дворянское гнездо») // И.С. Тургенев: вчера, сегодня, завтра. Классическое наследие в изменяющейся России: материалы Международной конференции, посвящённой 190-летию со дня рождения и 125-летию со дня смерти писателя. Вып. 3. 17–26 сентября 2008 года. СПб.; М.; Орёл, 2008. С. 137–143; Вергунов А.П., Горохов В.А. Вертоград: Садово-парковое искусство России (от истоков до начала XX века). М.: Культура, 1996; Доманский В.А. Сюжет и метасюжет усадебных романов И.С. Тургенева // Спасский вестник. Вып. 14. Тула: Гриф и К°, 2007. С. 20–31; Доманский В.А. Флористический код любовных коллизий прозы И.С. Тургенева // Спасский вестник. Вып. 16. Тула: Гриф и К°, 2009. С. 52–60; Кафанова О.Б. Поэзия и философия сада в творчестве И.С. Тургенев. // И.С. Тургенев. Новые исследования и материалы. I / отв. ред. Н.П. Генералова, В.А. Лукина. СПб.: Альянс – Архео, 2009. С. 112–130; Илюточкина Н.В. Пространство сада в романе И.С. Тургенева «Рудин» / Вестник Брянского гос. ун-та. 2014. № 2; и др.

[302] См. подробнее: [Козубовская, 2016].

[303] «*Мысли его рождались не в его голове: он брал их у других*» (с. 297).

2.2. МЕРЦАНИЕ СМЫСЛА В КОСТЮМНЫХ МОТИВАХ РОМАНА «ДВОРЯНСКОЕ ГНЕЗДО»

[304] Первый вариант был опубликован: Козубовская Г.П. «Дворянское гнездо» И.С. Тургенева: поэтика костюма // Гуманитарный вектор. 2021. Т. 16. № 1. С. 8–15.

[305] Это впечатление усилено интертекстуальной деталью (ногти, протертые батистовым платком), отсылающей к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин».

[306] «Винтообразность» – метафора восхождения Паншина по карьерной лестнице в эпилоге, а в его немного согбенной позе – отражение бремени, полученного от Владимирского креста.

[307] Текст романа цитируется по изданию: Тургенев И.С. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. VI. М.: Наука, 1981. Далее при цитировании номер страницы указывается в круглых скобках после цитаты.

[308] Ирония Тургенева по отношению к Михалевичу проявляется в выборе прозвища. Первоначально вместо «Демосфен полтавский» было – «Цицерон», потом «Зенон из Гадяча» [Тургенев, 1961, т. 7, с. 511]. Гоголевские ассоциации вносят ироническую окраску.

[309] Так, следствие педагогического эксперимента отца – детский наряд Феди («*Иван Петрович… одел сына по-шотландски: двенадцатилетний малый стал ходить с обнаженными икрами и с петушьим пером на окладном картузе…*», с. 40–41). Задав мотив нерусского, чужого, он нелеп и комичен в российской усадьбе.

[310] См. подробнее о цвете: Найденская Н.Г., Трубецкова И.А. Мода, цвет, стиль. М.: Эксмо, 2011. 320 с. (KRASOTA. Стильный гардероб).

[311] Так, он убежден, что «отсутствие порядочного женского влияния, женского общества ничем заменить нельзя, и навсегда отразится в жизни человека», имея в виду разночинцев. Сам он заметно оживлялся в присутствии хорошеньких женщин, «наделенных живым и тонким умом», повторяя, «что общество мужчин, без присутствия доброй и умной женщины, походит на тяжелый обоз с немазаными колесами, который раздирает уши нестерпимым, однообразным своим скрипом» [Фокин, 2009, URL: http://turgenev-lit.ru/turge-nev/bio/fokin-bez-glyanca/oblik.htm].

[312] См. размышления Тургенева в беседе с К. Леонтьевым: «Нехорошо художнику жениться. Если служить Музе, как говорили в старину, так служить ей одной; остальное надо все приносить в жертву. Еще несчастный брак может способствовать развитию таланта, а счастливый никуда не годится. Конечно, страсть к женщине вещь прекрасная, но я вообще не понимал никогда страсти к девушке; я люблю больше женщину замужнюю, опытную, свободную, которая может легче располагать собою и своими страстями. Жаль, что вы погружены в чувство к одной особе. При вашей внешности, при ваших способностях, если бы вы были больше лихим, – вы бы с ума сводили многих женщин. Надо подходить ко всякой с мыслью, что нет недоступной, что и эта может стать нашей любовницей. Такая жизнь, более буйная, была бы вашему таланту гораздо полезнее...» [Леонтьев, 1913, URL: http://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=52426].

[313] Нейтральные костюмные детали ее спутников получают негативный отсвет, будучи сопряженными с карикатурной телесностью, – мать: декольте, черный ток и беззубая улыбка на пустом лице; отец: широкий сюртук, высокий галстук и тупая величавость и заискивающая подозрительность. Ток – шляпа без полей, модная в середине XIX века. См. [Андреева, 1997, с. 347].

[314] В.М. Маркович говорит о дистанции между повествователем и героем, обусловленной границей «дозволенного» с точки зрения метода «тайной психологии» [Маркович, 1975]. На наш взгляд, «прорывы» в тайны души героя, в его подсознание – отступления от строгости метода, вызванные особым катастрофическим состоянием.

[315] Изредка и вскользь упоминающаяся одежда Варвары Павловны создает легкий, нереальный, «полупризрачный» образ: «*Варвара Павловна действительно так вальсировала, что увлекала все сердца за краями своей легкой, улетающей одежды*» (с. 51). Мифологический подтекст метафоры полета – «влюбленный демиург».

[316] В XVIII веке среди европейской знати возникла мода на соломенные шляпы. В то время стала популярной флорентийская соломка. Популярность этих головных уборов вдохновила французского драматурга Эжен-Мари Лабиша (1815–1888) написать водевиль «Соломенная шляпка» (Le chapeau de paille d'ltalie, 1850). См.: История шляпки из флорентийской соломки. URL: https://stil.mirtesen.ru/blog/43492403643/Istoriya-shlyapki-iz-florentiyskoy-solomki (дата обращения: 14.09.2021).

[317] Обращают на себя внимание семантические переклички Настасьи Карповны и Лаврецкого: мотив догорающей свечи/жизни создает ироническую параллель, обыгрывая судьбу персонажей – в комическом варианте (Настасья Карповна с ее неустанным влечением к молодым людям) и трагическом (Лаврецкий, кающийся в своем стремлении к счастью и скорбящий о своей жизни в эпилоге).

[318] Потерявшийся чепец – спасительный предлог для ухода Марфы Тимофеевны из комнаты, чтоб дать возможность объясниться Лаврецкому с Лизой. Заметим, что этому предшествует резкий жест Марфы Тимофеевны, осуждающей Лизу: «*Марфа Тимофеевна сдернула с себя чепец. – Женатого человека любит! а? любит!*» (с. 122).

[319] См. наблюдения А.А. Бельской относительно фитообразов, выражающих основную оппозицию тургеневского романа: «комнатное розовое деревце с расцветшим розаном – символ убежища, приюта, дома, чистой и преданной земной любви Лизы, и желтофиоли – символ жертвенного служения и крестного пути героини», и эта флористическая пара (розан/желтофиоли) воплощает те драматические обстоятельства, в которые поставлена Лиза Калитина, покидающая родной дом и избирающая путь иночества [Бельская, 2008, с. 266].

[320] См. об этом: [Осиновская, 2014].

[321] Агафья рифмуется с Марфой Тимофеевной (вяжущая шарф, она также несет судьбоносный смысл), но роли их полярны. Темный платок Агафьи зарифмован с монашеским головным убором, в котором для Марфы Тимофеевны скрыт зловещий смысл: «*Ну, коли тебе так тошно, съезди, помолись угоднику, молебен отслужи, да не надевай ты черного шлыка на свою голову, батюшка ты мой, матушка ты моя...*» (с. 151).

[322] Дав отпор Гедеоновскому, Марфа Тимофеевна сама сомневается в существовании достойного человека для Лизы: «*А тому назначается, – возразила она, – кто никогда не сплетничает, не хитрит и не сочиняет, если только есть на свете такой человек*» (с. 11).
[323] См. о финалах тургеневских романов: [Беляева, 2018]. Здесь же интересные наблюдения о дантовских параллелях.

2.3. РОМАН «ДЫМ»: КОСТЮМ В АРХЕТИПИЧЕСКОМ СЮЖЕТЕ

[324] Впервые опубликовано: Козубовская Г.П. Костюм в прозе И.С. Тургенева: роман «Дым» // Мир науки, культуры, образования: экология, культурология, филология, искусствоведение, педагогика, психология: международный научный журнал. 2013. № 5 (42). С. 281–284.
[325] Текст романа цитируется по изданию: Тургенев И.С. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. VII. М.: Наука, 1981. Далее при цитировании номер страницы указывается в круглых скобках после цитаты.
[326] Суть «анекдота» сводится к тому, что князь Барнаулов, демонстрируя своеволие и безнаказанность, приказал лакею, сняв сюртук с гостя, взять его себе в подарок.
[327] См. сон Литвинова, где обозначилась «кукольность» Ворошилова: «*…то, как куколка из табакерки, выскакивал Ворошилов в своем общелкнутом пальто, сидевшем на нем как новый мундирчик*» (с. 279).
[328] См. также позицию одного из генералов: «*Журналы! Обличение! Если б это от меня зависело, я бы в этих в ваших журналах только и позволил печатать, что таксы на мясо или на хлеб да объявления о продаже шуб да сапогов*» (с. 300). Одежда в ряду с «хлебом насущным» как коды повседневности.
[329] См. наблюдение А.А. Бельской об имени героини: «Древние греки, особенно афиняне, почитали богиню Эйрену – дочь Зевса и Фемиды, охранительницу мирной и спокойной жизни. От богини Эйрены произошло имя Иренион – “мир”, увековеченное в стихах поэтов Древней Греции. В православной традиции святую Ирину называют “утешительницей”». В «Дыме» имя героини приобретает противоположный смысл. «Впервые в романной прозе Тургенева наблюдается противоречие между значением имени и его носителем, несоответствие имени и образа», – отмечает А. Бельская [Бельская, 2011, с. 286]. См. там же: об отказе писателя от первоначального именования героини Татьяной: в ней воплощен иной психотип – «инфернальный тип женщины с демонической красотой» [Бельская, 2011, с. 286].
[330] В работах о Тургеневе последних лет отчетливо звучит мысль об изменениях субъектной организации романов писателя. Так, И.А. Семухина отмечает: «В результате изменения в самой струкутре характера героя в “Дыме” происходит активизация диалогизированного монолога и диалогизированной внутренней речи (в прямой и несобственно-прямой формах), ощутимо расширивших субъектную зону тургеневского героя» [Семухина, 2004, с. 14].
[331] См.: «…в романе Ирина приобретает колдовскую силу, под пером писателя она сама является олицетворением Флоры – богини цветов» [У Луцянь, 2015, с. 152].
[332] Архетипичность облика Ирины обозначена при первой же баден-баденской встрече: «*Ее тонкий стан развился и расцвел, очертания некогда сжатых плеч напоминали теперь богинь, выступающих на потолках старинных итальянских дворцов. Но глаза остались те же, и Литвинову показалось, что они глядели на него так же, как и тогда, в том небольшом московском домике*» (с. 297).
[333] В «черном» – это концентрированное выражение внутренней затаенной боли, знак «измученной женской души». И.С. Аюпов связал «образ измученной женской души» с поэзией Тютчева [Аюпов, 2010, с. 15], соприкосновение с которой «одухотворяет» персонаж, наделяя ее «высокой болезнью».

[334] См. также параллели романа с Данте: «*Баден-баденская любовь героя к Ирине – это своеобразный спуск героя по кругам душевного ада…*» [Аюпов, 2010, с. 14]; «Дантовские параллели в любовном сюжете подчеркивают, что тот нравственный ад, который проходит герой, оказавшись между наслаждением (Ирина) и долгом (Татьяна) – это одновременно и кара за предательство, и выстраданное право героя выйти на круги своя, вернуться прощенным к Татьяне…» [Аюпов, 2010, с. 14].

[335] Любовный сюжет романа традиционно рассматривают как метания Литвинова между ангелом-хранителем и падшим ангелом.

[336] См.: «*В институте Ирина слыла за одну из лучших учениц по уму и способностям, но с характером непостоянным, властолюбивым и с бедовою головой; одна классная дама напророчила ей, что ее страсти ее погубят – "Vos passions vous perdront"; зато другая классная дама ее преследовала за холодность и бесчувственность и называла ее "une jeune fille sans coeur"*» (с. 281). См. наблюдения о мифологическом подтексте истории любви Литвинова и Ирины – миф об Орфее и Эвридике, проигранный в романе в полярных вариантах: «Причем в "Дыме" содержатся аллюзии на две версии сюжета: и его трагический вариант, отразившийся в античном, а позднее и западноевропейском искусстве, в том числе в опере Глюка, главную партию в которой исполняла Полина Виардо (последнее выступление певицы в роли Орфея состоялось в 1863 г.), и пародийную версию, предложенную авторами либретто первой оперетты Жака Оффенбаха "Орфей в аду". Оперетта была поставлена на сцене парижского театра, принадлежащего самому композитору, в 1858 г., а популярность, правда, несколько скандальную, она обрела после рецензии известного критика и писателя Жюля Жанена (о котором Тургенев высказывался довольно противоречиво), открывшего современный подтекст сюжетных коллизий и их памфлетный характер» [Мокина, 2016, с. 411].

[337] См. о Клеопатре у римского историка IV в. Аврелия Виктора: «Она была так развратна, что часто проституировала, и обладала такой красотой, что многие мужчины своей смертью платили за обладание ею в течение одной ночи». См. [Аврелий Виктор, 1997, URL: http://www.ancientrome.ru/antlitr/aur-vict/vir-ill-f.htm]. См. также: Панова Л. Пушкинская Клеопатра под чужими именами (A Short List) // Кириллица, или Небо в алмазах: сборник к 40-летию Кирилла Рогова. М.; Tartu, 2006. URL: http://www.ruthenia.ru/document/539855.html (дата обращения: 14.09.2021) .

[338] Рассказывая историю «захудалого рода», Тургенев обращает внимание на факт обнесения: «*То были настоящие, не татаро-грузинские, а чистокровные князья Рюриковичи... но попали в опалу по вражьему наговору в "ведунстве и кореньях"; их разорили… отобрали у них честь, сослали их в места заглазные; рухнули Осинины…*» (с. 279–280).

[339] См. у Ю.В. Манна: вуаль и мотив закрытости Ирины [Манн, 1987, с. 146].

[340] Ю.В. Лебедев указывает: «Единство же книги держится не на фабуле, а на внутренних перекличках разных сюжетных мотивов» [Лебедев, URL: http://turgenev.lit-info.ru/turgenev/bio/lebedev/turgenev-24.htm]. Заметим: сюжетных и «вставных» эпизодов.

[341] См. размышления И.А. Беляевой о финалах тургеневских романов, в частности романа «Дым»: «Но в романе "Дым" (1867) именно пушкинской цитате отведена ключевая роль в тургеневской романной стратегии "перепрочтения" текста: заключительная часть эпилога там разворачивается под аккомпанемент пушкинской строки об "озлобленном уме", недвусмысленно намекающей на роман "Евгений Онегин", что отмечено Е.И. Кийко в комментариях к роману в академическом издании» [Беляева, 2018, с. 27]. Речь идет о фразе «озлобленный ум», отсылающей к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин», и о вариативности прочтения женского характера. См. также: «"Озлобленный ум" героини – это концентрированное выражение внутренней затаенной боли, апогей скрытого страдания. Вместе с тем это и наказание молодой женщины, ибо выйти из такого состояния она не может: выражение "озлобленный ум", словно маска в древнегреческой трагедии, прирастает к Ирине навсегда» [Аюпов, 2010, с. 15].

[342] Возведение женского персонажа к архетипу – тургеневский прием обнажения «вечного». В этом смысле см. интересные наблюдения в статье Н.В. Мокиной о двойничестве Ирины и Татьяны: в сходстве эпизодов прощания, мифологическом подтексте (миф о Клитии), в ликах-пейзажах [Мокина, 2017]. На наш взгляд, сомнительна трактовка фамилии «Осинина» как восходящей к «осени». Очевиднее связь с растительностью (осина), отсюда мерцающие смыслы предательства, измены, переступания грани. См. признание Ирины: «*…я знаю, что я преступница и что он вправе меня убить*» (с. 387). Наши наблюдения совпадают с наблюдениями А. Бельской: [Бельская, 2011, с. 290].

[343] См. у Бельской: «Очевидно, что статуарность – это собственно тургеневское средство характеристики героини, тогда как ситуации, когда Татьяна отвергнута Литвиновым и когда он, приобретя мучительный опыт истинной любви, преклоняет колено перед любимой женщиной, отсылают к пушкинскому “Евгению Онегину”» [Бельская, 2011, с. 287]. См. также: Барсукова-Сергеева О.М. Мотив статуи в женских образах И.С. Тургенева // Русская речь. 2007. № 2. С. 21–26.

[344] См. трактовку счастья в романе: «Счастье Литвинова и Тани – это счастье “вторых номеров”, родственных душ. Счастье же Ирины и Литвинова невозможно, потому, что они – герои изначально разных субстанциональных позиций: первого и второго места в жизни» [Аюпов, 2010, с. 17]. Обыгрывание костюмов полярных женских персонажей получает смысл в связи с архетипом Психеи.

2.4. МОТИВ ОБУВИ В РОМАННОЙ ПОЭТИКЕ И.С. ТУРГЕНЕВА (сапоги и башмаки)

[345] Впервые опубликовано: Козубовская Г.П. Костюмная поэтика И.С. Тургенева: сапоги и башмаки // Семантизация – концептуализация – смысл: сборник в честь 80-летия профессора Ежи Фарыно. Siedlce, 2021. С. 225–246.

[346] См.: [Осипов, 2007]. Подчеркивая, что стопа иной раз выступала символом души, автор обращает внимание на музейные скульптуры, ноги которых (голень, стопа, обувь) снабжены крылышками, что означает «подъем духовный». «“Пята”, пятка – воспринималась как окончание человека. Обычно у большинства эта часть стопы направлена кзади, но у нас именно сюда при испуге “уходит душа”. Но именно этой частью ступни давят, сокрушая зло, змею, именно сюда они же нас, как и богов и героев, жалят» [Этинген, 2009, с. 212].

[347] Таларии, золотые сандалии с крылышками, выкованные Гефестом, принадлежали богу Гермесу; благодаря им Гермес парил над облаками, как птица. Таларии необходимы Гермесу для выполнения своих функций – психопомпа, то есть проводника душ в царство мёртвых, бога снов и сновидений, вестника и исполнителя воли богов. См.: Тахо-Годи А.А. Гермес // Мифы народов мира. М., 1987. Т. 1. С. 292–394. В поэмах Гомера небожители то и дело привязывали прекрасные сандалии к своим стопам, прежде чем спуститься с горы Олимп, чтобы принять участие в запутанных земных делах. См.: [Бланделл, 2013, с. 30.] Толстый башмак скандинавского бога Видара, с помощью которого в нужный момент можно было противостоять зубам волка. См.: 10 магических предметов из европейской мифологии. URL: https://karhu53.livejournal.com/7744024.html (дата обращения: 14.09.2021).

[348] «Башмаки Хель» надевали на мертвого, чтобы он легко попал в царство мертвых богини Хель. См.: 10 магических предметов из европейской мифологии. URL: https://karhu53.livejournal.com/7744024.html (дата обращения: 14.09.2021). Башмаки, достающиеся героям с «того света», становятся проводниками по дороге жизни. И напротив, земные, «обыденные» башмаки, купленные у какого-нибудь обувщика, стремятся в преисподнюю, показывают дорогу к смерти, становятся орудием убийства (Мари из «Щелкунчика» расправляется с мышиным королем своей туфелькой; нарядные башмаки Инге из сказки Андерсена «Девочка, наступившая на хлеб» повергают девочку в ад и т. д.).

[349] Так, у Бажова («Приказчиковые подошвы») Хозяйка Медной горы превращает героя в малахитовый камень.

[350] Смысл связки «башмаки – смерть» проясняется на мифологическом материале. У древнегреческого поэта Пиндара богиня Геката обута в красное. Красные, раскаленные туфли из сказок – аналоги красных сандалий Гекаты, отбирающие жизни, погружающие в вечную ночь. Трехглавая Геката – богиня-посредница между небом, землей и подземным миром. См.: [Осиновская, 2015, URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya_mody/38_tm_4_2015/article/11687/].

[351] И наоборот: «Железные башмаки Эгле – башмаки, которые нельзя сносить, нельзя стоптать, – метафора вечно нового, вечных мук». См.: [Осиновская, 2015, URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya_mody/38_tm_4_2015/article/11687/].

[352] Слово «башмак» пришло в древнерусский язык из тюркских языков. В татарском оно означало «ступня», а также вид обуви (букв.: «обувь из кожи годовалого телёнка»). В турецком языке известно слово başmak (paşmak) – «шлепанцы». Происхождение русского выражения «под башмаком» иногда возводят к обычаю восточных правителей ставить ногу на голову поверженного врага, что символизировало полную победу и власть над ним. Во времена татаро-монгольского ига ордынский хан посылал русским князьям свою басму – ларец, в котором хранился восковой отпечаток ступни хана. Русский князь должен был положить басму себе на голову и тем самым продемонстрировать свою полную покорность и подчинение (Под башмаком. URL: http://polyidioms.narod.ru/index/0-184 (дата обращения: 14.09.2021)).

[353] См. историю любви художника И. Айвазовского и балерины Мари Тальони: Галоян Е. Тайна белых ландышей. URL: https://kolybanov.livejournal.com/6558463.html (дата обращения: 14.09.2021).

[354] В некоторых странах старая обувь, подаренная невесте, – символ счастливого пути. В картине Ян ван Эйка «Чета Арнольфини» имеется изображение пары туфель, носки которых обращены друг к другу, – олицетворение неразлучности и верности супругов. На полотне Рембрандта «Возвращение блудного сына» старый башмак, спавший с ноги сына, – знак возвращения в родной дом, знак конца пути. См.: [Таланцева, 2012, с. 26].

[355] См. ценные замечания проф. Е. Фарино по поводу сайта: «Во-первых, это не памятники, а своеобразные знаковые маркеры (допустим, логотипы или иконы) – показатели данного локуса. Таковы ковбойские сапоги в Сан-Антонио. Это был в свое время большой парад таких сапог. В частности, повсюду по миру прошла сильная волна скульптур обуви. Затронула и Россию – сапог, ботинок здесь много. Есть, кроме того, валенки и лапти (особенно хороши лапти в Вязьме). Есть и тургеневские ботфорты в композиции, посвященной Муму. Нельзя забывать и о таком аттракционе, как клумпы (деревянные башмаки) в Голландии. Сапоги в Будапеште и в Тегеране это вовсе не сапоги. Это детали, сохранившиеся от гигантских статуй диктаторов. В Будапеште от разобранного пямятника Сталину в центре города (в 1956). Их вместе с постаментом перенесли в пригородный парк, куда перекочевали и многие другие памятники советского периода. Калининград особое дело. Это локус Мюнхаузена, и сапог выставлен не ради сапога, а ради сообщающего городу колорит Мюнхаузена. По моим наблюдениям, обувь-памятник есть только на набережной Дуная в Будапеште, это такой памятник тысячам евреев, которых в этом месте расстреливали и топили венгерские фашисты в декабре 1944 – январе 1945 годов... Ну и есть памятник истоптанным башмакам одного из поэтов (а точнее – самому поэту) в Карфагене в Колумбии...» (электронное письмо автору от 02.03.2021).

[356] Католический святой Криспин, покровитель башмачников, шил обувь для бедных, воруя кожу для башмаков у богатых. В трактатах эпохи Возрождения философский «сапожник» – это «иллюстрация принципа амбивалентности, а точнее, иллюстрация принципа

мироустройства, организации человеческой натуры. Сапожник оказывается моделью Человека вообще. См.: [Осиновская, 2015, URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya_mody/38_tm_4_2015/article/11687/].

[357] Тексты романов цитируются по изданию: Тургенев И.С. Полное собрание сочинений: в 30 т. М.: Наука, 1978–2018. Далее при цитировании номер тома и страницы указывается в круглых скобках после цитаты.

[358] Это контекстуальный синоним формулы «отсутствие натуры» в Рудине. Ретро-эпизод – яркое пятно в воспоминаниях Рудина о золотом времени, когда все у него получалось, по контрасту с последующей тягучей и бесконечной жизнью, наполненной чередой неудач.

[359] О смыслах, скрытых в имени, см. подробнее: [Аюпова, 2006, с. 12–23].

[360] См. подробнее об этом: Козубовская Г.П. Пушкинско-фетовский код романа «Рудин» // Козубовская Г.П. Мифопоэтика русской литературы: жанр и мотив. Барнаул, 2016. См. интересные факты, на которые указал П. Кропоткин: «…когда после смерти И.С. Тургенева Поль Бер и Поль Реклю (хирург) взвесили его мозг, то они нашли, что он до такой степени превосходит весом наиболее тяжелый из известных мозгов, именно Кювье, что не поверили своим весам и достали новые, чтобы проверить себя». См.: [Фокин, 2009, URL: http://turgenev-lit.ru/turge-nev/bio/fokin-bez-glyanca/oblik.htm].

[361] Для музыканта Лемма войти в дом, где живет любимая им девушка, подобно переступанию порога храма. Автор подчеркивает в портрете Лемма ноги «*с большими плоскими ступнями*» (с. 19) – деталь, говорящая о «мужском» в характере Лемма, что гасится его «музыкальностью». «Склонение к ногам» – поза, имеющая историко-культурный смысл: в античных изображениях фигура, склоненная для того, чтобы поправить ремни на сандалиях, символизировала «переход». См.: [Обувь: от сандалий до кроссовок, 2013, с. 3]. А.В. Александрова и О.В. Евдокимова указали на знаковый характер упоминания в романе «Дворянское гнездо» окон, дверей, калиток, порогов: «На протяжении повествования обозначение окон встречается 28 раз, дверей, порогов и калиток – 36 раз» [Александрова, Евдокимова, 2019, с. 231].

[362] Отголоски устраненного сохраняются в упоминании родословной Настасьи Карповны, с которой судьба свела Марфу Тимофеевну на богомолье: «*…ее дядя, пьяный башмачник, который сам недоедал и племянницу не кормил, а колотил по голове колодкой*» (с. 56–57). В опубликованной в середине XVI века книге «Вселенская ярмарка человеческих профессий», где были описаны все известные в то время ремесла, сапожники изображены как лжецы и мошенники. «Сапожники считаются крайне опасными людьми, встреча с которыми предвещает неприятности. Изменение в жизни предвещают и сны, в которых фигурирует сапожник. Так, увиденный во сне, он сулит неприятности, смену работы и начальства», – отмечает В. Добровольская [Добровольская, 2010, с. 78]. Негативную семантику профессии (а также приписываемые ей бедность и пьянство) В. Добровольская объясняет «легендой о проклятии сапожника Христом: Вот ты говоришь, почему сапожников не любят. Они бедняки и пьяницы. А все почему, а потому, что когда Христа на распятье вели, один сапожник ему под ноги плюнул, и вот Христос его и проклял» [Добровольская, 2010, с. 78]. Мастерство связывается с демоническими силами: «хорошо шить сапоги» – умение, полученное от черта. «Маргинал поневоле» (термин Т. Агапкиной), обладающий тайными знаниями, опасен для людей. Сапожник/башмачник в культуре прочно увязывается с плутовством: «Гермес – это Плут, но еще и вестник – бог перепутий и в конечном счете проводник душ в загробный мир и обратно», – пишет Джозеф Л. Хендерсон [Хендерсон, 2013, URL: https://www.liveinternet.ru/users/aramill_stells/post232304801]. Пьяный и дерущийся ремесленник – типичная фигура в литературе натуральной школы и у Гоголя. Башмачник – вариант сапожника, но без нежелательных ассоциаций. В романе подтекстовые смыслы трагизма судьбы Лаврецкого получают объяснение в том, что Настасья Карповна – неполный двойник Лаврецкого.

Марфа Тимофеевна шутливо упрекает ее в пристрастии к молодым людям, имея в виду Паншина, подарившего ей табакерку с гусаром на дверце; а Лаврецкий, утратив возможность счастья с Лизой, самого себя корит за легкомыслие: «*…ты побежал, как мальчик за бабочкой…*» (с. 136).

[363] См. в воспоминаниях старшего сына Л.Н. Толстого – Сергея Львовича: «На ногах у него были мягкие сапоги с очень широкими носками: такие сапоги он носил по причине своей подагры» [Фокин, 2009, URL: http://turgenev-lit.ru/turge-nev/bio/fokin-bez-glyanca/oblik.htm]. Тургенев в охотничьих сапогах изображен на картине Н.Д. Дмитриева-Оренбургского «Тургенев на охоте» (1879). Хранится в ИРЛИ. Об истории создания этюда см.: Иван Сергеевич Тургенев. Жизнь. Искусство. Время. М.: Советская Россия, 1988 (сост. Ю.П. Пищулин).

[364] При этом совершенно без внимания оставлена обувь Павла Петровича: очевидно, эффект, произведенный костюмом Павла Петровича для дуэли, оказался достаточно сильным, чтоб акцентировать обувь.

[365] См. [Кормилов, 2013].

[366] О душевном бесчувствии Базарова, его «эмотивной необразованности», алекситимии, стереотипности мышления – психосоматической изоляции см.: [Карпенко, 2018].

[367] См. в воспоминаниях А. Фета о своеобразном состязании его с Тургеневым в ходьбе: «Однажды вечером, сидя на новой террасе перед вновь устроенной Борисовым цветочною клумбою, обведенною песчаной дорожкой, Тургенев стал смеяться над моей неспособностью к ходьбе. <…> Хотя я и до состязания готов был уступить Тургеневу пальму, но ему так хотелось явиться на глазах всех победителем, что мы пустились кружить по дорожке: он впереди, а я сзади. <…> Под конец состязания я на десятом кругу отстал на полкруга, что в целой версте представляло бы от 20 до 25-ти сажен. Явно, что Тургенев делал шаги более чем в аршин» [Фет, 1992, т. 1, с. 274–275].

[368] Лапоть как символ России – «лапотная Русь». Есть легенда, что сам Петр I учился плести лапти и что сплетенный им образец хранился среди его вещей в Эрмитаже еще в начале XX столетия. См.: [Осипов, 2007].

[369] См. о сапогах: Печерская Т. «Сапоги в квадрате»: сапожный сюжет в русской литературе 1840–1870-х годов // Сюжетология и сюжетография. 2014. № 1. С. 38–49. См. также интересную работу М.С. Михайловой: Ботфорты Беллы, «кирзачи» Шукшина и сапог в «Ларце…»: «сапожный текст» в творчестве Ахмадулиной и мифе о ней // Культура и текст. 2017. № 2. Статья включена в монографию М.С. Михайловой: Михайлова М.С. «Поэзия Беллы Ахмадулиной: динамика лирической книги» (Барнаул, 2018).

[370] «…именно через ноги (особенно босые) в землю отправляли (передавали) все то, от чего стремились избавиться. Мотивы ног, которые, соприкасаясь с землей, “принимают на себя” всю исходящую от земли опасность, заметны в заговорах (в основном от болезней скота)», – указывает Т. Агапкина [Агапкина, URL: URL: https://www.litmir.me/br/?b=556825&p=142].

[371] Отвращение к ряжению подпитывается тягой Нежданова к красоте. Он чувствует, что не может не восхищаться красотой Сипягиной, попав под ее чары. Автор фиксирует внимание на внешности Сипягиной, напоминавшей облик Сикстинской Мадонны (с. 160). И вскользь сделанное авторское замечание: тело Марианны напоминало флорентийские статуэтки XVI века.

[372] См. другой смысл «ножек», представленный в аллегории Марфы Тимофеевны: «*Уж на что я, бывало, завидовала мухам: вот, думала я, кому хорошо на свете пожить; да услыхала раз ночью, как муха у паука в лапках ноет, – нет, думаю, и на них есть гроза*» (с. 141). Мотив всеобщего трагизма бытия – ключ к драме любви Лаврецкого и Лизы.

[373] Еще один смысл восходит к гусарским обычаям: «пить из туфельки» как признание преклонения перед женщиной. См. об этом: Обычай пить шампанское из туфли… URL: https://www.floristic.ru/forum/170030-post56.html (дата обращения: 14.09.2021).

[374] «*Бывает эпоха в жизни молодых женщин, когда они вдруг начинают расцветать и распускаться, как летние розы*» (с. 135).
[375] Поведение Фенечки достаточно скромно: она знает свое место, а в напряженной ситуации дуэли сидит в своей комнатке, как мышонок в норке. Сон Базарова, увиденный им накануне дуэли, актуализирует демонические смыслы, которыми наделяется Фенечка на уровне его подсознания («*…ходила кошечка с черными усиками, и эта кошечка была Фенечка*», с. 143): «кошачье» как «агрессивное» ей не присуще (для самой Фенечки с котом ассоциируется Павел Петрович), но именно она становится причиной дуэли, хотя в реальности ее роль достаточно скромная – роль мыши.
[376] Документально засвидетельствовано, что специально изготовленная на ноги святителя обувь – мягкие красные бархатные башмачки, или, как иногда говорят, тапочки, со временем имеет заломы и потертости. Поэтому старую пару снимают и надевают новые башмачки. После замены тапочек на новые обветшалую обувь прямо в храме разрезают на маленькие части и раздают всем желающим. См.: Стоптанные тапочки Спиридона. URL: https://www.ap22.ru/paper/Stoptannye-tapochki-Spiridona-Trimifuntskogo.html (дата обращения: 14.09.2021).

ГЛАВА III. ПОЭТИКА ЗРИМОГО: «ФЛАМАНДСКОЙ ШКОЛЫ ПЕСТРЫЙ СОР» (НАТЮРМОРТЫ И ТРАПЕЗЫ)

3.1. МОТИВ ЕДЫ/ПИЩИ В РОМАННОЙ ПОЭТИКЕ И.С. ТУРГЕНЕВА

[377] Впервые опубликовано: Козубовская Г.П. Мотив еды/пиши в романе И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» // Scitechnology: ежемесячный международный журнал. 2017. № 3. С. 28–31. URL: https://scitechnology.ru/wp-content/uploads/2017/10/scitechnology_-ябрь_журнал-11.pdf (в соавторстве с Л.А. Корнеевой).
[378] Тексты романов цитируются по изданию: Тургенев И.С. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 6. М.: Наука, 1972–2018. Далее при первичном цитировании номер тома указывается в круглых скобках после цитаты, затем – только номер страницы.
[379] См. о трактирах: [Лаврентьева, 1999].
[380] Возможно, здесь мифологический подтекст: в скандинавской мифологии Андхримнир – повар в Валхале – готовит мясо для вепря и кормит павших воинов. См.: Мифология викингов. URL: http://wikii.ru/publ/mifologija_vikingov_a_b_v/26-1-0-2285 (дата обращения: 14.09.2021).
[381] В романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин» чаепитие с самоваром ведет к возможному сватовству: «…Зовут соседа к самовару, / А Дуня разливает чай; / Ей шепчут: «Дуня, примечай!» / Потом приносят и гитару: И запищит она (бог мой!): Приди в чертог ко мне златой!» [Пушкин, 1957, т. 5. с. 41].
[382] Русское название «земляника» происходит от старорусского слова «земляница», а назвали её так, потому что плоды её висят близко к земле. Священник, врач, смотритель ботанического сада в Цвайбрюкене Иероним Бок (Трагус) в 1553 году, описав два растения, назвал их Fragaria rubra и Fragaria candida, от латинского «fragaris» (благоухающий). См.: Мартьянова Л.М. Земляника // Легенды и мифы о растениях. Легенды Древнего Востока, языческие мифы, античные предания, библейские истории. URL: https://culture.wikireading.ru/4331 (дата обращения: 14.09.2021). О землянике в живописи см.: Земляника. URL: https://clement.livejournal.com/128078.html (дата обращения: 14.09.2021).
[383] Обратим внимание на то, что и в описании внешности Берсенева при всей серьезности его занятий и характера содержится аналогия со стрекозой: «*…его большая, кверху широкая, книзу заостренная голова неловко сидела на длинной шее; неловкость сказывалась в самом положении его рук, его туловища, плотно охваченного коротким черным сюртучком, его длинных ног с поднятыми коленями, подобных задним ножкам стрекозы*» (с. 161).

[384] Или авторское замечание о манере говорить с Берсеневым: «*Шубин произнес всю эту речь в нос, полулениво, полушутливо (балованные дети говорят так с друзьями дома, которые привозят им конфекты)*» (с. 162).
[385] См. сам он говорит о своей позе: «*…Особенно когда поднимешь ноги и стучишь каблуками дружку о дружку*» (с. 162).
[386] Но при этом Шубин может критически оценивать свой труд: «*Посмотрел на настоящих, на стариков, на антики, да и разбил свою чепуху*» (с. 163).
[387] Шубин, сравнивая насекомых и людей, приходит к выводу, что каждая жизнь по-своему необходима. Одинаковость комара и человека в том, что они «поглощают себе подобных».
[388] Парадоксально, но эти рассуждения восходят к древним представлениям. Не зря слово «жизнь» раньше обозначалось словом «живот», что сопрягается со словом «желудок».
[389] Тургенев «раздвоил» образ традиционного романтика-артиста. «Немецким» наделен во многом Берсенев.
[390] Обращает на себя внимание авторское описание Зои, в котором много перекличек с описанием Шубина: «*Зоя Никитишна Мюллер, была миленькая, немного косенькая русская немочка с раздвоенным на конце носиком и красными крошечными губками, белокурая, пухленькая. Она очень недурно пела русские романсы, чистенько разыгрывала на фортепьяно разные то веселенькие, то чувствительные штучки; одевалась со вкусом, но как-то по-детски и уже слишком опрятно*» (с. 173). «Сладкое» созвучно «детскому», «маленькому», «миленькому» и т. д.
[391] Для данного направления характерны внимание к быту, тщательность отделки целого, внимание и любовное отношение к деталям.
[392] «*Вы хотите сказать, – продолжал запальчиво Шубин, – что я не стою другого общества, что я ей под пару, что я так же пуст, и вздорен, и мелок, как эта сладковатая немочка? Не так ли-с?*» (с. 176).
[393] Пир, устроенный Шубиным, пронизан издевательскими нотками: «*Я знаю трактирчик пресквернекий, где нам дадут обедишко препакостный; а нам будет очень весело*» (с. 204). Упоминаемое в эпизоде обеда «*какое-то забалканское вино*» символизирует «чужое», расположенное за тридевять земель, сказочное пространство. В самом названии вина – пренебрежение людей обеспеченных, привыкших к хорошему вину. Веселящийся Шубин, разыгрывая роль француза, «*…пил здоровье непонятного, но великого Венелина, здоровье болгарского короля Крума, Хрума или Хрома, жившего чуть не в Адамовы времена*» (с. 205). Имя болгарского короля, повторяющееся в разных вариациях, время его правления, обозначенное как «адамово», – также знак пренебрежения к чужой культуре. Впоследствии Инсаров станет для Шубина сродни заморскому чудовищу, похитившему Елену и увозящему ее в далекую страну, из которой она уже никогда не вернется.
[394] См.: «*Обед продолжался довольно долго; Берсенев разговаривал с Еленой об университетской жизни, о своих намерениях и надеждах; Шубин прислушивался и молчал, ел с преувеличенною жадностью, изредка бросая комически унылые взоры на Зою, которая отвечала ему все тою же флегматической улыбочкой*» (с. 173).
[395] Итог «идеологическому» спору Шубина с Берсеневым о «первых» и «вторых» ролях подводит Берсенев: «*Значит, ананасы не нужны; а впрочем, не бойся: всегда найдутся любители даже хлеб от чужого рта отнимать*» (с. 168).
[396] «Мясник с античных времен считался представителем низкой и грязной профессии, символом жестокости, бренности и низменности плотского мира», – отмечает М.К. Голованивская [Голованивская, 2015, URL: http://regionalstudies.ru/journal/homejornal/rubric/2012-11-02-22-13-36/421-2016-04-24-10-04-57.html]. Указав на художников, изображавших мясные лавки в эпоху барокко (например, итальянских: «Мясная лавка» Аннибале Караччи, или голландских – изображения разделанных туш у Питера Артсена, Рембрандта, Адриана ван Остаде, Исаака ван Остаде и многих др.), исследователь вы-

деляет два типа интерпретаций изображений сырого мяса и туш животных: «1) изображения прославляют материальное благополучие и изобилие; 2) обнажают суть вещей и людей во всей ее бренности и жестокости. В этом суть трагически разъятой реальности того времени, неизменно сводящейся к Vanitas» [Голованивская, 2015, URL: http://regionalstudies.ru/journal/homejornal/rubric/2012-11-02-22-13-36/421-2016-04-24-10-04-57.html]. И интересное наблюдение: «В знаменитой “Туше быка” Рембрандта вертикально расположенный бык крайне похож на распятого человека, Христа, уподобляя дело мясника делу палача» [Голованивская, 2015, URL: http://regionalstudies.ru/journal/homejornal/rubric/2012-11-02-22-13-36/421-2016-04-24-10-04-57.html].

[397] Контраст изображения: «*…отличный бюст Инсарова. Черты лица были схвачены Шубиным верно до малейшей подробности, и выражение он им придал славное: честное, благородное и смелое…*» (с. 240); «*Молодой болгар был представлен бараном, поднявшимся на задние ножки и склоняющим рога для удара. Тупая важность, задор, упрямство, неловкость, ограниченность так и отпечатались на физиономии “супруга овец тонкорунных”*» (с. 240).

[398] Берсенев употребляет слово «стряпать», которое, как правило, связано с кухаркой. Хозяйка Инсарова не имеет помощницы, притом и сама не умеет готовить.

[399] Анна Васильевна встретила его с наружным волнением и тайною радостью (она его иначе никогда не встречала).

[400] Обращает на себя внимание то, что Зоя, компаньонка Анны Васильевны, – полунемка по происхождению – рифмуется с содержанкой мужа. Именно великолепным пением Зои спровоцировано происшествие с пьяным немцем в Царицыно. Так, «немецкое» существует в романе в мерцании полярных смыслов.

[401] Хрен для лечения использовался много веков назад. Древний врач Плиний писал о нем как о лекарственном растении. «*Рюмочка с натертым хреном*» рифмуется с рюмкой водки, преподнесенной Увару Ивановичу после ухода Анны Васильевны: «*– Эй! – воскликнул четверть часа спустя Увар Иванович, – того... рюмку водки*» (с. 193).

[402] Недостроенный дворец здесь как символ недостроенной русской жизни, предвестие неосуществления задуманного.

[403] Заметим, что Шубин проявил готовность рыцарского заступничества за Анну Васильевну, но был оттеснен более решительным Инсаровым.

[404] Паштет – изысканное заграничное блюдо. В России он появился сравнительно позже. Паштет представляет собой совокупность всевозможных ингредиентов (например, различных сортов мяса). Это своеобразная «мешанина», которая выкладывается на хлеб и подается на блюде. В старорусскую кухню паштет вошел благодаря поварам-французам где-то в конце XVIII века, который поначалу был принят за заморский «пирог». См.: Ратушный А.С. Паштет // Всё о еде от А до Я: энциклопедия. М.: Дашков и К°, 2016. С. 57.

[405] Символичен «детский» эпизод, связанный со спасением мухи из лап паука. В этом эпизоде – предчувствие будущего предназначения Елены.

[406] Инсаров напоминает жениха из обрядовой поэзии: «*Придет время, и он покинет нас навсегда, уйдет к себе, туда, за море*» (с. 226).

[407] В качестве символа инициации и возрождения молоко использовалось в древнегреческих орфических обрядах, в митраизме, исламе и во время крещения у ранних христиан. Инициируемый символически входил во чрево Матери-Земли, возрождался и получал молоко от ее груди.

[408] Изобилие библейской «земли обетованной» символизируется тем, что там «течет молоко и мед». Молоко означает семейные кровные узы и является символом материнства.

[409] У кельтов, греков и египтян этот символ жизни, изобилия и плодородия обеспечивал бессмертие.

[410] В эпизоде своеобразного искушения Еленой Инсарова она, задав ему вопрос о том, а смог бы он убить врага, встретив его, успокоилась, услышав ответ. Но мучительный сон вновь возвращает Инсарову демонический облик.

[411] Слово «каша» происходит, по мнению лингвистов, от санскритского «каш», что означает «дробить, тереть». Корни обрядового отношения к каше кроются в язычестве. Каша преподносилась Матери Земле, святым угодникам в надежде на благополучие, богам земледелия и плодородия, чтобы попросить хорошего урожая на следующий год. В археологических раскопках находят горшки с остатками каш в слоях IX–X вв. В древних русских летописях сами застолья часто именовали «кашей»: например, на свадьбе Александра Невского «кашу чинили» дважды – одну при венчании в Троице, другую во время всенародного гуляния в Новгороде. Кашу обязательно готовили по случаю начала большого дела. Отсюда пошло выражение «заварить кашу». Каша была обязательной пищей во время ритуальных трапез, все значимые события и праздники в жизни человека сопровождало это блюдо. См.: Ефимов В. Роль каши в истории. URL: https://proza.ru/2017/05/15/192 (дата обращения: 14.09.2021).

[412] О каше – «пище нашей» – в первую очередь думали русские князья, когда собирали войско и готовили его к сражению с врагом. Каша «победная» на Руси – кушанье, которое настраивает бойцов на бесстрашие, решительность, подвиги. «Мирная» каша варится во время переговоров. Совместная трапеза означала перемирие. Если разговор не клеился и переговоры проваливались, об оппонентах говорили, что «с ними каши не сваришь». После боя победитель должен был накормить своих воинов кутьей. Кутья – сладкая каша, которая, с одной стороны, являлась праздничной, ведь бой закончился и солдаты могут теперь отдохнуть, а с другой – сладость кушанья символизировала райское блаженство, а зёрна, из которых оно изготовлено, являлись своеобразной аллегорией воскрешения из мёртвых. Поэтому кутью считали блюдом поминальной трапезы, во время которой поминали павших в бою ратников. См.: Какие каши ели на Руси. Каша на Руси. URL: https://zdorovaya-eda.com/produkty/kasha-na-rusi-kasha-byla-izvestna-s-glubokoy-drevnosti-vsem-zemledelcheskim-narodam-0 (дата обращения: 10.09.2021).

[413] Выздоровление Инсарова связано с пищевым мотивом: «*доктор уже разрешил Инсарову съесть котлетку*» (с. 263).

[414] Под «героическим» бюстом другая подпись: «*Герой, намеревающийся спасти свою родину*» (с. 242).

[415] «*– Я сам разолью, сам, – поспешно подхватил Николай Петрович. – Ты, Аркадий, с чем пьешь чай, со сливками или с лимоном?*» (с. 22).

[416] Текст романа цитируется по изданию: Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Т. VII. М.: Наука, 1981. Далее при цитировании указывается номер страницы в круглых скобках после цитаты.

[417] А, впервые появившись в доме Одинцовой, от неудобства и смущения Базаров попросил у слуги «*рюмку водочки*» (с. 76).

[418] Давно замечена способность какао повышать жизненный тонус и улучшать настроение, стимулируя выработку «гормона радости» – эндорфина. Употребление какао – неотъемлемая часть пиршества древних племен. В мировоззрении древних майя это дерево было особым образом связано с миром мертвых, о чем говорят изображения на древних сосудах, например изображения деревьев над телом погребенного (идея превращения плоти погребённого в дерево, вырастающее из его могилы). См.: Испанский трофей. URL: http://rafinat.com.ua/interestingly-to-know/chocolate-factory/ispanskij-trofej/ (дата обращения: 14.09.2021).

[419] Пить шоколадный напиток в России полюбили во время правления императрицы Екатерины. Предположительно, государыню им угостил в 1786 г. посол из Венесуэлы. Несколько десятилетий из-за дороговизны напиток потребляли лишь в аристократической и купеческой среде. Со временем его стали подавать в ресторанах и даже недорогих трактирах.

В 1850 году в Российскую империю переселился немец Эйнем. Он открыл небольшую мануфактуру по производству шоколадных конфет. См.: История шоколада в России и в мире: как его придумали и откуда взяли. URL: https://www.shokoladki.ru/articles/istoriya-shokolada-v-rossii-i-v-mire-kak-ego-pridumali-i-otkuda-vzyali/ (дата обращения: 14.09.2021).

[420] Есть версии происхождения какао из подземного мира: бог молнии освобождает семена, показанные в виде драгоценностей, приносит их из преисподней на землю и в небеса. По другой версии, удачливый охотник, преследуя раненого оленя, оказавшись в подземном мире, где живут олени-оборотни, отказался от брака с девушкой-оленихой, был отпущен, дав обещание не убивать оленей и выращивать какао из семян, подаренных ему. См.: Дида С., Приймак Е., Стюфляев М., Талах В. Напиток богов и владык: какао в истории и культуре Месоамерики. URL: https://www.indiansworld.org/kakao-v-istorii-kulture-i-religii-mayya-klassicheskogo-perioda.html#.YP03VPgmw2w (дата обращения: 14.09.2021).

[421] Символично название чая: «ча» значит «молодой листочек» [Похлебкин, 1981].

[422] Вино становится признаком, дифференцирующим поколения: «*И такая надутая эта нынешняя молодежь! Спросишь иного: какого вина вы хотите, красного или белого? «Я имею привычку предпочитать красное!» – отвечает он басом и с таким важным лицом, как будто вся вселенная глядит на него в это мгновение...*» (с. 54).

[423] Возвращение странников в усадьбу ознаменовано специфическим жестом: «*Николай Петрович велел подать несколько бутылок портера, только что привезенного из Москвы…*» (с. 130).

[424] В ответ на обвинения его в сибаритстве маскирующийся под нигилиста Ситников парирует: «*Я люблю комфорт жизни, – произнес с важностию Ситников. – Это не мешает мне быть либералом. – Нет, это мешает, мешает! – воскликнула Евдоксия и приказала, однако, своей прислужнице распорядиться и насчет завтрака, и насчет шампанского*» (с. 63).

[425] См. о пирах нигилистов: «*Завтрак продолжался долго. За первою бутылкой шампанского последовала другая, третья и даже четвертая...*» (с. 66).

[426] См. проявление родительской заботы: «*Тимофеич собственною персоной скакал на утренней заре за какою-то особенною черкасскою говядиной; староста ездил в другую сторону за налимами, ершами и раками; за одни грибы бабы получили сорок две копейки медью*» (с. 111).

[427] Обращает внимание то, что в романе все эпизоды, связанные с влюбленностью, обрамлены чаепитиями. Так, за чаем, познакомившись с матерью Фенечки, Николай Петрович пригласил ее в экономки, что имело «роковые последствия»: случилась любовь с Фенечкой. Чаепития в фольклоре имеют брачную семантику. Кипящий самовар, как знак домашности, семейности, предшествует первому появлению Фенечки перед Аркадием.

3.2. ПУШКИНСКИЕ «ВОЗМОЖНЫЕ» СЮЖЕТЫ В КУЛИНАРНО-ГАСТРОНОМИЧЕСКОМ ФОРМАТЕ (романная трилогия И.А. Гончарова)

[428] Изданный в 1845 году «Карманный словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка» содержит следующее толкование слова «гастроном»: «Так называют человека, отличающего все тонкости вкуса в кушаньях и весьма много заботящегося о том, чтобы хорошо поесть» [Лаврентьева, 1999, с. 63]. О поварских изысках и кулинарных забавах дворян см. там же. См. описание обеда в поэме В.С. Филимонова «Обед»: «Однажды был такой обед, / Где с хреном кушали паштет, / Где пирамида из котлет / Была усыпана корицей, / Где поросенок с чечевицей / Стоял, обвитый в колбасах, / А гусь копченый – весь в цветах, / Где, блюд чудесных в заключенье, /

В укору вкуса, как на смех, / С одною ложкою для всех / Носили в баночке варенье» [Филимонов, 1988, с. 169].

[429] Е. Лаврентьева приводит много примеров из жизни литераторов-обжор, в число которых, помимо И.А. Крылова, вошел Ю.А. Нелединский-Мелецкий (он жил при дворе и для него по приказу императрицы готовили специальную простую пищу). Неумеренностью в пище отличался Г.Д. Державин, что становилось предметом ссор с женой.

[430] Считая, что Адуев-младший ведет свою родословную от Ленского, В.И. Мельник отмечает: «Гончаров… как бы “вышивает” по пушкинской канве» [Мельник, 2012, с. 4]. См. о пушкинских цитатах и реминисценциях: Мельник В.И. «Всех нас учитель и образец». А.С. Пушкин в «Обыкновенной истории» И.А. Гончарова // Литература в школе. 2006. № 6. С. 15–19; Денисова Э.И. Пушкинские цитаты и реминисценции в «Обыкновенной истории» И.А. Гончарова // Филологические науки. М., 1990. № 2. С. 26–364; Балашова И.А. Роль поэзии А.С. Пушкина в становлении эстетической концепции И.А. Гончарова // Культура в фокусе научных парадигм. 2018. № 7. С. 78–86; и др.

[431] См. о провинции: Попова Г.Н. Провинциальный мир в «Повестях Белкина» А. Пушкина и романах И. Гончарова // Филол. зап.: Вестн. литературоведения и языкознания. Воронеж, 1999. Вып. 12. С. 179–181; Миронова Н.В. Пространство в «Обыкновенной истории» И.А. Гончарова // И.А. Гончаров: материалы Междунар. конф., посвящ. 190-летию со дня рожд. И.А. Гончарова: сб. рус. и зарубеж. авторов / сост. М.Б. Жданова и др. Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2003. С. 20–25; Старыгина Н.Н. Россия как пространство в романе И.А. Гончарова «Обыкновенная история» // Жизнь провинции как феномен духовности. Н. Новгород, 2009. С. 55–68. Об осмыслении провинциальной жизни как буколической пишет М.Б. Юдина [Юдина, 2003] и др.

[432] Текст романа цитируется по изданию: Гончаров И.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 1. СПб.: Наука, 1997. Далее при цитировании указывается номер страницы в круглых скобках после цитаты.

[433] Уверяя мать в верности православным добродетелям («*Вот до чего договорились, – перервал он, – что ли? Забыть вас! Как могли вы подумать? Бог накажет меня...*», с. 185), Александр, живя в столице и ожидая материнских денег, страдает от их недостатка: «*Маменька жалуется, что хлеб дешев: пожалуй, не скоро пришлет денег; а тут оно и кстати получить тысячи полторы*» (с. 340). Так «обыгрывается» получение доли от хлеба.

[434] Яичница – обязательное блюдо современного стола – появилась не сразу. На Руси яйца считались символом зарождения новой жизни и использовались главным образом в тесте. В европейской культуре яйца также не употреблялись в пищу в натуральном виде. Примерно с XVII в. яйцо на завтрак становится нормальной привычкой для француза. В середине XVII века при царе Алексее Михайловиче в Россию начали завозить кур из Голландии, которых выращивали специально для получения яиц. В страну все чаще приезжали иностранные кулинары, удивляющие дворянство блюдами европейской кухни. Оказалось, из простых яиц можно приготовить диковинные лакомства. См.: [Сюткин, Сюткина, 2012].

[435] В мифологии мёд считается символом и источником мудрости, становления жизни и магических сил. Мед был связан с культом покойников: приготовленные на основе мёда блюда по обычаю входили во все поминальные обряды, чтобы умершим было сладко на том свете. В мифопоэтических представлениях пчела выполняет роль посредника, что объясняется представлениями о ее «иностороннем» происхождении. См.: Пчёлы и мёд в мифологии древних славян и других народов мира. URL: https://medok.com/ru/encyclopedia/medovaya-enczi klopediya/pchyoly-i-myod-v-mifologii-drevnih-slavyan-i-drugih-narodov-mira.html (дата обращения: 14.09.2021).

[436] Малину называют «королевой ягод». В переводе со старофранцузского raspise (малина), означает «сладкое розовое вино». В христианском искусстве малина – символ доброты.

Ягоды малины являются знаком сладкой жизни, полной достатка и любви. См.: Магия малины. URL: http://fudz.ru/post/10635 (дата обращения: 14.09.2021).

[437] Считается, что изобретателями «праваренья» были древние греки. Они уваривали айву с медом на медленном огне, добиваясь вязкой консистенции смеси. В мифологии айва известна как золотое яблоко, подаренное Парисом Афродите – богине любви. Сладкое лакомство называлось melimēlon, что в дословном переводе звучит как «мед с фруктами». Кулинарное искусство эллинов переняли римляне. В поваренной книге «Апикус» (конец IV – начало V в.) описано немало рецептов приготовления варенья из лимона, розовых лепестков, яблок, слив и груш. В России термин «варенье» возник в конце XVIII – начале XIX в. и обозначал вареную сладость. См.: История варенья. URL: http://www.cookrecept.ru/kulinarnie-istorii/?id=1444484255 (дата обращения: 14.09.2021). См. «варенье» в деревенском контексте. Мать, наставляя сына, рассказывает «анекдот» о тетке: «*Куда в хорошие люди пойдешь, и надень, да не садись зря, как ни попало, вон как твоя тетка, словно нарочно, не сядет на пустой стул или диван, а так и норовит плюхнуть туда, где стоит шляпа или что-нибудь такое; намедни на тарелку с вареньем села – такого сраму наделала*…» (с. 181).

[438] Так, Аграфена, страдая от того, что ее возлюбленного, камердинера Евсея, отправляют с Александром в Петербург, «*достала с нижней полки шкафа, из-за головы сахару, стакан водки и два огромные ломтя хлеба с ветчиной. Все это давно было приготовлено для него ее заботливой рукой*» (с. 176). См. об идилличности: Вершинина Н.Л. О роли «идиллического компонента» в «Обыкновенной истории» И.А. Гончарова // И.А. Гончаров: материалы Международной конференции, посвященной 185-летию со дня рождения И.А. Гончарова. Ульяновск: Печатный двор, 1998. С. 65–74; Папперт М. Идиллия: пространство – душа. Идейное воплощение идиллии в рамках художественного осмысления пространства в романе И.А. Гончарова «Обломов» // И.А. Гончаров: материалы Международной конференции, посвященной 195-летию со дня рождения И.А. Гончарова. Ульяновск: Ника-дизайн, 2008. С. 103–109.

[439] Хлеб на столе символизировал богатство дома, а также был знаком божественного покровительства и оберегом от враждебных сил. Буханка хлеба и каждый его кусок (особенно первый) или крошка воплощали собой долю человека. Хлеб использовали в качестве оберега (клали его в колыбель к новорожденному, брали с собой, отправляясь в дорогу, чтобы он охранял в пути, клали на место, где лежал покойник, чтобы хлеб победил смерть и умерший не унес с собой плодородия). Преломление хлеба встречалось в обрядах, связанных с культом мертвых. Хлеб, забытый в печи, давали человеку, который тосковал по умершему или по любимой особе, чтобы он забыл их, использовали как лечебное средство. См. о хлебе: Сумцов Н.Ф. Хлеб в обрядах и песнях. Харьков, 1885; Страхов А.Б. Терминология и семиотика славянского бытового и обрядового печенья: дис. … канд. филол. наук. М., 1986; Лаврентьева Л.С. Хлеб в русском свадебном обряде // Этнокультурные традиции русского сельского населения XIX – начала XX в. М., 1990. Вып. 2; Байбурин А.К., Топорков А.Л. У истоков этикета: Этнографические очерки. Л., 1990; и др.

[440] И по контрасту с этим смысл объедения, который вкладывают в это понятие французы: «Из французских кулинарных сочинений, переведенных на русский язык, очень популярна в начале прошлого столетия была книга “Прихотник, или Календарь объядения, указующий легчайшие способы иметь наилучший стол, с приложением сытного дорожника и с полным описанием лакомых блюд каждого месяца, также всех животных, птиц, рыб и растений, приготовляемых в последнем вкусе”. “Хорошая поваренная книга есть драгоценное приобретение в ученом свете”, – писал автор хвалебной рецензии на “Календарь объядения”» [Лаврентьева, 1999, с. 89].

[441] «Несмотря на иронию в адрес провинциального быта, его ценность не дискредитирована. В целостном творчестве писателя русская трапеза (и вообще русский патриархальный быт) сохраняет свой особый ореол», – отмечает Дечка Чавдарова [Чавдарова, 2010, с. 54].

[442] См. об этом: Кондрашева Т.М. Изображение друга дома и типология семьи в романе И.А. Гончарова «Обыкновенная история» // И.А. Гончаров: материалы Междунар. науч. конф., посв. 195-летию со дня рожд. И.А. Гончарова: сб. ст. рус. и зарубеж. авт. / сост. А.В. Лобкарева, И.В. Смирнова, Е.Б. Клевогина. Ульяновск, 2008. С. 5–13.

[443] Подобный тип – достаточно распространенное явление в России: «Рассказывали, что в некоторых домах, между прочим, у графа Строганова, являться в гостиную не было обязательно. Какой-то человек, которого никто не знал по имени, ни какой он был нации, тридцать лет сряду аккуратно являлся всякий день к обеду. <…> Один раз место его оказалось не занято, и тогда лишь граф заметил, что прежде тут кто-то сидел. “О! – сказал граф, – должно быть, бедняга помер”. Действительно, он умер дорогой, идя по обыкновению обедать к графу» [Лаврентьева, 1999, с. 17].

[444] «*Вы велите-ка заготовить побольше настойки березовой; я дам рецепт*…» (с. 441). Березовая настойка порождает неожиданные ассоциации, отсылая к фразеологизму «березовая каша», смысл которого – в наказании розгами нерадивых учеников за шалости и провинности.

[445] См. ироничное о неисполненном обещании излечить Сашеньку: «*Так прошли недели две-три. Поросят, цыплят и индеек пошло на Антона Иваныча множество, а Александр всё был задумчив, худ, и волосы не росли*» (с. 442).

[446] «Дом – важнейшее промежуточное звено, связующее разные уровни в общей картине мира», – замечает Т.В. Цивьян [Цивьян, 1978, с. 65]. Двузначность дома проявляется в том, что, с одной стороны, дом принадлежит человеку, олицетворяя собой целостный вещный мир, с другой стороны, дом связывает человека с внешним миром, «являясь в определенном смысле репликой внешнего мира, уменьшенной до размеров человека» [Цивьян, 1978, с. 65]. Процесс поглощения пищи в своём доме, связанный с преодолением границы жизни/смерти, – знак витальности.

[447] См. приведенные Е.В. Лаврентьевой свидетельства современников: «Все еще гнушались площадною, уличною, трактирною жизнию; особенно молодым людям благородно рожденным и воспитанным она ставилась в преступление. Обедать за свои деньги в ресторациях едва ли не почиталось развратом; а обедать даром у дядюшек, у тетушек, даже у приятелей родительских или коротко-знакомых было обязанностию» (Ф.Ф. Вигель); «Юноше в первый раз от роду обедать в ресторане равняется первому выезду в собрание шестнадцатилетней барышни, танцевавшей до того в танцклассах под фортепиано» (Т.П. Пассек) [Лаврентьева, 1999, с. 17].

[448] Профессия повара известна с III в. до н. э. В мифологии Вальхалла, вальгалла, валгалла (др.-исл. «чертог убитых») – находящееся на небе, принадлежащее Одину жилище эйнхериев – павших в бою храбрых воинов, которые там пируют, пьют неиссякающее медовое молоко козы Хейдрун и едят неиссякающее мясо вепря Сэхримнира (его варит в котле повар Андхримнир), после чего оживают [Вальхалла, URL: https://gufo.me/dict/mythology_encyclopedia/ВАЛЬХАЛЛА]. Повара появились еще в Древней Греции и Риме. В Древнем Риме, в средневековой Европе, особенно во Франции, повара считались деятелями искусства. См.: Профессии в живописи. URL: http://www.liveinternet.ru/users/2010239/post108343809 (дата обращения: 14.09.2021). Скорее всего, слово «повар» произошло от восточнославянского «вар», означавшего кипящую воду и жар. На Руси они работали в княжеских и монастырских поварнях, в домах богатых феодалов и горожан. В России в XVII–XIX вв. в частных домах и ресторанах работало много поваров-иностранцев. Дворяне свое имя поддерживали хорошей кухней. К повару предъявлялись очень высокие требования: должен уметь читать, записать рецепт, должен быть трезвым, чистоплотным и опрятным и т. д. [Друковцев, 1779]. Для того чтобы обучить дворовых кулинарному искусству, их отдавали либо в московский Английский клуб, славившийся искусными поварами, либо к знаменитым поварам в дома столичных аристократов.

[449] См.: «В.Ф. Одоевский был убежден, что “важнейшее приложение химии есть кухонное искусство”. Вероятно, на занятия химией Одоевского вдохновил великий французский кухмистр Антонин Карем, в свое время посещавший химические курсы» [Лаврентьева, 1999, с. 64].

[450] «Молочные продукты входили в ежедневное меню как деревенского помещика, так и столичного дворянина. Петербуржцев молочными продуктами снабжали жители Охты, пригорода Петербурга» [Лаврентьева, 1999, с. 85]. Мифопоэтические смыслы молока см. выше, в разделе о романе Тургенева «Накануне».

[451] Садистская расправа Наденьки с букашкой, попавшей в молоко, – предварение ее будущей расправы с Александром, который убедится в правоте дяди: зеленое платье амазонки, предпочитающей графа, – символ змеиного, коварной женской природы. Еще раньше в портрете Наденьки оказываются выделенными две детали, ассоциирующиеся со «звериным» и «театральным»: передние зубы, которыми она «*отломила несколько крошек сухаря и запила молоком*» (с. 255), и губы, сложившиеся в «*премиленькую гримасу*» (с. 255).

[452] Е. Лаврентьева приводит много примеров ужина с простоквашей. По словам лейб-хирурга Александра I Д.К. Тарасова, в 11 часов вечера император кушал «иногда простоквашу, иногда чернослив, приготовляемый для него без наружной кожицы» [Лаврентьева, 1999, с. 87]. С простоквашей соотносится сметана, которая добывается путём настаивания молока и снятия с него сливок. Сметана в усадебном локусе несёт значение некой идиллличности бытия; ее более универсальный смысл в том, что, согласно славянской мифологии, из молока, сбитого в сметану, была рождена Земля. Упоминание сметаны вводит символический мотив сотворения вселенной. «В индийской традиции фундаментальная роль, приписываемая молоку, выражена в ведическом мифе о сотворении мира, где боги и антибоги взбалтывали огромное ведро с первобытным океаном, чтобы создать сначала молоко, из него масло, солнце и луну, и в конце концов – эликсир бессмертия – сома. Дерево, дающее молоко, растет в индуистском раю» (Толстая С. Молоко // Славянская мифология. Энциклопедический словарь. Изд. 2-е. М.: Междунар. отношения, 2002. URL: http://www.symbolarium.ru/index.php/Молоко (дата обращения: 14.09.2021).

[453] Архетип охоты, несущий традиционно семантику любви, связан с мотивом еды: приехав к Наденьке, Адуев узнаёт, что ужинают рябчиками. Рябчики – птица, подстреленная на охоте, – еще один символический знак победы графа. Поедание рябчика, специально приготовленного для графа, – метафора поражения Александра, который ассоциируется с этой небольшой птицей.

[454] Дечка Чавдарова исследовала русскую поэзию, где сближены метафоры «опьянение от любви» и «опьянение от вина». См.: [Чавдарова, 2004].

[455] «Представление об утраченной или непостижимой гармонии закодировано в кулинарных метафорах, занимающих существенное место в тексте Гоголя», – подчеркивает Д. Чавдарова [Чавдарова, 2004, с. 225]. Продолжим: у Гончарова – в хлебе.

[456] Е. Фарино указывает, что «за чаем... стоит более древняя и более общая мифологема совместной пищи и совместного питья» [Фарино, 1992]. Эротический смысл чаепития раскрывается в диалоге Александра с Костяковым, который ловит его на лжи: «Что вы? да вчера четыре стакана выпили! – сказал Костяков.

– Я на воздухе не пью, – поспешно прибавил Александр.

– Напрасно! – сказал Костяков, – чай славнейший, цветочный, поди, рублев пятнадцать. Пожалуйте-ка еще, сударыня, да хорошо бы ромку!» (с. 401).

[457] См.: Матлин М.Г. Поэтика сна в романах И.А. Гончарова // И.А. Гончаров: материалы Междунар. науч. конф., посв. 195-летию со дня рожд. И.А. Гончарова. Ульяновск, 2008. С. 23–37.

[458] «Пустой поднос» отзовется в признаниях Евсея, кормившего Александра в столице вместо белых сдобных булок постными.

[459] См. о пушкинском слое: Демиховская О.А., Ревякина А.И. Эстетическая традиция Пушкина и Гоголя в творчестве И.А. Гончарова: (роман «Обломов») // Проблемы изучения художественного произведения (методология, поэтика, методика). М., 1968. Ч. 1. С. 101–102; Кондратьев Б.С. Пушкинский мотив сна в романе И.А. Гончарова «Обломов». Сравнительный анализ «Сна Обломова» и стихотворного отрывка А.С. Пушкина «Сон» // Пушкин на пороге XXI века. Арзамас, 2008. С. 95–104; и др.

[460] См. об изучении мотива еды в романе «Обломов»: Краснова Е. Фламандский стиль Обломова: мотив «еды» и его функции в романе «Обломов». М.: Первое сентября, 2000; Ларин С.А. Семантическая структура романа «Обломов» в контексте творчества И.А. Гончарова: автореф. дис. … канд. филол. наук. Воронеж: Воронежский госуниверситет, 2008; Мамедова С.Т. Водка, мадера, шампанское и бесовский ром в романе И.А. Гончарова «Обломов» // Материалы студенческой научной конференции по техническим, социально-гуманитарным и экономическим наукам. Семей: Государственный университет им. Шакарима, 2014; и др.

[461] Ивакина И.В. Пушкинские традиции в романах И.А. Гончарова «Обломов» и «Обрыв» // Эйхенбаумовские чтения. Воронеж, 2004. Вып. 5. Ч. 1. С. 64–74.

[462] «*А коли хорошо тут, так зачем и хотеть в другое место? Останьтесь-ка лучше у меня на целый день, отобедайте, а там вечером – бог с вами!..*» (с. 35).

[463] Николина Н.А. Имя собственное в романе И.А. Гончарова «Обломов» // Русский язык в школе. 2001. № 4. С. 55–61. Фамилия Alyanov распространена в башкирском и русском языках. Скорее, она имеет турецкое происхождение и образована от прозвища Алян (уходит корнями в турецкое слово «аль» (что означает «красный») и «yanah» («щеки»)). См.: Происхождение фамилии Альянов. URL: http://istorya-familii.ru/story.php?name=%D0%90%D0%BB%D1%8C%D1%8F%D0%BD%D0%BE%D0%B2 (дата обращения: 14.09.2021).

[464] Пхайло – дальневосточное блюдо: мясо, потушенное с белой фасолью и шпинатом. Известно в Израиле и арабских странах. Гончаров как путешественник мог об этом знать. См.: Как приготовить пхайлу. URL: http://chekalova-recepty.ru/tag/kak-prigotovit-pxajlu (дата обращения: 14.09.2021).

[465] Значение слова «колымага» в словарях: 1. Старинный тяжелый крытый четырехколесный экипаж. 2. (перен.) Тяжелая, громоздкая, неуклюжая повозка, машина и т. п. Колымажиться (пск.) – важничать, ломаться, барничать (Колымага. URL: http://tolkslovar.ru/k6750.html (дата обращения: 14.09.2021)).

[466] Текст цитируется по изданию: Гончаров И.А. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Т. IV. СПб.: Наука, 1998. Далее при цитировании указывается номер страницы в круглых скобках после цитаты.

[467] Фамилия Тарантьев мотивируется глаголом тарантить («говорить бойко, резко, скоро, торопливо, тараторить»; таранта – «бойкий и резкий говорун») [Даль, 1980, т. 4, с. 390].

[468] Бес-искуситель Тарантьев – человек волчьей породы, который «*в кругу своих знакомых играл роль большой сторожевой собаки, которая лает на всех, не дает никому пошевелиться, но которая в то же время непременно схватит на лету кусок мяса, откуда и куда бы он ни летел*» (с. 42). «*– Зачем ты пускаешь к себе это животное? – заметил Штольц. – Чего пускать! – вмешался Захар. – Придет словно в свой дом или в трактир*» (с. 172). В авторском замечании это род людей «только с желудком для потребления». Способ отвращения от дома, избранный Штольцем, – отказ в обеде: «*А Тарантьеву скажи, как придет, – прибавил он, обращаясь к Захару, – что мы дома не обедаем и что Илья Ильич все лето не будет дома обедать, а осенью у него много будет дела, и что видеться с ним не удастся...*» (с. 175). Отваживая Тарантьева, Захар не без мстительности добавил от себя, добивая незваного гостя: «*– А что, Михей Андреич, когда принесете барскую рубашку да жилет?..*» (с. 56). Еще ранее он уличал Тарантьева в воровстве (половой щетки

и двух чашек). См.: Ларин С.А. «Волчьи» мотивы в романе И.А. Гончарова «Обломов» // Языковая семантика и образ мира. Казань, 2008. Ч. 1. С. 208–211.

[469] С. Ларин в семантическом ряду кислого рассматривает и «кисель»: «Кисель служит сигналом приближающейся смерти, которая в скором времени и настигает героя… Кисель как метафора хилого и вялого человека (В.И. Даль) актуализирует тему слабости… Вообще, лексемы, образованные от глагола “киснуть”, Гончаров использует в своих произведениях для выражения идеи застоя, “ухудшения”» [Ларин, 2008, с. 14].

[470] Квас – традиционный славянский кислый напиток, который готовят на основе брожения из муки и солода (пшеничного, ячменного) или из сухого ржаного хлеба, иногда с добавлением пахучих трав, мёда, вощины; также приготовляется из свёклы, фруктов, ягод. Раньше он нередко служил основой холодных похлёбок. Лужиц. kwas «праздник, свадебный пир», ст.-словацк. kvas «пир, угощение, гуляние» свидетельствуют о том, что квас был основным хмельным напитком на праздниках и свадьбах. См.: Похлебкин В. О кулинарии от А до Я: словарь-справочник. Минск: Полымя, 1988. URL: https://sheba.spb.ru/za/pohliobkin-slovar-1988.htm (дата обращения: 14.09.2021).

[471] Мадера (madeira) – крепкое вино, благородный напиток длительной выдержки. Изначально мадера изготавливалась на лесистом острове Мадейра (в переводе с португальского Madeira – «лес»), потом из выращенных виноградных лоз. Срок ее выдержки до 150–200 лет. В отличие от сухих вин, у которых есть предел хранения, мадера – «вечное» вино. О происхождении мадеры существует древнее предание. Торговец, узнавший, что его товар, привезенный из Индии, вернули, т. к. умер заказчик, пришел в ужас и от отчаяния решил покончить жизнь самоубийством. Но перед смертью ему захотелось попробовать этого самого вина. Открыв одну из бочек и глотнув напитка, торговец понял, что отправляться на «тот свет» ему еще рано. Вино оказалось просто восхитительным. См.: Вино: Самая полная энциклопедия = LAROUSSE/VUEFF 2002 / пер. с фр. Е. Головиной. М.: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2007; Каллек К. Вино: иллюстрированная энциклопедия / пер. с англ. М.: Лабиринт-Пресс, 2004; Похлебкин В.В. Большая энциклопедия кулинарного искусства. Все рецепты В.В. Похлебкина. М.: Центрполиграф, 2008; Сикери Д. Вина мира. Справочник = Sicheri G. VINI DEL MONDO / пер. с итал. АСТ: Астрель, 2008. С. 198–199; и др.

[472] См.: Молнар А. «Сон Обломова» и «Сон смешного человека»: (соотношение полноты и части в сновидениях о Золотом веке) // И.А. Гончаров: материалы Междунар. науч. конф., посв. 195-летию со дня рожд. И.А. Гончарова: сб. ст. рус. и зарубеж. авт. / сост. А.В. Лобкарева, И.В. Смирнова, Е.Б. Клевогина. Ульяновск, 2008. С. 329–343; Папперт М. Идиллия: пространство – душа. Идейное воплощение идиллии в рамках художественного осмысления пространства в романе И.А. Гончарова «Обломов» // И.А. Гончаров: материалы Междунар. науч. конф., посв. 195-летию со дня рожд. И.А. Гончарова: сб. ст. рус. и зарубеж. авт. Ульяновск, 2008. С. 103–109; Беляева И.А. «Мне снится Дант...»: сон как чистилище в романе И.А. Гончарова «Обломов» // Русистика и компаративистика. М., 2007. Вып. 2. С. 30–44; Юнусов И.Ш. О некоторых мифолого-фольклорных и литературных мотивах «Сна Обломова» И.А. Гончарова // Фольклор народов России. Уфа, 2006. С. 95–101; Фуксон А.Ю. Круг в мире романа «Обломов» // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Новосибирск, 2004. Вып. 6: Интерпретация художественного произведения. Сюжет и мотив. С. 82–89.

[473] Очевидны онегинские» мотивы.

[474] «Колымяга – (коло? колыхать?) карета, коляска, всякая барская повозка на летнем ходу; громоздкая или старинная карета, дормез; вор. кур. повозка с верхом, длинная кибитка, тарантас; ниж. сноповая телега, сноповозка, рыдван» [Даль, 1979, т. 2, с. 144]. Здесь знак патриархального, которое иногда тяготит; аналогично «лапша» и «гусь» – знаки национальной пищи в противовес западной.

[475] Явно хлестаковский след.

[476] Сам переезд на Выборгскую есть не что иное, как возвращение в родную Обломовку: «*Деревню напоминают, Обломовку*» (с. 318). Захар, попробовав предложенного хозяйкой пирога, отметил: «*Пирог не хуже наших обломовских… с цыплятами и с свежими грибами*» (с. 309). Кстати, заметим, что такие события, как переезды весной из города на дачу, ознаменованы привозом устриц и омаров. См. о семейной идиллии: Евгеньев С.Т. Сколько для семьи детей надо?: традиционная дворянская семья в романе И.А. Гончарова «Обломов» // «Мысль семейная» в русской литературе: сб. ст. и материалов. Тверь, 2008. С. 53–64; Ермолаева Н.Л. Изображение семейной жизни и домашнего очага в романе И.А. Гончарова «Обломов» // Вестн. Воронеж. гос. ун-та. Сер.: Филология. Журналистика. Воронеж, 2008. № 2. С. 24–29.

[477] Мотив начат Судьбинским, который собирается осенью жениться на деньгах: «*Не шутя, на Мурашиной. Помнишь, подле меня на даче жили? Ты пил чай у меня и, кажется, видел ее. – Нет, не помню! Хорошенькая? – спросил Обломов. – Да, мила. Поедем, если хочешь, к ним обедать*...» (с. 36).

[478] Финал его предсказан фамилией хозяйки Обломова – Пшеницына, семантика которой содержит хлебные и алкогольные смыслы.

[479] Доктор, осматривающий Обломова, дает ему совет: «*Пищи мясной и вообще животной избегайте, мучнистой и студенистой тоже*» (с. 87).

[480] Еще раньше неудовольствие Обломова тем, что, вызвав его на свидание, Ольга нарушила его режим: «*И в самый обед: нашла время! – думал он, направляясь, не без лени, к Летнему саду*» (с. 333).

[481] «Лежащий» Обломов, как подметила А. Молнар, ассоциируется с тестом. В круглой форме теста воплощается стремление к полноте существования, тоска по творческому акту: «Полнота и покой в качестве метафоры творческого состояния противостоят напрасному, бессмысленному движению (квази-действию)» [Молнар, 2011, с. 139].

[482] Автобиографичен мотив отказа Гончарова от страстей. См. письмо к А.Ф. Кони от 11 июля 1888 г.: «Я пережил несколько таких драм – и выходил из них, правда, “небритый, бледный и худой”, победителем, благодаря своей наблюдательности, острому анализу и юмору. Корчась в судорогах страсти, я не мог в то же время не замечать, как это все вместе взятое глупо и комично. Словом, мучаясь субъективно, я смотрел на весь ход такой драмы и объективно и, разложив на составные части, находил, что тут смесь самолюбия, скуки, плотской нечистоты – и отрезвлялся, с меня сходило все, как с гуся вода» [И.А. Гончаров. Новые материалы … , 2000, с. 522–523]. См. о женских образах: Босина Е. Женские образы в романе И.А. Гончарова «Обломов»: Ольга Ильинская и Агафья Пшеницына // Литература. 2003. № 21; Кострикина А.П. Гендерная концептуализация художественного образа: на материале И.А. Гончарова «Обломов» // Изменяющаяся Россия: новые парадигмы и новые решения в лингвистике. Кемерово, 2006. Ч. 2. С. 211–220; Котельников В.А. Путешествие Ивана Гончарова в «золотой век»: блаженный остров Лю-Чу // Русский мир. 2012. № 7. С. 6–14; Сарбина Е.В. Агафья Матвеевна Пшеницына в романе И.А. Гончарова «Обломов» // Изучение литературы в вузе: учеб. пособие. Саратов, 2002. Вып. 4. С. 45–55; Сердюкова О.И. Обломов и Пшеницына: структурный параллелизм презентации героев // И.А. Гончаров: материалы Междунар. науч. конф., посв. 195-летию со дня рожд. И.А. Гончарова: сб. ст. рус. и зарубеж. авт. Ульяновск, 2008. С. 95–102; Сердюкова О.И. Пространство героя, или Еще раз об Агафье Матвеевне Пшеницыной // Пространственно-временные модели художественного текста: сб. ст. и материалов. Самара, 2003. С. 149–181; Холкин В.И. Душечка или душа? // Новый мир. 2008. № 9. С. 153–164; и др.

[483] От продажи хлеба зависит его петербургская жизнь и жизнь вообще, от ведения дел поверенным Затертым. Говорящая фамилия поверенного символически предваряет ситуацию обмана Обломова мошенниками.

[484] Это врастание в затягивающую повседневность подготовлено созерцанием сада-огорода Пшеницыной: «*Через забор, направо, Обломов видел бесконечный огород с капустой, налево, через забор, видно было несколько деревьев и зеленая деревянная беседка*» (с. 296); «*Кабинет и спальня Обломова обращены были окнами на двор, гостиная к садику, а зала к большому огороду с капустой и картофелем*» (с. 306); «*Дорожка сада продолжена была в огород, и Илья Ильич совершал утром и вечером по ней двухчасовое хождение*» (с. 476). На это обратила внимание К.И. Шарафадина [Шарафадина, 2011].

[485] Сергеева Ю.А. Типология образа границы в романе И.А. Гончарова «Обломов» // Тр. Стерлитамак. фил. АН Респ. Башкортостан. Сер.: Филол. науки. Уфа, 2006. Вып. 3. С. 92–95.

[486] Однако пьянство, хотя и метафорическое, возникает раньше. На это обратил внимание С. Ларин, работая с рукописями романа: «В начале 2-й главы… <…> “В рукописи романа в данном фрагменте Илья Ильич, обращаясь к Штольцу, сравнивал себя с пьяницей, эксплицируя связь этого определения-“диагноза” с отмеченными свойствами: “Я теперь как пьяница: у меня пока еще нет ни воли, ни силы. Дай мне своей воли и ума – и веди меня как знаешь…”» [Ларин, 2008, с. 13]. См. подробнее: Ларин С.А. Алкогольный код в романе И.А. Гончарова «Обломов» // Литература XI–XXI вв.: нац.-худож. мышление и картина мира. Ульяновск, 2006. Ч. 1: Нац. сознание в лит. и культурно-языковом развитии. С. 365–371. «Косвенной виновницей этой болезненной слабости заглавного героя является Агафья Матвеевна Пшеницына. <…> Лишив Пшеницыну традиционно женского способа привлечь внимание – кокетства, Гончаров наделяет ее другим – не менее эффективным» [Ларин, 2008, с. 12]. «Пшеницына» связана и с алкоголем – «смородиновая водка».

[487] Балакшина Ю.В. Миф и ритуал в романе И.А. Гончарова «Обломов» // Российская словесность: эстетика, теория, история: материалы Всерос. науч. конф., посв. 80-летию проф. Б.Ф. Егорова. 24–25 апр. 2006 г. СПб.; Самара, 2007. С. 197–200.

[488] См. замечание В.А. Котельникова: «Если Ольга захватывает Обломова, то Агафья Матвеевна охватывает его своим теплым и хранительным “вечно женским”, и в этом лоне завершается существование героя» [Котельников, 2011, с. 13].

[489] Козубовская Г.П. Семантический комплекс еды/пищи в романе И.А. Гончарова «Обрыв» // Культура и текст. 2021. № 4 (47). С. 203–220. URL: https://journal-altspu.ru/sample-page/kultura-i-tekst-2021-4-47.

[490] Текст романа цитируется по изданию: Гончаров И.А. Полное собрание сочинений: в 20 т. Т. VII. СПб.: Наука, 2004. 771 с. Далее при цитировании номер страницы указывается в круглых скобках после цитаты.

[491] См. наблюдение, связанное с обыгрыванием Малиновка – Маниловка: Михельсон В.А. Крепостничество у обрыва (о романе И.А. Гончарова «Обрыв») // И.А. Гончаров: Материалы юбилейной гончаровской конференции 1987 г. Ульяновск, 1992. С. 52. См. о мифопоэтике имен: «Пигмалионовская страсть отзывается не только в импульсивных проявлениях героя, но и в его фамилии, вызывающей, как пишет В.И. Мельник, “ассоциации с такими понятиями, как "райская красота", "райский сад"”. <…> В фамилии этого персонажа – страстная жажда жизни, так как рай – это вечная жизнь, полная красоты и гармонии. Неслучайно Райский в разговоре с Аяновым произносит: “А я не хочу конца!” (“Обрыв”, I, 1)» [Уба, 2003, URL: http://goncharov.lit-info.ru/goncharov/articles/uba-imya-geroya.htm].

[492] Малиновка, по словам одного из героев романа Аянова, это «всероссийская щель» и «трущоба» (с. 565). Примерно так же представлял себе малиновскую жизнь и петербуржец Райский: «*Волга с прибрежьем, дремлющая, блаженная тишь, где не живут, а растут люди и тихо вянут, где ни бурных страстей с тонкими, ядовитыми наслаждениями, ни мучительных вопросов, никакого движения мысли, воли*» (с. 125).

[493] Согласно легендам, открытие чая связано с его свойствами дарования бодрствования. Чай лишен здесь традиционного для литературы смысла брачной церемонии. Заметим: в романе Марфенька существует в «чайном» контексте, а Вера – в «кофейном».

[494] Вполне приложима здесь сказочная финальная формула: «…и я там был, мед, пиво пил, по усам текло, а в рот не попало», смысл которой – в возвращении из сказки в реальность, к трезвому восприятию реальной действительности. Эта оставшаяся скрытой формула в контексте романа имеет символический смысл: Райский, претендуя на роль героя романа, остается свидетелем чужих драм, игры страстей. Возможно, прав Марк Волохов, называя его неудачником, о чем горестно размышляет Райский.

[495] Пряник происходит от прилагательного «пряный», др.-рус. пьпьрянъ («пахучий», «острый на вкус»), которое, в свою очередь, образовано от основы перец, др.-рус. пьпьрь, пьпъръ, возможно, заимствованной из греческого. См. у В. Даля: «…лакомство хлебенное на меду, на патоке…» [Даль, 1980, т. 3, с. 532]. Первые пряники на Руси назывались «медовым хлебом» и появились ещё около IX века. Позже в «медовый хлеб» стали добавлять лесные травы и коренья, а в XII–XIII веках, когда на Руси начали появляться экзотические пряности, привезённые из Индии и с Ближнего Востока, пряник получил своё название и практически окончательно оформился в то лакомство, которое известно нам. См.: Черных П.Я. Пряник // Историко-этимологический словарь современного русского языка. М.: Русский язык, 1999. Т. 2. С. 78; Величко Е.М. Русский пряник знаменитый // Русская народная кухня. М.: Колос, 1992. С. 245–252; Ратушный А.С. Пряники // Всё о еде от А до Я: энциклопедия. М.: Дашков и К°, 2016. С. 290–291.

[496] Ужас Бабушки вызвало впоследствии признание Райского, что он ходит по трактирам.

[497] О символическом наполнении образа Бабушки, соединяющего в себе архетипы Матери, Родины и Усадьбы, см.: Кравчук А.Я. Генезис и символика женских образов романа И.А. Гончарова «Обрыв» // В мире научных открытий. Красноярск: Научно-инновационный центр, 2011. № 7. С. 163–171; Семакина А.А. Литературные архетипы как основа женских образов в романной трилогии И.А. Гончарова («Обыкновенная история», «Обломов», «Обрыв»): автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 2017.

[498] В культуре стран и народов вегетативный цикл соотносится с циклом жизни человека и возрождением Вселенной. Женщина является символом и воплощением начала и плодородия.

[499] Аянов в 1 гл. сообщает, что врач хотел лечить его кислым молоком от геморроя.

[500] О символике молока см. выше. В народных представлениях молоко и сыр, полученный в результате кипения молока, ассоциируются с рождением ребенка. Нырнув в кипящее молоко, сознание пахтает заново свой мир, обновленный способ мышления. Таким образом, можно сделать вывод, что погружение героя в котел кипящего молока символизирует его перерождение, преображение. Вынырнув из кипящего котла, Иван сделался сказочным красавцем. Т. е. сознание, избавившись от всего наносного, иллюзорного, становится свободным, ясным, просветленным. См.: Бену А. Символизм сказок и мифов народов мира. Человек – это миф, сказка – это ты. М.: Алгоритм, 2011.

[501] Современные ученые говорят о «пчелином молоке» – кисло-сладкой жидкости, которой пчелы кормят свою матку и личинок, и даже о «голубином молоке» – особой творожистой массе, образующейся в зобах родителей во время питания птенцов и идущей голубятам в пищу. См.: История птичьего молока. URL: https://zen.yandex.ru/media/id/5def5d9886c4a900b03d4925/istoriia-ptichego-moloka-otkuda-vzialos-takoe-strannoe-nazvanie--5e1eedd74e057700b0ab91e1 (дата обращения: 14.09.2021).

[502] См., например, сказанное автором о Вере: «*Вера, это изящное создание, взлелеянное под крылом бабушки, в уютном, как ласточкино гнездо, уголке*…» (с. 518).

[503] По сути, в этом скрыто присутствует фразеологизм «как от козла молока» (никакой пользы, помощи от кого-либо или чего-либо). См. еще: «…Ни богу свеча, ни черту кочерга» (с. 171).

[504] История русского пирога уходит своими корнями в славянское язычество. В язычестве зародился термин «пирог»: слово произошло от «пир» – кушанье по поводу праздника, а

также «пыры» – древнерусское название пшеницы, ведь именно из пшеничного теста во все времена пекли пироги. Самый любимый русский пирог у барского стола – это курник. Первоначально курник появился в Древней Руси для украшения свадебного стола. Начинка в виде курицы символизировала семейную жизнь. На свадебном столе курица была символом женского начала, ведь заботливая жена должна была уметь уберечь свое потомство, подобно курочке, заботиться о домашнем очаге. См.: Похлёбкин В.В. Курник // Кулинарный словарь. М., 2015. С. 175; Ковалев В.М., Могильный Н.П. Курник // Русская кухня: традиции и обычаи. М.: Советская Россия, 1990. С. 100–102; Ильиных Н.В., Ройтенберг И.Г. Практическая энциклопедия русской кухни. М.: Астрель, 2011. С. 54.

[505] Считается, что он был любимейшей пищей Кришны, он его считал даром от природы всем людям, который приносил им здоровье, долголетие и пользу для ума. В Индии по сей день считается, что, если человек разобьет горшок с творогом, это принесет ему невероятную удачу. См.: Творог. История происхождения творога. URL: https://ogorodland.ru/ogorodland.ru/s/kulinarnye-sovety/tvorog-istoriya-proisxozhdeniya-tvoroga (дата обращения: 14.09.2021).

[506] И. Мечников в Париже написал посвященную этому книгу под названием «Этюды о человеке», где затронул проблему преждевременного старения из-за процесса долгого переваривания пищи в толстом кишечнике и описал полезность простокваши. Вспоминают, что после встречи Л. Толстого с И. Мечниковым, прощаясь с ним, Толстой сказал, что «пьет простоквашу каждый день и обещает прожить до 100 лет». См.: Илья Мечников: простокваша и вакцинация. URL: https://www.miloserdie.ru/article/ilya-mechnikov-prostokvasha-i-vaktsinatsiya (дата обращения: 14.09.2021); Простокваша. Энциклопедия. URL: https://www.medweb.ru/encyclopedias/poleznie_producti/article/prostokvasha (дата обращения: 14.09.2021).

[507] Фрикасé (фр. fricassée – «всякая всячина», от фр. глагола fricasser, «жарить, тушить») – рагу из белого мяса в белом соусе. Блюдо французской кухни. Готовится обычно из нежного мяса с косточками: телятины, курятины или крольчатины. Встречается также фрикасе из голубиного мяса, баранины и свинины. В качестве гарнира к фрикасе часто подают отварной рис. См.: Похлёбкин В.В. Фрикасе // Кулинарный словарь / Н. Петухова. М.: Э, 2015. С. 377; Шинкарёва Н., Бондаренко Н. Фрикасе // Кулинарная энциклопедия. Litres, 2017. Т. 38; Ратушный А.С. Фрикасе // Всё о еде от А до Я: энциклопедия. М.: Дашков и К°, 2016. С. 405.

[508] Известно лишь, что о лапше знали еще в IV тысячелетии до нашей эры. В египетских гробницах находили изображения людей, которые занимались изготовлением лапши. Да и в саркофагах были обнаружены остатки положенной для долгой дороги в Царство мертвых лапши. См.: Макаронное чудо света. URL: https://teorebus.livejournal.com/939244.html (дата обращения: 14.09.2021).

[509] Щи и каша – еда студентов. Каша на столе в семье Козловых – напоминание о вечно голодном студенте и об истории его женитьбы.

[510] Заметим, что водная стихия органична для этого рода (Вера – русалка, Бабушка по фамилии Бережкова – в семантике имени намек на обретение берега, тихой пристани). Возможно, Марфенька подсознательно почувствовала «опасность», исходящую от рыбы: как символ плодородия рыба иногда изображалась в виде фаллоса. Рыба всегда считалась пищей-афродизиаком вследствие ассоциаций с Афродитой и ее сексуальным характером. Рыбные блюда в качестве жертвоприношения подносились всем богам подземного мира и лунным богиням вод, а также любви и плодородия. См.: Рыба. URL: https://guzel54.livejournal.com/212043.html (дата обращения: 14.09.2021).

[511] По одной из древнегреческих легенд, в капусту превратились слезы фракийского царя Ликурга, ярого противника алкоголя и веселого бога Диониса, создателя вина и пива. Дионис жестоко избил Ликурга виноградными лозами, слезы его, падая на землю, превращались в невиданные ранее круглые, как голова, растения. Им дали название «каптум» – «го-

лова». Греки считали, что это растение снимает опьянение, и говорили: «Съешь капусту перед питьем – не опьянеешь, съешь после – разгонишь хмель». См.: Капуста. Мифы, легенды, традиции. URL: http://erudit-menu.ru/plugins/dif_news/dif_news.php?0.view.738 (дата обращения: 14.09.2021).

[512] Капусту частенько наделяли брачной символикой. На Руси за измену парень ссекал капусту на огороде изменившей девушки. В Беларуси кочан капусты (вместе с гусем и гречишной половой) ставили после свадьбы на стол перед родителями нечестной невесты. См.: Капуста. Мифы, легенды, традиции. URL: http://erudit-menu.ru/plugins/dif_news/dif_news.php?0.view.738 (дата обращения: 14.09.2021).

[513] См.: «*канарейкой в клетке*» считает себя Софья, пленницей называет ее сам Райский.

[514] См. наблюдения В. Доманского об архетипичности Марфеньки. Исследователь связал образ Марфеньки с работами художника Жан-Батиста Греза, одного из самых ярких представителей французского Просвещения XVIII века, мастера «жанра», бытовых, семейных сцен, взятых непосредственно из жизни: она «словно сошла с полотен французского живописца» [Доманский, 2003, URL: http://goncharov.lit-info.ru/goncharov/articles/domanskij-hudozhestvennye-zerkala.htm]. На картинах художника – «изображения миловидных, скромных девушек, воплощающих патриархальные идиллические представления: семейные добродетели, моральную чистоту, кротость и наивность, простодушие» [Доманский, 2003, URL: http://goncharov.lit-info.ru/goncharov/articles/domanskij-hudozhestvennye-zerkala.htm].

[515] В статье «Намерения, задачи и идеи романа “Обрыв”» Гончаров замечает: «Будто для противоположности этим страстям явились две женские фигуры – без всякого признака страстей: это – Софья Беловодова, петербургская дама, и Марфенька, сестра Веры» [Гончаров, 1955, т. 8, с. 209].

[516] «Птичье» в молодых гостях, которые ассоциируются с «желтоносыми воронятами», раскрывающими рты в ожидании корма.

[517] Свидание в саду с Викентьевым, куда он пригласил ее слушать соловья и где он без спроса объяснился с ней в любви, заканчивается слезами, в которых также присутствует птичий мотив – плач о птичке.

[518] На Украине «садок вишневий коло хати» выполнял функцию оберега от злой силы. Вишневый сад – место девичьих гаданий. Вишня считалась в Украине «божественным деревом». См.: Вишня // Энциклопедия знаков и символов. URL: http://www.symbolarium.ru/index.php/Вишня (дата обращения: 14.09.2021).

[519] Иногда заменяет яблоко как плод с Древа познания добра и зла.

[520] См. смыкание винного и хлебного мотивов в связи с недовольным Опенкиным: мадера не от итальянца, который водой разбавляет, а от Ватрухина (хлебная фамилия).

[521] Слово «арбуз» заимствовано от кыпчакского слова χarbuz. Тюркское χarbuz/karpuz восходит к персидскому χarbūza, χarbuza – дыня (буквально «ослиный огурец», ср. авест. χara – осёл, ср.-перс. būčinā – огурец). Уже в Древнем Египте 4 тыс. лет назад люди знали и возделывали эту культуру. Арбуз часто помещали в усыпальницы фараонов для питания в загробном мире, изображали на египетских пирамидах. Во времена Омара Хайяма из арбузов делали вино, оно считалось целебным напитком. Имеющееся в Библии упоминание об арбузе даёт основание предполагать, что его знали ещё за 1500 лет до н.э. См.: Арбуз обыкновенный. URL: https://mag.org.ua/rast/trava688.html (дата обращения: 14.09.2021).

[522] Идеальная женщина, женщина-мечта в снах и творческих грезах Райского – сдвоенный образ, генетически восходящий к тени Матери, неземного существа, и к красавице Бабушке, управительнице домашнего царства. Ожившая тень матери ассоциируется с музыкой (звуки фортепьяно, клавиши которого она перебирала, пока он сидел у нее на коленях), с живописными полотнами, которые она ему разъясняла, с визуальными пейзажами волжских далей, которые он созерцал вместе с ней. По сути, «эстетическое», «артистическое» впитано Райским с «молоком матери».

[523] Служанка Марина («морская») – воплощение изменчивой природы, жрица любви, жертва брака, женщина, постоянно изменяющая мужу и подвергающаяся избиению. Подчеркивая красоту Марины и неуемность ее плотских желаний, Райский в размышлениях о женской природе именно в Марине улавливает тайную сущность женской природы (Афродита), противоположный материнскому полюсу.

[524] См. подробнее: [Козубовская, 2008].

[525] В «Энциклопедии языческих богов: Мифы древних славян» А.А. Бычкова есть уточнение: «Берегини – водное божество… ныне неправильно называемое “русалочкой” [Бычков, 2001, с. 40–41].

[526] См. о символике цветов [Козубовская, 2008, с. 236–241].

[527] Марк, вступая в спор с Верой, ее позицию метафорически определяет так: «*мертвым воздухом*» потянуло.

[528] Ср. аналог утопления в монологах Райского: «*…дай жить, не зарывай меня живого в землю! – едва слышно договаривал он, глядя на нее с отчаянием*» (с. 598).

[529] Библейские смыслы: огурец – атрибут Марии, по сложной ассоциации с Исаией 1:8 («И осталась дщерь Сиона, как шатер в винограднике, как шалаш в огороде, как осажденный город»), но и огурец – символ распущенности, потому что евреи в пустыне роптали на манну небесную и мечтали об огурцах (Числа 11:5–6: «Мы помним рыбу, которую в Египте мы ели даром, огурцы и дыни, и лук, и репчатый лук и чеснок; а ныне душа наша изнывает; ничего нет, только манна в глазах наших»). Художник кватроченто Карло Кривели почти всегда изображал огурец рядом с яблоком, вероятно, как еще один символ искушения и греха. Огурцы – огородное растение, хорошо известное с давних пор (более 6 тыс. лет) на Востоке, особенно в Египте. Из Греции огурец перешел к римлянам. Здесь для императора Тиберия, любившего есть огурцы каждый день, были сооружены первые в истории теплицы, где огурцы выращивались круглый год. В России всегда любили огурцы с бугорчатой поверхностью, именно их считая «настоящими». Европейцы, напротив, предпочитают гладкие плоды, а те, у которых есть «пупырышки», называют огурцами в «русской рубашке». См.: Огурец посевной. URL: https://mag.org.ua/rast/trava822.html (дата обращения: 14.09.2021). См. также: Фарино Е. Луковицы и огурцы // Культура и текст. 2017. № 4. С. 7–72. URL: https://www.elibrary.ru/item.asp?id=32393492 (дата обращения: 14.09.2021).

3.3. ПРОЗА А.П. ЧЕХОВА: СЕМАНТИКА ЕДЫ И ЗАКОНЫ ТЕКСТОПОРОЖДЕНИЯ

[530] Козубовская Г.П. Проза А.П. Чехова: архетип еды // Культура и текст: культурный смысл и коммуникативные стратегии: сборник научных статей к 70-летию Е. Фарыно. Барнаул: АлтГПА, 2011. С. 445–464.

[531] В этом смысле справедливо замечание З. Хайнади относительно семантики сада в новелле «Невеста»: «Художник тогда нуждается в праобразах, когда глубинная правда бытия не может быть выражена непосредственно, а только с помощью архетипических топосов и мифологичесих символов, которые показывают суть невидимого (трансцендентальную идею) изображениями видимой действительности…» [Хайнади, 2004, URL: https://lit.1sept.ru/article.php?ID=200402903]. На наш взгляд, это справедливо и по отношению к еде в текстах Чехова.

[532] Произведения Чехова цитируются по изданию: Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30 т. М.: Наука, 1974–1983. Далее при цитировании номер тома и страницы указываются в круглых скобках после цитаты.

[533] См. о жанре: Попова Т.В. Буколика в системе греческой лирики // Поэтика древнегреческой литературы. М: Наука, 1981. С. 96–177.

[534] См. о мотиве заманивания в связи с вегетативным и ольфакторным кодами [Селиванова, 2007, с. 33]. Архетип запаха восходит к мифу о Душе, так как любой аромат – некая тонкая

аура, оболочка. А.Ф. Лосев указывает: «Психе в греческой мифологии – олицетворение души, дыхания» [Лосев, 1988, т. II, с. 344–345].

[535] Как указывает Д. Тресиддер, «символы молока и воды, рассматриваемые вместе, олицетворяют, соответственно, дух и материю» [Молоко, URL: http://www.symbolarium.ru/index.php/Молоко]. Поэтому в дальнейшем жест отказа от молока читается как приверженность к «материальному», которое здесь приближается по значению к «органическому».

[536] О символике молока см. выше в предыдущих разделах.

[537] «Зельтерская вода – популярная и распространенная в XIX – начале XX вв. щелочно-углекислая минеральная, газированная вода. Название происходит от деревни Нидерзельтерс, в 5 километрах от города Эмс в Западной Германии, вблизи немецко-голландской границы. В русской и советской художественной литературе часто упоминалась как “сельтерская вода”, неизбежный спутник городской бытовой обстановки в начале XX в.» См.: Объединенный словарь кулинарных терминов. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_culinary/850/зельтерская (дата обращения: 14.09.2021).

[538] См.: [Даль, 1979, т. 2, с. 333–334]. Отказной жест – в своем роде отказ от инициации, где молоко используется как символ возрождения. Отсюда смысл эпизода с «молокососом». (См. фразеологизм у В. Даля: «У него еще и молоко на губах не обсохло» [Даль, 1979, т. 2, с. 334]. Д. Тресиддер указывает еще на одно значение: «В более широком смысле оно представляло напиток познания или духовную пищу» [Молоко, URL: http://www.symbolarium.ru/index.php/Молоко]. В сюжете «молоко» меняет свою семантику, обретая полярный смысл.

[539] Считалось, что Параскева – покровительница воды; ее образ чудесно являлся на реке или в колодце, вследствие чего вода приобретала целебную силу. Ей издавна молились о сохранении домашних животных; об исцелении тяжких недугов, как телесных, так и душевных; о защите от нечистой силы; обретении и сбережении семейного благополучия и счастья. Крестьянки обращались к ней с просьбами о даровании детей, об исцелении, о семейном благополучии, а девицы молились ей о скорейшем выходе замуж и о хороших женихах. Как покровительницу брака ее ставили в близком отношении к Покрову. См.: Левкиевская Е.Е., Толстая С.М. Параскева Пятница // Славянские древности: этнолингвистический словарь: в 5 т. / под общ. ред. Н.И. Толстого; Институт славяноведения РАН. М.: Межд. отношения, 2009. Т. 4: П (Переправа через воду) – С (Сито). С. 631–633.

[540] В русских народных сказках молоко, наравне с «живой водой», – эликсир молодости: стареющие цари ради омоложения купаются в молоке. Возможно, в словах доктора – зависть к молодости Никитина, которой не почувствовал молодой человек.

[541] См.: «*Мушка была маленькая облезлая собачонка с мохнатою мордой, злая и избалованная. Никитина она ненавидела; увидев его, она всякий раз склоняла голову набок, скалила зубы и начинала: “ррр... нга-нга-нга-нга... ррр...”*» (с. 313).

[542] Корова во многих древних и архаических религиях – символ плодородия, изобилия, благоденствия. См.: Корова // Энциклопедия знаков и символов. URL: http://www.symbolarium.ru/index.php/Корова (дата обращения: 14.09.2021).

[543] Пастушеская идиллия вызывает зависть окружающих: «*Во время большой перемены Маня присылала ему завтрак в белой, как снег, салфеточке, и он съедал его медленно, с расстановкой, чтобы продлить наслаждение, а Ипполит Ипполитыч, обыкновенно завтракавший одною только булкой, смотрел на него с уважением и с завистью и говорил что-нибудь известное, вроде: – Без пищи люди не могут существовать*» (с. 326).

[544] В период с 1802 по 1805 гг. скромный хутор разросся в обширное хозяйство… Мария Федоровна выписала из разных стран самых породистых коров, создав образцовое стадо. Со временем избытки молочных продуктов Фермы по приказанию Марии Федоровны стали от 12 до двух часов пополудни бесплатно предлагать гуляющим в парке (завтрак: хлеб, масло, простокваша, творог, сливки и молоко). Павловскую Ферму посещали как предста-

вители Императорского дома, так и иностранные принцы, которые в первой четверти XIX в. часто приезжали в Павловск за дочерьми-невестами. Даже молодой государь император Александр I посылал на Ферму Матушки своих специалистов для обмена опытом. См. Ферма Марии Федоровны. URL: http://tyarlevoclub.ru/o-tyarlevo/ferma.html (дата обращения: 14.09.2021).

[545] И. Винницкий, выявляя идеологический подтекст этой исторической утопии и утопии В.А. Жуковского «Овсяный кисель», подчеркивает символически выраженную здесь идею органической (природной) русской монархии, матерински заботящейся о благе и нравственности подданных: «Весьма показательно для поэтической стратегии и идеологии Жуковского “превращение” немецкого оригинала Гебеля в “чисто русскую” идиллию, а немецкой принцессы Софии-Доротеи Вюртембергской – в “чисто русскую” матушку-царицу» [Винницкий, 2003, https://magazines.gorky.media/nlo/2003/3/poeticheskaya-semantika-zhukovskogo-ili-rassuzhdenie-o-vkuse-i-smysle-ovsyanogo-kiselya.html].

[546] А. Неминущий и Е. Бородкина показали, как менялась семантика курения в русской литературе: от персонажа-курильщика в литературе первой трети XIX в., соотнесенного с архетипом мыслителя, где курение – знак несуетности, склонности к углубленной рефлексии, до чеховского обывателя, для которого смысл употребления табака чаще всего перемещается в сферу физиологии, утробных интересов [Неминущий, Бородкина, 2007].

[547] В словаре синонимов: шехерезада – синоним рассказчицы (Шехерезада. URL: https://rus-synonim-dict.slovaronline.com/383769-шехерезада (дата обращения: 14.09.2021)).

[548] «Прядение» как знак Параскевы Пятницы присутствует имплицитно в манюсином слове.

[549] См.: Герои А.П. Чехова глазами Сергея Тюнина. URL: https://www.liveinternet.ru/users/2338549/post217759728/ (дата обращения: 14.09.2021).

[550] Происхождение сыра связывают с рогом изобилия козы Амалфеи, вскормившей самого Зевса. Легенды и мифы Древней Греции рассказывают о том, что сыр людей научила делать богиня охоты Артемида, которая, в отличие от Прометея, отдавшего людям огонь, не была наказана. Согласно другому мифу, сыроварению людей обучил Аристей, сын Аполлона и нимфы Кирены. Величие царицы Семирамиды объясняли ее любовью к сыру: верные птицы воруют его у пастухов и приносят к подножию ее трона. Знаменитый поэт эпохи Возрождения – Франциуа Вийон – завещал своему другу сырное суфле; неизвестно, то ли в шутку, то ли всерьез: он никак не мог допустить, чтобы сыр пропал. См.: Какие легенды хранит в себе история сыра. URL: http://www.cheeseworld-nsk.ru/news/381751 (дата обращения: 14.09.2021).

[551] Так, воспетая А.С. Пушкиным царскосельская статуя «Девушка с кувшином» первоначально выполнялась известным скульптором П.П. Соколовым (1764–1835) на сюжет басни Ж. Лафонтена «Молочница, или Кувшин с молоком». См.: Белозёрова Л.И. О чём грустит царскосельская статуя // Ангел Царя Александра. М.: Genio Loci, 2008; Егорова Е.Н. Царскосельская статуя // «Приют задумчивых дриад». Пушкинские усадьбы и парки. М.: Информационный центр, 2006. С. 62–70; Кузнецов Д.И. «Молочница с разбитым кувшином» // Бетанкур. М.: Молодая гвардия, 2018. С. 161–162; Кузнецов Д.И. «Молочница с разбитым кувшином» // Бетанкур. Испанский творец Северной столицы. М.: Вече, 2014. С. 86–88; Семёнов В.П. Девушка с кувшином. История знаменитого фонтана. Изд. 2-е, испр. и доп. СПб.: Genio Loci, 2016; Чулков Б.А. Бессмертная сестра муз // «Муз бессмертная сестра»: антология стихов русских поэтов о знаменитой царскосельской статуе «Девушка с разбитым кувшином», 1830–2000. Составление, вступительная статья и комментарии Бориса Чулкова. Изд. 2-е. Вологда: Легия, 2004. С. 4–14.

[552] Распространенное теперь во всех европейских языках, название это имеет, однако, древнегреческое происхождение: создано оно на основе двух слов: «мемелеменос» – «старательно, тщательно» – и «мелопс» – «имеющий цвет яблока», «яблокоцветный» [Большой кулинарный словарь, URL: http://slovo.yaxy.ru/64.html].

[553] Мармелад – мощное питательное и одновременно дезинфицирующее средство. На металлургических предприятиях, химических цехах и в условиях повышенной радиации рабочим дают за вредность не молоко, а мармелад как проверенное историческим опытом средство очистки организма. См.: [Большой кулинарный словарь, URL: http://slovo.yaxy.ru/64.html]; Похлёбкин В.В. Мармелад // Кулинарный словарь. М., 2015. С. 200–202; Сокольский И. Мармеладная история // Наука и жизнь. 2013. № 10.

[554] Очевидная отсылка к коту Баюну из славянских сказок – чудовищу с волшебным голосом, к которому генетически восходит пушкинский Кот ученый из «Пролога» поэмы «Руслан и Людмила». См.: [Чернинский, 2000].

[555] В христианстве символ зла. Их отождествляли с загробным миром, а в христианской традиции – с дьяволом. Крыса считалась символом коварства, низости и злобы. Это отношение к крысам уходит корнями в глубокую древность, когда их появление в городах и деревнях часто сопровождалось эпидемиями чумы. Бессилие людей перед «черной смертью» порождало суеверные представления о могуществе крыс и вызывало страх перед этими грызунами. См.: Крысы в мифах и легендах. URL: https://www.liveinternet.ru/users/wera1/post154895891 (дата обращения: 14.09.2021); Крыса в мифологии. URL: http://mar4586.narod.ru/animals/mammals/rat.html (дата обращения: 14.09.2021).

[556] В «крысиной» парадигме два полюса. Как отмечает Е. Котенкова, «маленькие серые зверьки нередко выступают в баснях и сказках как забавные, нередко положительные персонажи» (см. сказку «Оле-Лукойе» Г.Х. Андерсена, «Алиса в стране чудес» Л. Кэрролла, повесть венгерского писателя И. Фекете «Цин-ни», рассказ А.С. Грина «Крысолов» и др.). Другой полюс – крысиный король в волшебной сказке Г.Х. Гофмана «Щелкунчик», крыса Шушара в сказке о Буратино. В этом ряду – картина художника Флавицкого «Княжна Тараканова» (молодая красивая женщина в сумрачном подземелье наедине с крысами), питающиеся человеческим мясом крысы в рассказах Эдгара По. См. также: в архивных материалах о заточении узников в башни Соловецкого монастыря подтверждается, что узники жестоко страдали от крыс. См.: [Котенкова, 1989].

[557] Обратим внимание: семантика греховности присутствует в мармеладе, генетически восходящем к яблоку – библейскому архетипу познания.

[558] В древнегреческих драмах мыши – олицетворение чувственности и вожделения. В Британском музее хранится бронзовая статуэтка с Иконии: мышь закрывает мордочку маской Силена – существа, бывшего символом сластолюбия в культе Диониса и изображавшегося в виде человека с лошадиным хвостом. См.: [Котенкова, 1989].

[559] См. об этом: [Селиванова, 2007].

[560] См. об этом: Непомнящий Н.Н. Крысолов из Гамельна // 100 великих загадок истории. М.: Вече, 2007. С. 249–253; Макеев С. Любимец детей и крыс // Совершенно секретно: журнал. 2006. № 8/207. Современные исследования опровергают волшебную силу дудочки Крысолова. Дудочка у него была самая обыкновенная, но внутри находился кусочек исключительно ядрёного швейцарского сыра, запах которого и привлек грызунов. Это душистое вещество лактопердин (именно оно придает сыру характерный аромат). Он полностью парализует их волю, заставляя двигаться в направлении источника запаха. См.: Мышь. URL: https://absurdopedia.net/wiki/Мышь (дата обращения: 14.09.2021).

[561] См.: Мадера. URL: http://alcochoice.ru/vip-alcochoice/vino/%d0%bc%d0%b0%d0%b4%d0%b5%d1%80%d0%b0/ (дата обращения: 14.09.2021).

[562] Существует исторический анекдот. На пути к острову Св. Елены Наполеон, думая о своем будущем приюте, неизменно представлял себе какое-нибудь убожество. «Поэтому он передал капитану распоряжение купить ему на острове пайп (около 600 бутылок) мадеры, чтобы как-то обороняться против разлитого в атмосфере уныния. “Кто пьет только воду, у того в животе начинают квакать лягушки”, – этой корсиканской поговоркой он проком-

ментировал капитану свое желание». См.: История вина. Наполеон и мадера. URL: http://blogovine.ru/madera (дата обращения: 14.09.2021).

[563] «Обед у государыни начинался в час дня. Подавали три или четыре блюда. Среди закусок были заморские яства (устрицы) и традиционные российские (стерлядь, осетр, икра зернистая, балык, а также всевозможные колбасы, буженина)». См.: Кулинарные пристрастия Екатерины II. URL: https://www.kulina.ru/articles/int/promenad/doc_48/ (дата обращения: 14.09.2021). Кроме того, в «Приглашении к обеду» Г.Р. Державина упоминается «шекстинска стерлядка».

[564] Гувернантка по-своему наивна, этим она дублирует свою хозяйку: «…– *Рабочие нами очень довольны. На фабрике у нас каждую зиму спектакли, сами рабочие играют, ну чтения с волшебным фонарем, великолепная чайная и, кажется, чего уж. Они нам очень приверженные и, когда узнали, что Лизаньке хуже стало, заказали молебен. Необразованные, а ведь тоже чувствуют*» (с. 79), – сообщает она за ужином Королеву. Отметим, что «дорогая мадера» – контраст представлениям доктора о фабрике: «…*И теперь, когда рабочие почтительно и пугливо сторонились коляски, он в их лицах, картузах, в походке угадывал физическую нечистоту, пьянство, нервность, растерянность*» (с. 75).

[565] Хайнади смысл переключения внутренней точки зрения на внешнюю видит в разрушении автоматизма: «Она (внешняя точка зрения. – Г.К.) вывертывает наизнанку то, что до сих пор вследствие оптического обмана виделось в другой рефракции, и придает повседневному более глубокий смысл…» [Хайнади, 2004]. На наш взгляд, этот прием аналогично «работал» и в рассмотренных выше произведениях.

[566] По сравнению с другими видами мяса, индейка содержит минимальное количество жира. Для жителей Старого и Нового Света индейка – символ праздничного стола. «Индейка» отсылает к американской истории. В 1621 г. английские эмигранты – колонисты Плимута – отметили окончание сбора первого урожая празднованием Дня благодарения Господа за обретение новой родины: колонисты и индейцы зажарили и совместно съели четырех индеек, подстреленных в ближайшем лесу. Уже в 1863 г. президент Линкольн объявил День благодарения (последний четверг ноября) официальным праздником США, а отмечать его жареной индейкой – часто с клюквенно-апельсиновым соусом – стало национальной традицией. См.: Лихарева. И. Индейка на столе. URL: http://viktoriy.ru/indeyka-na-stole (дата обращения: 14.09.2021).

[567] В России тоже верили в примету об «улетающем счастье», поэтому гвоздем рождественского застолья долгое время считался поросенок с кашей. Только к середине XIX века примета оказалась преданной забвению, и сына почтенной хавроньи попытались вытеснить знаменитый гусь с яблоками и фаршированная индюшка. См.: История индейки. URL: http://king-parrot.ru/forum/index.php?showtopic=294 (дата обращения: 14.09.2021).

[568] При этом постоянно подчеркивается красота Саши: мужской вариант пушкинской чахоточной девы.

[569] Морской лещ высоко ценится в Японии как символ процветания, богатства и удачи. Эту рыбу всегда подают на свадьбах, празднованиях дня рождения и Нового года. Считается, что она отгоняет злых духов. См.: Пуликова Л. Государственный Эрмитаж. СПб., 2011. URL: https://www.rulit.me/books/gosudarstvennyj-ermitazh-read-433673-38.html (дата обращения: 14.09.2021).

[570] «Рыба» включает сексуальный смысл (рыба у греков – атрибут Афродиты; по легенде, стоглавый гигант Тифон, сын Геи и Тартара, напал на богов Олимпа, те ради спасения стали превращаться в различных животных – Афродита же стала рыбой; римляне обычно ели рыбу по пятницам, этот день получил название «Венерина»), хтонический (символизирует силу вод как источника жизни и ее хранителя; как элемент воды, связывается со всеми аспектами Богини Матери как прародительницы и со всеми лунными божествами; в богослужении Адонису рыба была приношением для мертвых; в Древней

Греции бытовало поверье, что души умерших могут переселяться в рыбу. См.: Рыба // Энциклопедия символов. URL: http://www.symbolarium.ru/index.php/Рыба (дата обращения: 14.09.2021).

[571] Несколько ранее: «*Сегодня утром рано зашел я к вам в кухню, а там четыре прислуги спят прямо на полу, кроватей нет, вместо постелей лохмотья, вонь, клопы, тараканы...*» (с. 203).

[572] Указание «по-московски» имеет под собой основания. Как указывает В. Похлебкин, вплоть до конца XVIII века чай продавали только в Москве. Даже в Петербург чай завозили из Москвы. В Москве по-настоящему ценили и любили пить чай. Уважительное выражение «москвичи-чаёвники» трансформировалось в пренебрежительное «москали-водохлёбы» у населения Украины, Среднего Поволжья, Донщины, т. е. у украинцев и казаков, отождествлявших питьё чая с питьём воды, поскольку в этих районах даже в XIX в. о чае знали только понаслышке [Похлебкин, 1981].

[573] «Мухи» скрепляют два эпизода – в московской комнате Саши, где его навещает Надя («*…и на столе и на полу было множество мертвых мух*», с. 216), и в доме вернувшейся в родной город Нади («*Было много мух в доме, и потолки в комнатах, казалось, становились всё ниже и ниже*», с. 218). Брезгливость Саши почему-то не охватывает его жилья в Москве, а вернувшуюся домой Надю гонят назад из города мухи. Мухи – знак похожести, удвоения, знак русской жизни вообще.

[574] Как указывает Е. Фарино, «на мифопоэтическом уровне оказался апотропеическим – избавляющим от злых сил, от наваждения» [Фарино, 1992, с. 129].

ГЛАВА IV. ПОЭТИКА ЗРИМОГО И НАРРАТОЛОГИЯ
4.1. РУСАЛОЧИЙ МИФ О. СОМОВА (повесть «Русалка»)

[575] Первый вариант работы был опубликован: Козубовская Г.П. Мифопоэтика О. Сомова (повесть «Русалка») // Вестник АлтГПА. Барнаул, 2011. № 8. С. 68–78 (Серия «Гуманитарные науки») (в соавторстве с В. Левшенковой).

[576] См. избранную библиографию по теме: Айдачич Д. Смех демона в славянских литературах 19 века. URL: https://www.rastko.rs/rastko-ru/delo/10054 (дата обращения: 14.09.2021); Дроздов Н. Фольклорная и романтическая традиции в новеллах О.М. Сомова «Русалка» и «Киевские ведьмы» // Rossica Petropolitana Juniora. СПб., 2009. Вып. 1; Гребнева М.П. О роли языческих и христианских представлений в повести О.М. Сомова «Киевские ведьмы» // Культура и текст. 1999; Журина М.И. Творческая эволюция О.М. Сомова и проблемы фольклоризма: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2007; Журина М. Народно-поэтические истоки образа знахаря-колдуна в произведениях О.М. Сомова // Вестник Чувашского университета. 2006. № 5. С. 157–163; Журина М. Особенности литературной сказки О.М. Сомова // Русское литературоведение в новом тысячелетии: материалы VI Международной конференции: в 2 т. М., 2005. Т. 1. С. 27–29; Замятина Е.В. Повести О.М. Сомова: фантастика и садовая образность // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2011. № 3 (10). С. 61–64; Иванова Н. Семантика образа русалки в творчестве романтиков: фольклорно-литературные сюжетные параллели // Вісник Черкаського університету. Серія Філологічні науки (№ 158). № 89–93; Кирилова И.В., Кнор Н.Ю. Образ русалки в романтических новеллах О.М. Сомова // Linguistica juvenis. 2016. № 18. С. 91–97; Кирилюк З. На пути к реализму. Орест Сомов и его роль в литературном движении начала XIX в. // Сомов О. Купалов вечер: избр. произведения. Киев, 1991. С. 5–19; Кирилюк З.В. Фольклор в творчестве Ореста Сомова // Науч. доклады высшей школы. Филологические науки. 1965. № 4. С. 40–50; Костылева О., Петренко А. Гротеск как средство моделирования художественного мира Ореста Сомова // Эпический текст: проблемы и перспективы изучения. Пятигорск, 2008. С. 91–94; Костылева О.Б. Литературные искания Ореста Сомова в контексте русской романтической прозы 1820–30-х годов // Университетские

чтения – 2007: 11–12 января 2007 г. Пятигорск, 2007. Ч. 7. С. 119–124; Костылева О.Б. На перекрёстке литературных дорог: фантастическое и реальное в прозе О.М. Сомова // Вестник Ставропольского государственного университета. 2008. Вып. 54 (1). С. 102–106; Костылева О.Б., Петренко А.Ф. Проза О.М. Сомова и украинская народная смеховая культура // Гуманитарные исследования. 2014. № 1 (49). С. 80–85; Костылева О.Б., Петренко А.Ф. Художественный мир прозы Ореста Сомова. Пятигорск: ПГЛУ, 2011; Костылева О.Б. Проза О. Сомова: художественный мир и способы его моделирования: автореф. дис. … канд. филол. наук. Ставрополь, 2009; Костылева О.Б. Фольклорные элементы в прозе Ореста Сомова // Мир на Северном Кавказе через языки, образование, культуру. Симпозиум XI. Пятигорск, 2007. С. 64–66; Кузнецова Н.И. Народная демонология в произведениях О.М. Сомова // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2019. № 2 (83). С. 117–121; Мартыненко Л.Б. Роль фольклорных мотивов и образов в фантастических повестях первой трети XIX века (О. Сомов, А. Погорельский, Н. Гоголь) // Наука о фольклоре сегодня: междисциплинарные взаимодействия. М., 1998. С. 233–235; Матасова У.В. Образ Днепра в картине мира русских романтиков (на примере повести О.М. Сомова «Русалка» и поэмы А.И. Одоевского «Василько») // НЕОФИТ. Вып. 5: сб. научно-практической конференции студентов и магистрантов НГПУ. Н. Новгород: НГПУ, 2008; Матасова У.В. Мотив «водной девы» в творчестве немецких и русских писателей эпохи романтизма: автореф. дис. … канд. филол. наук. Нижний Новгород, 2011; Мусий В.Б. Мифологические персонажи в повестях О. Сомова и украинский фольклор // Вопросы литераутры народов СССР. Киев; Одесса, 1989. Вып. 15. С. 101–110; Оливьери Кл. Использование фольклора в творчестве О.М. Сомова и Н.В. Гоголя. М., 2007. URL: http://www.domgogolya.ru/science/researches/1469 (дата обращения: 14.09.2021); Орлова Н.Д. Сказочные мотивы в фантастической повести О. Сомова «Русалка» (анализ текста) // Русская и сопоставительная филология' 2007. Казань, 2007. С. 136–139; Петренко А.Ф., Костылева О.Б. Фантастика и ее «разоблачение» в прозе О.М. Сомова // Актуальные проблемы герменевтики и интерпретации художественного текста. Пятигорск, 2007. Вып. 4. С. 111–124; Петрунина Н.Н. Орест Сомов и его проза // О.М. Сомов. Были и небылицы. М.: Советская Россия, 1984. С. 3–20; Тиманова О.И. Русская литературная сказка второй половины XVIII – первой половины XIX века: становление жанра: монография. СПб.: САГА, 2007; и др.

[577] Утверждая, что «*ни одна страна в свете не была столь богата разнообразными поверьями, преданиями и мифологиями, как Россия*», Сомов обращает внимание писателей на Украину, поддерживая дружеские отношения с М.А. Максимовичем, привлекает в «Северные цветы» И.П. Котляровского и популяризирует в столице его творчество и т. д.

[578] Изучение имен собственных в художественной литературе заметно активизировалось во второй половине XX века, тогда и был введен специфический термин – «поэтоним» – вместо широкого «антропоним». Представляет интерес классификация поэтонимов, предложенная Л.М. Щетининым [Щетинин, 1966, с. 126–132]. Особую группу составляют «блуждающие» поэтонимы, поэтонимы-аллюзии, цитаты, реминисценции: смысловое содержание их первичного употребления сохраняется в дальнейшем; а их ввод в новый художественный текст предусматривает обязательный перенос прежней оценочной содержательности при обязательном появлении каких-то новых характерных признаков.

[579] См.: Значение имени Аграфена. URL: https://znachenieimeny.ru/imena/agrafena (дата обращения: 14.09.2021).

[580] См.: Значение имени Агриппина. URL: http://znachenieimeni.narod.ru/woman/agrippina.html (дата обращения: 14.09.2021).

[581] В традиционном прочтении эта связь не усматривается. Так, Н. Дроздов, определяя Горпинку как романтическую героиню, подчеркивает проявление в ней индивидуально-

го начала, вступающего в противоречие с общепринятой нормой: она принимает на себя страдание ради любви, умирает и мстит соблазнителю за свое горе [Дроздов, 2009].

[582] Горпинка, Горпинонька, Горпиночка, Груня, Груша. От римского прозвища Agrippa, значение которого до конца неясно – возможно, от греч. агриос – «дикий» + хиппос – «лошадь». См. подробнее: Значение имени Горпина: женское польское имя. URL: https://imena-znachenie.ru/imena/gorpina.htmlena/gorpina.html (дата обращения: 14.09.2021).

[583] Текст произведения цитируется по изданию: Сомов О.М. Русалка // Русская и советская фантастика. М.: Правда, 1989. С. 143–151. Далее при цитировании указывается номер страницы в круглых скобках после цитаты.

[584] Н. Дроздов отмечает тревожное противоречие: дом рядом с лесом (потусторонним миром) и дорогой – границей, соединяющей эти два мира [Дроздов, 2009].

[585]Мужское имя славянского происхождения, по одной версии образованное сложением праслав. *kaziti – «портить, вредить» и *mirъ – «мир, покой», а по другой – заимствовано из польского со значением «предсказывать, проповедовать» + «мир» [Казимир, URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Казимир].

[586] В восточнославянском фольклоре русалки манят людей и щекочут их, пока те не потеряют сознание или не умрут.

[587] См. интересную статью о восприятии «поляков»: Долбилов М. Поляк в имперском политическом лексиконе // НЛО. 2011. № 108. С. 45–58.

[588] В повести только Казимир оказывается переименованным: именно в этом выражается смена точек зрения – прием, о котором пишет Н. Дроздов [Дроздов, 2009].

[589] Согласно европейской демонологии, «на шабаше ведьм считалось высшим изыском отведать тушку жабы, утонченно приготовленную для подобного праздника» [Флора и Фавн, 1998, с. 148].

[590] В античной мифологии змея – одно из животных богини смерти Персефоны. В библейских сказаниях – дьявол, искуситель. Во многих религиях символ обновления и омоложения. См. подробнее: [Флора и Фавн, 1998, с. 153–155].

[591] См.: Жулан. URL: https://nat-geo.ru/photo/173631 (дата обращения: 14.09.2021).

[592] См.: Летучая мышь [Флора и Фавн, 1998, с. 176–177].

[593] В народных поверьях сыч и сова часто имели негативный смысл, особенно вследствие того, что они ведут ночной (светобоязнь) образ жизни, из-за их нелюдимости и необщительности, бесшумного лета и издаваемых ими специфических звуков. Сова также может встречаться в качестве атрибута аллегорических фигур Ночи и Сна. См.: [Флора и Фавн, 1998, с. 207–208].

[594] См.: Сова и филин в мифологии народов мира. URL: https://vasily-sergeev.livejournal.com/6497810.html (дата обращения: 14.09.2021); Сова // Энциклопедия знаков и символов. URL: http://www.symbolarium.ru/index.php/Сова (дата обращения: 14.09.2021); Совы в мифологии. URL: https://historyonline.livejournal.com/273671.html (дата обращения: 14.09.2021). Вредоносная роль сов обозначена в мифологии. В римской мифологии Прозерпине (Персефоне) было разрешено вернуться к матери Церере (Деметре), богине плодородия, из загробного мира, если она ничего не будет есть в загробном мире. Аскальпус, увидев, как она срывала гранат, рассказал об этом, за что его превратили в сову. См.: Аскалаф. URL: https://www.shkolazhizni.ru/culture/articles/104910 (дата обращения: 14.09.2021); Совы в мифологии и культуре разных народов. URL: http://factorfiction.ru/theories/290-sovy-v-mifologii-i-kulture-raznyh-narodov.html (дата обращения: 14.09.2021).

[595] См. подробнее: Виноградова Л.Н. Звуковые стереотипы поведения мифологических персонажей // Голос и ритуал. М., 1995. С. 20–23.

[596] О семантике черного как демонического пишет Н. Дроздов [Дроздов, 2009].

[597] Семи́к (Зелёная неделя, Русалочья неделя, Русалии) – русский народный праздник весенне-летнего календарного периода, который отмечается в четверг перед Троицей

(седьмой четверг после Пасхи, откуда и название). Русальная неделя, или Русалии, – это время, когда русалки пребывают на земле. С Русалиями связаны многочисленные запреты и обычаи (запрет на купание в реке, особенно в полдень и в полночь из страха, что русалки могут утащить утопленников к себе. В Русальную неделю следовало задабривать русалок – тогда можно было рассчитывать на их помощь. См.: Левкиевская Е. Мифы русского народа. М., 2000; Пропп В. Русские аграрные праздники: Опыт историко-этнографического исследования. Л., 1963; Соколова В. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов. М., 1979; Шангина И.М. Русский народ. Будни и праздники: энциклопедия. СПб., 2004; Этнография восточных славян: Очерки традиционной культуры. М., 1987; и др.

[598] Папоротник – зеленое растение, которое не может цвести; особое, таинственное и затаённое растение, не похожее на другие. Он хранил в себе какое-то тайное знание. См.: Папоротник. URL: https://mifflow.ru/paporotnik.html (дата обращения: 14.09.2021).

[599] Корень осоки, носимый с собой, – хорошая защита от нечистых помыслов со стороны сильного пола; цветы помогают отогнать любовное наваждение, показывая избранника таким, каков он есть на самом деле. См.: Осока и осоковые. URL: http://bogislavyan.ru/osoka (дата обращения: 14.09.2021).

[600] Н. Дроздов нашел общий знаменатель, сводящий все воедино: «…и в словах рыболова, и в описании вереницы бегущих русалок, и в монологе самой Горпинки, причем определение “молодой” становится универсальным, т. к. реализует точку зрения не только нарратора, но и рыболова, и даже самой Горпинки. Молодость предстает неким вневременным свойством, что отчасти сближает девушку с природой» [Дроздов, 2009, URL: http://mir.spbu.ru/links/item/766-rpj-02.html].

[601] См. об этом: Строганов М.В. Человек в художественном мире Пушкина: учебное пособие. Тверь: Тверской государственный университет, 1990; Гребнева М.П. Концептосфера флорентийского мифа в русской словесности: дис. … д-ра филол. наук. Томск, 2010; Гребнева М.П. Концептосфера флорентийского мифа в русской словесности. Томск: Изд-во Томского университета, 2009.

[602] См. об этом: Седакова О.Н. Полесское «брод» и «агония» и связанные с ним обрядовые представления // Полесье и этногенез славян. Предварительные материалы и тезисы конференции. М., 1983. С. 78–81; Седакова О.Н. Поэтика обряда: Погребальная обрядность восточных и южных славян. М.: Индрик, 2004.

[603] См. о мифологеме берега [Козубовская, 2006].

[604] См.: Сафронов Л.А. Мифопоэтика Гоголя. СПб.: Алетейя, 2010.

[605] Вступая в полемику с М. Журиной, считающей, что «языческое и христианское в произведениях Сомова в непримиримом конфликте» [Журина, 2007, с. 17], О.Б. Костылева подчеркивает, что это «не исчерпывает всей глубины и сложности демонологических образов» [Костылева, 2008, с. 104]. И далее: «Действительно, визит к колдуну в повестях О. Сомова в конечном итоге разрушает человеческие судьбы и отнимает саму жизнь» [Костылева, 2008, с. 104].

[606] См. в этом плане замечание Н. Дроздова: «И после “смерти” Горпинка как бы возвращается в лоно природы, которой она и должна принадлежать» [Дроздов, 2009, URL: http://mir.spbu.ru/links/item/766-rpj-02.html]. Венок из осоки обманчив: осоки похожи на травы, растущие на болотистых местах и вдоль водоемов, и на злаки.

[607] Так, мать, схватив Горпинку «за левую руку», втащила ее в свой круг. Обратим внимание на то, что круг неоднозначен: им очерчивают границы своего пространства колдун, потом Фенна, но «круг» присутствует в прядении – «веретено». Мать прядением сама определила судьбу дочери и свою.

[608] Так, русалки не заметили исчезновения Горпинки: «*Другие, видно, не заметили того на быстром, исступленном бегу своем и, гикая и аукая, пронеслись мимо*» (с. 149).

[609] Первый вариант опубликован: Козубовская Г.П. «Андрей Колосов» и поэтика ранней прозы И.С. Тургенева // Культура и текст. Барнаул, 2018. № 4. С. 161–180. URL: http://www.ct.uni-altai.ru/kultura-i-tekst-2018-4-35 (дата обращения: 14.09.2021).

[610] Несовершенство повести отметил и В.Г. Белинский.

[611] См.: Бродский Н.Л. «Премухинский роман» в жизни и творчестве Тургенева. Письма Т.А. Бакуниной к И.С. Тургеневу // И.С. Тургенев: сб. статей. М.; Пг.: Государственное издательство, 1923. С. 107–121; Крестова Л.В. Татьяна Бакунина и Тургенев // Тургенев и его время: сб. научных статей. М., 1923. С. 31–50; и др.

[612] Так, например, А. Терника видит в поэтике времени ключ к взаимодействию сознаний рассказчика повести – тогдашнего и настоящего: «…история рассказывается фрагментарно, с перемещением во времени, иногда с намеренным временным искажением или случайными авторскими неточностями» [Терника, 2018].

[613] «Это не повесть, а рассказ, рассказ-пародия на романтические творения», – считает И.Е. Шишкина [Шишкина, URL: http://lib.knigi-x.ru/23hudoj/367388-1-157-shishkina-parodiynosti-andreya-kolosova-turgeneva-cel-predlagaemoy-stati-opisa.php].

[614] Текст повести цитируется по изданию: Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Т. IV. Повести и рассказы; Статьи и рецензии, 1844–1854 / [редкол.: М.П. Алексеев (гл. ред.) и др.]; ИРЛИ; [примеч. И.А. Битюговой и др.]. 2-е изд., испр. и доп. М.: Наука, 1980. С. 6–451. Далее при цитировании номер тома опускается, указывается только номер страницы в круглых скобках после цитаты.

[615] В игре временных планов важен подтекст, содержащий смыслы, скрытые от рассказчика, пребывающего в «событийном» времени, и частично доступные повествователю.

[616] Под «мнемоническим повествованием» понимается автобиографичность текста, особенности тезауруса нарратора, его осознание прошлого и отбор информации, которая преподносится читателю [Нюбина, 2000].

[617] О поэтике портретов см.: [Каурова, 2010].

[618] Ироничное отношение к немцам сохранялось в русской культуре именно в этот период. См. подробнее: [Фомина, 2014].

[619] Поэтика запахов в прозе И.С. Тургенева подробно исследована в монографии Н.Л. Зыховской: Зыховская Н.Л. Ольфакторная картина художественного мира русской прозы XI–XIX вв. Челябинск: Издательский центр ЮУрГУ, 2015. 391 с. Мы не останавливаемся на этом аспекте поэтики писателя.

[620] См. подробнее: [Башкеева, 2000], [Вайскопф, 2012].

[621] О переосмыслении понятия «необыкновенность» в ходе работы Тургенева над повестью см.: [Габель, 1961].

[622] См. замечание В.В. Двоеглазова: «…автор демонстрирует собственную позицию, разворачивая события личной жизни героев и доверяя заглавному персонажу формулирование идеи “святости любви” (“Андрей Колосов”)» [Двоеглазов, 2018, с. 19].

[623] И.Е. Шишкина говорит о пародийности ситуации замены друга романтического героя [Шишкина, URL: http://lib.knigi-x.ru/23hudoj/367388-1-157-shishkina-parodiynosti-andreya-kolosova-turgeneva-cel-predlagaemoy-stati-opisa.php].

[624] И вновь непонятно, ирония принадлежит сознанию взрослого рассказчика или присутствовала уже в «событийном» времени. См. о страхе и ужасе: [Гостева, 2011].

[625] См. о фамилиях: Унбегаун Б.-О. Русские фамилии / пер. с англ.; общ. ред. Б.А. Успенского. М.: Прогресс, 1989; Петровский Н.А. Словарь русских личных имен. М.: Советская энциклопедия, 1966; Полякова Е.Н. Из истории русских имен и фамилий. М.: Просвещение, 1975; Никонов В.А. География фамилий. Русский биографический словарь. М.: Наука, 1988; и др.

[626] О смещении в понятии «необыкновенности» в тургеневедении написано много: [Созина, 1999; Фомина, 2014] и др.
[627] См. о недовоплощенности в романтизме: [Вайскопф, 2012].
[628] Н.Е. Никонова основной функцией мотива считает интегрирующую, оцельняющую [Никонова, 2005, с. 7].
[629] См. мотив, которым сопровождает рассказчик свидания Колосова с Варей, иногда явленный, иногда скрытый: «А между тем мне было, чёрт возьми, завидно…» (с. 16).
[630] См. портрет, где «романтическое» иронично оценивается: «*Я и теперь живо вижу перед собой его довольно длинное бледное лицо, маленькие карие глазки, длинный, орлиный, к концу скривленный нос, тонкие, насмешливые губы, торжественный хохол, подбородок, самодовольно утопавший в широком полинялом галстухе цвета воронова крыла, манишку с бронзовыми пуговицами, синий фрак нараспашку, пестрый жилет; мне слышится его неприятно дребезжащий смех*…» (с. 20).
[631] См.: «*Я давно вас люблю. Я не требую от вас любви, я хочу быть вашим защитником, вашим другом, не отвечайте мне теперь, не отвечайте... До завтра*» (с. 28).
[632] Сон вернул рассказчика в реальность: «*Я пробудился и, размышляя о вчерашнем дне, чувствовал какую-то неловкость... мне как будто стало стыдно всех своих проделок*» (с. 31).
[633] См. ироничное замечание рассказчика об идеализме персонажа: «*Пузырицын был весьма добрый и робкий человек и всё собирался поступить в гусары, несмотря на свои тридцать три года. Он принадлежал к числу тех людей, которым непременно надобно раз в сутки сказать фразу вроде: “Прекрасное всё гибнет в пышном цвете, таков удел прекрасного на свете”, для того чтобы всё остальное время дня с удвоенной приятностью покуривать трубочку в кружку “добрых товарищей”. Зато его и прозвали идеалистом*» (с. 23). Обратим внимание на «возраст Христа» и мифологему «30 лет», весьма значимую в литературе начала XIX века. См. об этом: [Бочаров, 1999].
[634] См. у А.С. Пушкина в романе «Евгений Онегин»: «Да после скучного обеда / Ко мне забредшего соседа, / Поймав нежданно за полу, / Душу трагедией в углу…» [Пушкин, 1957, т. V, с. 91].
[635] Об отношении Тургенева к Москве и «московскому» см.: [Беляева, 2009].
[636] В самом начале рассказчик обмолвился о своих поэтических опусах и благополучном отказе от них: «*…я, как всякий молодой человек, не был лишен того глухого, внутреннего брожения, которое обыкновенно, разрешившись дюжиной более или менее шершавых стихотворений, оканчивается весьма мирно и благополучно*» (с. 9).
[637] См.: «*Этот Бобов повадился ко мне ходить и, как кажется, полюбил меня. И я его... знаете ли, не то чтоб любил, не то чтоб не любил, так как-то*…» (с. 9).
[638] Топика «Бедной Лизы» Карамзина оказывается чрезвычайно востребованной и образует, по мысли Н.Л. Вершининой, своего рода «идиллико-анекдотический контрапункт» в беллетристике того времени [Вершинина, 1999].
[639] См. о цитировании Карамзина: Бельская А.А. «Лизин текст» И.С. Тургенева и А.С. Пушкина // Ученые записки Орловского государственного университета. 2013. № 4 (54). С. 259–267; Полтавец Е.Ю. Цветочки Лизы Калитиной: итальянский и французский контекст // Тургеневские чтения. Вып. V. М.: Русский путь, 2011. С. 350–368; Вершинина Н.Л. Особенности беллетристической рецепции повести Н.М. Карамзина «Бедная Лиза» в эпоху 1830–1840-х годов (идиллико-анекдотический контрапункт) // Карамзинский сборник. Повесть Н.М. Карамзина «Бедная Лиза»: проблемы изучения и преподавания. Ульяновск: УлГПУ, 1999. С. 29–50; и др.
[640] Скрытый смысл яблока – «яблоко раздора» – предопределяет разлад рассказчика с Колосовым.
[641] Нечаянная встреча произошла месяца через три, что также символично.
[642] О «поэтичности» как конструктивном принципе прозы см.: [Шмид, 1998].

[643] Говоря о новой модели мышления, И.Е. Шишкина подчеркивает: «свойственная романтизму “фантастичность” извне проецируется внутрь личности субъекта (она во многом продолжает определять его видение жизни), чтобы затем вновь выйти наружу под именем более реальной и реалистичной модели мира» [Шишкина, URL: http://lib.knigi-x.ru/23hudoj/367388-1-157-shishkina-parodiynosti-andreya-kolosova-turgeneva-celpredlagaemoy-stati-opisa.php].

[644] Между тем в описаниях Вари сохраняется поэтичность: «*Она немного похудела в первые дни нашего знакомства... но потом опять поправилась и даже повеселела; ее тогда можно было сравнить с раненой, не совсем еще выздоровевшей птичкой*» (с. 27). Это свидетельствует о неизбывной грусти в душе рассказчика, не изжившего до конца эту историю. Поиск недостатков в Варе, которыми можно было бы объяснить торможение финала, ситуативно и принадлежит точке зрения тогдашнего рассказчика. Заяц упоминается в осеннем пейзаже, когда рассказчик встречается с брошенной Варей: «*кой-где по зеленям осторожно пробирался заяц*» (с. 22). Аналогия «герой» – «осторожный заяц» – вытеснение Колосова из ее души и овладение душой Вари. Взрослый рассказчик отмахивается от воспоминаний, прячась за прошлыми ощущениями: «*Этот ребенок не обещал ничего; но вы невольно любовались им, как любуетесь внезапным мягким криком иволги вечером, в высокой и темной березовой роще. Я должен сознаться, что в иное время я довольно равнодушно прошел бы мимо такого созданья: мне теперь не до вечерних одиноких прогулок, не до иволг; но тогда...*» (с. 18). Колосов и рассказчик – оба охотники. Любовная история Колосова началась с охоты. Колосов попадает в дом Вари, спасая ее отца, вывихнувшего ногу на охоте. Отношение к охоте рассказчика не прояснено, но выражено иронически через его собаку Армяшку, «*которая, несмотря на свою легавую породу, до того боялась выстрела, что один вид ружья повергал ее в тоску неописанную*» (с. 9).

4.3. «ТРИ ВСТРЕЧИ» И.С. ТУРГЕНЕВА: ПОЭТИКА ТАИНСТВЕННОГО И АРХЕТИПЫ

[645] Первый вариант опубликован: Козубовская Г.П. «Три встречи» И.С. Тургенева: Поэтика таинственного и архетипы // Вестник БГПУ. 2008. Вып. 8. С. 124–131 (Серия «Гуманитарные науки») (в соавторстве с Л. Сектаревой). См.: наше понимание архетипа: [Козубовская, 2016, с. 6–7].

[646] Далее текст повести цитируется по изданию: [Тургенев, 1980, т. IV]. Номер страницы указывается в круглых скобках после цитаты.

[647] Мак считается цветком Деметры: во время поиска исчезнувшей дочери – Персефоны – только маки радовали взор богини. Стал осмысляться как символ возрождения [Флора и Фавн, 1998, с. 66].

[648] Мак – цветок Морфея – бога сна. Мак вводит мотив одурманивания, опьянения, связанных с ожиданием любви. Мак в культуре амбивалентен: красный – это цвет любви, но и «страдания», «смерть», «зло». См.: «Кроваво-красный мак олицетворяет страдания Христа и сон смерти… Как источник опиума – распад и зло» [Купер, 1995, с. 195]. Персефона – богиня ночного неба – всегда изображалась с маком в руке [Золотницкий, 1994, с. 183].

[649] «…мак вырос из слез Венеры, которые она пролила, узнав о смерти своего дорогого Адониса…» [Золотницкий, 1994, с. 182]. Согласно мифу, именно сорванный мак послужил причиной похищения Персефоны Аидом [Флора и Фавн, 1998, с. 66].

[650] Согласно мифологии, в липу была превращена Бавкида, а Филемон – в дуб [Флора и Фавн, 1998, с. 62]. См. у Тургенева: «…*С одной стороны сада липы смутно зеленели, облитые неподвижным, бледно-ярким светом; с другой – они стояли все черные и непрозрачные; странный, сдержанный шорох возникал по временам в их сплошной листве; они как будто звали на пропадавшие под ними дорожки, как будто манили под свою глухую сень*» (с. 210–211).

[651] «Золотые яблоки-апельсины (в саду Гесперид – Г.К.) – это пропуск в Элизий (Рай)» [Флора и Фавн, 1998, с. 14]. «Обливаясь водой из священного источника и вкушая запах апельсинов, богиня (Гера – Г.К.) вновь становилась девственницей» [Флора и Фавн, 1998, с. 14]. См. также: Фарино Е. Яблоки – апельсины – гранаты // Культура и текст. 2018. № 4. С. 7–84.
[652] См. в развитии русской литературы: сюжет детской сказки «Муха-цокотуха», где злодей-паук пьет кровь беззащитного насекомого.
[653] Черный цвет ее платья символизирует «позор, отчаяние, разрушение, испорченность, горе, печаль, унижение, возвещение, тяжесть… Черное означает время жестокое, беспощадное и иррациональное… У христиан – преисподняя, смерть, печаль, траур, унижение, отчаяние…» [Купер, 1995, с. 357].
[654] «Афродита обладала космическими функциями мощной, пронизывающей весь мир любви… спутница и добрая помощница в плавании («богиня моря»)… Любовной власти Афродиты подчинены боги и люди… Афродита считалась также богиней гетер, сама именовалась гетерой и блудницей… Готова стать союзницей в любовном свидании. Помогая любящим, Афродита преследует тех, кто отвергает любовь…» [Лосев, 1987, т. 1, с. 132].
[655] См. об имени «Полина» в романе Ф.М. Достоевского «Игрок»: Козубовская Г.П. Имя в романе Ф. Достоевского «Игрок» // Филология: XXI век (теория и методика преподавания). Барнаул: Изд-во БГПУ, 2004. С. 214–217.
[656] Франц. – «навязчивый». С точки зрения А.Б. Муратова, «введение таинственного сна в повесть не является случайностью, оно мотивировано состоянием рассказчика: он запутан, заинтригован. Образ-символ создан воображением героя, и когда наступает сон, воображаемое продолжается во сне. Неведомое, таинственное вполне объяснимо рационально: оно рождено фантазией… Сон и реальность, таким образом, смыкаются. Сон предсказывал события, которые оказались таинственными, до конца не объяснимыми, загадочными…» [Муратов, 1985, с. 77].
[657] См. о снах: Аленов М.М. Изображение и образ сна в русской живописи: В. Борисов-Мусатов «Водоем» // Сон – семиотическое окно: XXVI Виппер. чтения. М., 1993; Боснак Р. В мире сновидений. М., 1992; Каменецкая Т.Я. Сны и сновидения в произведениях И.А. Бунина (1910–1920-е гг.) // Известия Уральского государственного университета. 2007. № 53. Гуманитарные науки. Вып. 14; Малкольм Н. Состояние сна. М., 1993; Нечаенко Д.А. «Сон, заветных исполненный знаков…». М.: Юрид. лит., 1991; Руднев В.П. Сновидение и событие // Сон – семиотическое окно. М., 1994; Сон – семиотическое окно: XXVI Випперовские чтения. М., 1994. Кроме того, монографию Г.П. Козубовской [Козубовская, 2008] и др. См. также информацию о конференции: Бандуровский К. Конференция «Следы сновидения: сновидческое в философии, психологии, искусстве» (Москва, РАШ РГГУ, 13–14 декабря 2007 г.) // НЛО. 2008. № 92.
[658] В.Н. Топоров обращает внимание на связь сна с реальностью и «двойные мотивировки», которые будут иметь место и в объяснении реальности [Топоров, 1998, с. 143].
[659] Явная цитата из стихотворения М.Ю. Лермонтова «Сон»: «В полдневный жар в долине Дагестана с свинцом в груди лежал недвижим я….» [Лермонтов, 1989, т. 1, с. 372].
[660] В.Н. Топоров подчеркивал, что мотив полета женщины, являющейся во сне, возникает в иных вариантах в других повестях [Топоров, 1998, с. 143].

4.4. «ВОСТОЧНЫЙ ТЕКСТ» В ЖАНРОВОЙ МОДЕЛИ ПУТЕШЕСТВИЯ (роман «Фрегат “Паллада”»)

[661] Термин используется по аналогии с «петербургским текстом» В.Н. Топоровым [Топоров, 1995] и в том же значении.
[662] Первоначальный вариант статьи был опубликован: Филологический анализ текста. Вып. 5. Барнаул: БГПУ, 2004. С. 3–20 (в соавторстве с Т. Борисовой), затем вошел в монографию: [Козубовская, 2008].

[663] В современной науке путешествия связывают с жанром травелога. На наш взгляд, можно признать приближающимся к сути такое определение: «Травелог – это не «отчет» о путешествии, а история становления рассказчика, способ самопознания, источником которого являются новые впечатления и переживания, возникающие при столкновении с чужой культурой, непривычными условиями жизни, иным типом мышления. Собственно травелог фиксирует внутреннее путешествие героя в поисках самого себя, обусловленное внешним передвижением в пространстве» [Белова, 2014, с. 8]. Не вдаваясь в дискуссию, приведем некоторые работы о травелоге: Бондарева А.А. Литература скитаний // Октябрь. 2012. № 7; Майга А.А. Литературный травелог: специфика жанра // Филология и культура. 2014. Вып. 3 (37). С. 254–259; Мамуркина О.В. Травелог в русской литературе XVIII – нач. XIX в.: трансформация эстетической парадигмы // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: материалы XXV Международной заочной научно-практической конференции. Новосибирск: СибАК, 2013. С. 199–205; Милюгина Е.Г., Строганов М.В. Личность автора-путешественника в травелоге нового времени // Культура и текст. 2014. № 3; Милюгина Е.Г., Строганов М.В. Путешествия по российским рекам: травелог нового времени // Quaestio Rossica. 2015. № 2. С. 106–116; Милюгина Е.Г., Строганов М.В. Русская культура в зеркале путешествий. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2013; Никитина Н.А., Тулякова Н.А. Жанр травелога: когнитивная модель // Homo Loquens: Актуальные вопросы лингвистики и методики преподавания иностранных языков. 2013. С. 132–138; Печерская Т.И. Русский травелог XVIII – начала XX вв.: к постановке проблемы // Русский травелог XVIII–XX веков: маршруты, топосы, жанры и нарративы: коллективная монография / под ред. Т.И. Печерской, Н.В. Константиновой. Новосибирск: Новосибирский гос. пед. ун-т, 2016. С. 9–20; Русакова О.Ф., Русаков В.М. Дискурс травелога: сборник статей. Екатеринбург: Дискурс-Пи, 2008; Русский травелог XVIII–XX веков: маршруты, топосы, жанры и нарративы: коллективная монография / под ред. Т.И. Печерской, Н.В. Константиновой. Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2016; Сорочан А. Туда и обратно: Новые исследования литературы путешествий и методология гуманитарной науки // НЛО. 2011. № 112; Травелоги: рецепция и интерпретация: сборник статей / сост., отв. ред. Э.Ф. Шафранская. СПб.: Свое издательство, 2016; Шпак Г.В. Травелог: поиск универсальной дефиниции: четыре стратегии репрезентации пространства // Преподаватель XXI век. 2016. № 3. Ч. 2. С. 261–277; и др.

[664] Е.А. Краснощекова рассматривает все творчество Гончарова как единый текст (кстати, здесь уместно замечание О. Постнова, указавшего, что именно Б.М. Энгельгардт «впервые в отечественном литературоведении поставил вопрос о том, какую роль играет «Фрегат “Паллада”» в целостной системе гончаровского творчества» [Постнов, 1997, с. 142]) с точки зрения возрастной парадигмы (возраст персонифицирован либо в персонажах, либо в народах), подчеркивая, что внутренний сюжет «Фрегата “Паллада”» – исторический возраст народа, его судьба [Краснощекова, 1997, с. 177]. Здесь же см. о гончаровской концепции Востока [Краснощекова, 1997, с. 156–170].

[665] См. о контексте: Гончаров – Боткин. Опираясь на точку зрения Б.Ф. Егорова, расценившего как явную слабость финальную часть книги («...начал Боткин свои “Письма об Испании” с изложения бурных политических событий в стране, а кончил “обломовщиной”»), М. Отрадин подчеркнул: «гончаровская ассоциация здесь действительно возникает» [Отрадин, 1994, с. 106].

[666] Интерес к путешествиям проявился у Гончарова еще в детстве. Как указывает «Русский биографический словарь», Н.Н. Трегубов – близкий друг матери Гончарова – часто описывал в устных рассказах свои путешествия. Описания есть и в очерке «На родине». Ср. с этим романом: «*Я все мечтал – и давно мечтал – об этом вояже, может быть, с той минуты, когда учитель сказал мне, что если ехать от какой-нибудь точки безостановочно, то воротишься с другой стороны: мне захотелось поехать с правого берега Волги, на котором я родился, и воротиться с левого*…» (с. 9). См. в современных исследованиях о

путешествии: Темница и свобода в художественном мире романтизма. М., 2002. См. также о фактах посещения Японии Гончаровым: Накамура, Есикадзу. Гончаров у японцев // Литература и искусство в системе культуры. М., 1988. С. 411–420. Динамика автора-путешественника рассматривается Е.И. Пинжениной: от романтика, эгоцентрически выстраивающего текст-мир, к человеку, сознающему объективный смысл мира: Пинженина Е.И. Мир в герое и герой вне мира: эволюция точки зрения героя-повествователя в книге очерков «Фрегат “Паллада”» И.А. Гончарова // Вестник Челябинского государственного университета. 2009. № 22 (160). Филология. Искусствоведение. Вып. 33. С. 92–96.

[667] Текст романа цитируется по изданию: Гончаров И.А. Полное собрание сочинений: в 20 т. Т. 2. М.: Наука, С.-Петерб. изд. фирма, 1997. Далее при цитировании номер тома опускается, номер страницы указывается в круглых скобках после цитаты. См. избранную библиографию: [Козубовская, 2008, с. 185–187]. См. дополнения к библиографии: Алексеев П.П. Цивилизационный аспект русской духовности во «Фрегате “Паллада”» И.А. Гончарова // И.А. Гончаров. Материалы IV Междунар. науч. конф., посвящ. 195-летию со дня рожд. И.А. Гончарова. Ульяновск: Ника-дизайн, 2008. С. 38–54; Белова Н.А. Концепт «Северные народы» в травелоге И.А. Гончарова «Фрегат “Паллада”» // Вестник угроведения. 2014. № 3 (18). С. 8–16; Бёмиг М.И. И.А. Гончаров о живописи // И.А. Гончаров: материалы Международной конференции, посвящённой 185-летию со дня рождения И.А. Гончарова / сост. М.Б. Жданова и др. Ульяновск: «Обл. тип. “Печатный двор”», 1998. С. 229–233; Васильева С.А. Философия истории в книге И.А. Гончарова «Фрегат “Паллада”»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 1998; Дановский А.В. «Фрегат “Паллада”» И.А. Гончарова – очерковая эпопея путешествия // Литературная учеба. 2004. № 5. С. 12–31; Гуськов С.Н. Жители Луны (комментируя «Фрегат “Паллада”» // Sub specie tolerantiae: памяти В.А. Туниманова / отв. ред. А.Г. Гродецкая. СПб.: Академический научно-издательский, производственно-полиграфический и книгораспространительный центр «Наука», 2008. С. 545–551; Гуськов С.Н. Любимое дитя Гончарова: Книга очерков «Фрегат “Паллада”» // Литература в школе. 2003. № 5. С. 9–14; Дановский А.В. Пушкинские поэтизмы в эпопее И.А. Гончарова «Фрегат “Паллада”» // Родная речь. 2004. № 3. С. 10–16; Коптева Э.И. Живописный контекст в поэтике книги И.А. Гончарова «Фрегат “Паллада”» // Наука о человеке: гуманитарные исследования. 2018. С. 16–24; Кустова О.Б. Архетип ребенка, выраженный в сравнениях, в очерках путешествия И.А. Гончарова «Фрегат “Паллада”» // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. 2016. № 3. С. 112–116; Кустова О.Б. Природа в зеркале сравнений и сопоставлений в книге очерков И.А. Гончарова «Фрегат “Паллада”» // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. 2016. № 5. С. 130–134; Массон В.В. История изучения книги И.А. Гончарова «Фрегат “Паллада”» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2016. № 9 (63): в 3 ч. Ч. 2. С. 25–29; Массон В.В. Путешествие как рефлексия о путешествии («Фрегат “Паллада”» И.А. Гончарова) // Наука о человеке: гуманитарные исследования. 2016. № 2. С. 22–28; Михайлов В.А. Эволюция жанра литературного путешествия в произведениях писателей XVIII–XIX вв.: дис. ... канд. филол. наук. М., 1999; Неминущий А.Н. «Физиология» освоения чужого пространства в морском травелоге И.А. Гончарова // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2018. № 1 (170). С. 13–16; Ничипоров И.Б. Феномен «человека путешествующего» в творческом восприятии И.А. Гончарова («Фрегат “Паллада”») // И.А. Гончаров. Материалы IV Междунар. науч. конф., посвящ. 195-летию со дня рожд. И.А. Гончарова. Ульяновск: Ника-дизайн, 2008. С. 55–63; Новикова Н.В. Путешественник как эстетически воспринимающая личность (И.А. Гончаров, М.М. Пришвин) // Ученые записки Казанского университета. Гуманитарные науки. 2014. Т. 156. Кн. 5. С. 281–298; Отрадин М.В. Акт «самосознания и самопроверки» (о внутреннем сюжете книги И.А. Гончарова «Фрегат “Паллада”») // Мир русского слова. СПб., 2017. С. 56–61; Отрадин М.В. Между «созерцанием» и «действием»: повествование в книге И.А. Гончарова «Фрегат “Паллада”» // Гончаров: Живая перспектива прозы. Szombathely, 2013. С. 469–476; Павлович К.К. Ан-

тичная традиция и искусство пластики в пейзажах «Фрегата “Паллада”» И.А. Гончарова // Вестник Томского государственного университета. 2018. № 433. С. 31–37; Павлович К.К. Диалог И.А. Гончарова с В.Г. Бенедиктовым (образ моря во «Фрегате “Паллада”») // Вестник Томского государственного университета. 2016. № 404. С. 15–21; Пинженина Е.И. Мир в герое и герой вне мира: эволюция точки зрения героя-повествователя в книге очерков «Фрегат “Паллада”» И.А. Гончарова // Вестник Челябинского государственного университета. 2009. № 22 (160). Вып. 33. «Филология. Искусствоведение». С. 92–96; Пинженина Е.И. Автор и герой в художественном мире И.А. Гончарова (структура текста и типология характеров): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Красноярск, 2011; Рабопи Т.А. Литература «путешествий» // «Младоформалисты»: Русская проза. СПб., 2007; Шевчугова Е. Соотношение документального и художественного в книге очерков «Фрегат “Паллада”» И.А. Гончарова // Филология и культура. 2018. № 4 (54). С. 261–268; и др.

[668] Имеются в виду «Странник» А. Вельтмана и «Путешествия барона Брамбеуса» О. Сенковского. Сам Гончаров подчеркивал: «*Желание, конечно, тогда еще неясное и бессознательное, видеть описанные в путешествии далекие страны*» (цит. по: [Чешихин, 1997, с. 284]). См. о генезисе жанра: [Краснощекова, 1997, с. 156].

[669] Биографы Гончарова подчеркивали типологическое сходство Трегубова (в очерке «На родине» он выведен под именем Якубова) с Гончаровым: барин, аристократ, обломовец, воспринимающий жизнь во всей ее ежедневной непосредственности, как все цельные люди [Чешихин, 1997, с. 284]. См. также: Ю. Лощиц. Гончаров (М., 1977, 1986) и др. Напомним и прозвище И.А. Гончарова – де Лень. Сам Гончаров, по его собственному признанию, намеревался написать какую-нибудь главу под названием путешествие Обломова (см. письмо к М.А. и Е.А. Языковым от 3/15 – 4/16 ноября 1852 г. [Гончаров, 1986, с. 616]. Самоирония Гончарова в момент созревания решения отправиться в путешествие накладывается на отклики на его отъезд близких: «*Евгения Петровна* (Майкова – Г.К.) *уже плакала, что я не ворочусь, погибну или от бури, или дикие съедят, не то змея укусит…*» [Гончаров, 1986, с. 620].

[670] Проблема «Гончаров и христианство» поставлена в российском литературоведении. См.: Мельник В.И. О религиозности Гончарова // Русская литература. 1995. № 1.

[671] Мотивы жизни-чуда и жизни-страдания вполне укладываются в христианское мироощущение, которое присуще русским путешественникам.

[672] См. библиографию о Японии: [Козубовская, 2008, с. 190].

[673] Ср.: «*…я новый аргонавт, в соломенной шляпе, в белой льняной куртке, может быть, с табачной жвачкой во рту, стремящийся по безднам за золотым руном в недоступную Колхиду*» (с. 11). См. наблюдения О.Б. Кустовой, рассматривающей роман в связи с архетипом ребенка. Путешественник проходит инициацию, а сама природа для него – вечный ребенок: «Архетип ребенка в сравнениях будет возникать в творчестве Гончарова каждый раз перед открытием его героями нового, на пороге важного решения или при подведении жизненных итогов, отражая авторские представления об идеальном мироустройстве» [Кустова, 2016, с. 115].

[674] Сам Гончаров свою манеру определил следующим образом: «рисовать и шутить». Юмор Гончарова так описан в статье Б. Чешихина: «Юмор как настроение радостного легкого превосходства человека над явлениями жизни, ему милыми, хотя и вполне отвечающими его идеалу» [Чешихин, 1997, с. 24]. Б. Энгельгардт считает, что образ путешественника здесь – литературная маска [Гончаров, 1986, с. 751]. О комизме см.: [Краснощекова, 1997, с. 184].

[675] См. упоминание каламбура, придуманного М.А. Языковым, основанного на «детской этимологии»: «жепонцы», где ощущается семантика «женского». См. письмо Гончарова от 20 августа 1853 г. [Гончаров, 1986, с. 674].

[676] Имеется в виду «Повесть о том, как Иван Иванович поссорился с Иваном Никифоровичем»: «Голова у Ивана Ивановича похожа на редьку хвостом вниз; голова у Ивана Ни-

кифоровича на редьку хвостом вверх» [Гоголь, 1959, т. II, с. 198]. О специфике портретов японцев см.: [Краснощекова, 1997, с. 188–196].

[677] Е.А. Краснощекова связывает образ дикаря у Гончарова с руссоистской концепцией. См.: [Краснощекова, 1997, с. 176].

[678] См. о теории возрастной эволюции Гердера и о связи ее с размышлениями Гончарова: [Отрадин, 1994, с. 84].

[679] Об оппозиции «Запад/Восток» см.: [Краснощекова, 1997, с. 156–180].

[680] О полемике Гончарова с другими авторами-путешественниками по вопросу жестокости японцев см.: [Краснощекова, 1997, с. 197].

[681] Е.А. Краснощекова отмечает динамику восприятия Востока как признание права других народов на экзотику. См.: [Краснощекова, 1997, с. 195].

[682] О мифологеме нити см.: [Козубовская, 2012].

[683] Термин использован по аналогии с «петербургским текстом» В.Н. Топорова [Топоров, 1995]. См. концептуальное наблюдение О.Б. Кустовой о природе у Гончарова: «Герой-путешественник, попеременно меняя точки зрения, то видит природу в роли Творца, то, культурно отстраняясь, пытается осмыслить её с помощью игры поэтического воображения через призму разных видов искусства» [Кустова, 2016, с. 131].

[684] См. замечание Е.А. Краснощековой о романтическом генезисе: полемизируя с В. Бенедиктовым и А. Бестужевым-Марлинским, Гончаров обращается к ним в минуты подъема [Краснощекова, 1997, с. 142–146].

[685] Об идеале Гончарова см.: [Недзвецкий, 1992]; [Недзвецкий, 2000]. Гончаров сам признавался, что поиск Женщины в его жизни привел к печальным результатам. См.: [Чешихин, 1997, с. 302].

[686] См. об Айвазовском: Грибовский А.И. Мастера русского пейзажа: И.К. Айвазовский, А.И. Куинджи. Воронеж, 1965; Энциклопедия пейзажа. М.: Олма-пресс образование, 2002. С. 9–16; Богемская К.Г. Пейзаж. История жанров. М.: АСТ-ПРЕСС, ГАЛАРТ, 2002; Русская живопись: энциклопедия. М.: АСТ-АСТРЕЛЬ, 2003; и т. д. О живописном элементе пишет Э.И. Коптева [Коптева, 2018]. Оригинальный подход предложен А.Н. Неминущим – рассмотрение пейзажа через звуковой код [Неминущий, 2018].

[687] И.А. Гончаров писал Майковым: «*Как охотно отдал бы я тропические ночи, ананасы, все чудеса и приключения – за час, проведенный у вас на диване или на балконе и за другой на Стеклянном заводе*» [Гончаров, 1986, с. 679].

[688] В. Массон говорит о важности ассоциативного фона в романе. См. [Массон, 2016]. Путешественник сравнивает себя то с Одиссеем, то с Робинзоном. Кроме того, обращено внимание на музыкальную элегию ритма прозы, созвучную «Норме», а также на экфрасисы – соотнесенность реального мира с живописными полотнами художников мирового уровня [Павлович, 2020]. Для М. Отрадина само путешествие – акт самосознания и самопроверки [Отрадин, 2017].

[689] См. о географических и пр. сочинениях: [Краснощекова, 1997].

[690] О Филостратовых картинах см.: Брагинская Н.В. Жанр Филостратовых картин // Из истории античной культуры. М., 1976.

[691] Н. Резанов (1764–1807) – русский путешественник и уже в XX в. герой поэмы А. Вознесенского «“Юнона” и “Авось”».

[692] Кстати, упоминание Пушкина, который всегда был кумиром Гончарова, здесь приобретает знаковый характер. Как отмечает Т. Орнатская, по поводу кругосветного путешествия своего лицейского друга Ф. Матюшкина в 1817 году Пушкин высказался так, бессознательно обозначив в лаконичной формуле свое понимание жанра и предопределив последующее развитие жанра путешествий в русской литературе: «…избегать излишнего разбора впечатлений» [Гончаров, 1986, с. 775, 779].

[693] О специфике жанра и о двухголосии см.: [Краснощекова, 1997, с. 134–142].

4.5. «ДАЧНЫЙ ТЕКСТ» В ПРОЗЕ А.П. ЧЕХОВА: ДИНАМИКА И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СМЫСЛ

[694] Фрагмент опубликован: Козубовская Г.П. «Дачный текст» в прозе А.П. Чехова: динамика и художественный смысл // Универсалии русской литературы. 8. Воронеж: Издательский дом ВГУ, 2020. С. 271–287.

[695] См., например, ссылку в отчете М.В. Скороходовой о работе семинара «Проблемы тезауруса “усадебных” исследований в российском и зарубежном литературоведении» на доклад М.С. Акимовой «“Усадебный” и “дачный” текст русской литературы: к вопросу о соотношении понятий». URL: http://litusadba.imli.ru/event/seminar-problemy-tezaurusa-usadebnyh-issledovaniy-v-rossiyskom-i-zarubezhnom-literaturovedenii (дата обращения: 14.09.2021).

[696] Ловелл С. Дачники: история летнего житья в России, 1710–2000. СПб.: Академический проект: Изд-во ДНК, 2008. См. также: Ловелл С. Дачный текст в русской культуре XIX века // Вопросы литературы. 2003. № 3. С. 34–73. Он же стал рецензентом книги: Малинова-Тзиафета О. Из города на дачу: Социокультурные факторы освоения дачного пространства вокруг Петербурга (1860–1914). СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013 (опубликовано: Антропологический форум. 2014. № 20).

[697] Цивьян Т.В. Дача и дачники в русском представлении. Предварительные материалы. URL: https://www.km.ru/referats/0ED7AE92BC144180B9E8C736CAA6990B (дата обращения: 14.09.2021).

[698] Разработку идеи Щукина продолжает молодой польский ученый И.Р. Грибло: Грибло И.Р. Locus amoenus русской культуры: от усадьбы к даче // Актуальные проблемы современной науки. 2014. № 4 (78). С. 28–31. Задолго до Щукина Г.Ю. Стернин опубликовал исследование об усадьбе-даче Абрамцево как культурологической модели. См.: Стернин Г.Ю. Абрамцево: от «усадьбы» к «даче» // Стернин Г.Ю. Два века: XIX–XX: очерки русской художественной культуры. М.: Галарт, 2007. См. также: Стернин Г.Ю. Дачный текст в русской культуре XIX века // Вопросы литературы. 2003. № 3. С. 34–73.

[699] Старыгина Н.Н. «Дачный текст» в повести И.С. Тургенева «Первая любовь» // Вестник Марийского государственного ун-та. 2015. № 4 (19). С. 107–111.

[700] Цуркан В.В. Корреляция «городского» и «дачного» текстов в русской литературе последней трети XX века // Проблемы истории, филологии, культуры. 2015. № 4. С. 263–267.

[701] Кроме того, см.: Богданова О.А. Окно в рай? Культурная семиотика усадьбы и дачи в русской литературе рубежа XIX–XX вв. // Артикульт. 2018. 31 (3). С. 79–84; Деотто П. Дача как одна из категорий петербургского мифа / Studia Litteraria Polono-Slavica, 4 SOW. Warszawa, 1999; Чулкина Н.Л. Русская дача от Чехова до наших дней // Русская речь. 2002. № 5. С. 109–114; Щукин В.Г. Чеховская дача: культурный феномен и литературный образ // Очерки русской культуры XIX в. T. V. M., 2005. С. 418–452; и т. д.

[702] Мароши В.В. Огородничество как мистерия и жизнетворчество в русской литературе XX века // Филол. зап. Воронеж, 2006. Вып. 25. С. 167–180; Мароши В.В. «Pastinaca sativa»: окнами в огород // Культура и текст: культурный смысл и коммуникативные стратегии. Барнаул, 2011. С. 126–133.

[703] Тропкина Н. Художественная семантика дачного топоса в русской поэзии второй половины XX в. // Известия Волгоградского государственного пед. ун-та. 2012. № 4. Т. 68. С. 128–132.

[704] Семеницкая О.В. «Путешествие» на дачу: «дачный текст» в современной литературе // Коды русской классики: «дом», «домашнее» как смысл, ценность и код: материалы III Междунар. науч.-практ. конф. (Самара, 19–20 нояб. 2009): в 2 ч. Самара, 2010. Ч. 2. С. 221–226.

[705] См.: [Старыгина, 2015]. Этому противоречит точка зрения В.Г. Щукина, который ввел понятие «дачной новеллы», во многом сходной с усадебной новеллой, оговорив включение в

«дачный текст» произведений, не привязанных к даче: «…не местом действия определяется суть этой жанровой формы, а новаторской художественной структурой, которая генетически восходит к усадебной повести, но существенно ее преобразует». См.: [Щукин, 2007, с. 385].

[706] См. о чеховском «дачном тексте»: Лапова А. «Дачный роман» в прозе А.П. Чехова («Зеленая Коса») // Культура и текст. Барнаул, 2011. С. 413–420; Козубовская Г.П., Михайлова Т.В. «Новая дача» А.П. Чехова: мифологический подтекст // Пушкин – Абай и казахская литература: материалы Международной научной конференции. Алматы, 2006. С. 227–234; Ярко А.Н. Дачный текст в творчестве А.П. Чехова // Чеховские чтения в Ялте. Симферополь, 2014; и др.

[707] Произведения А.П. Чехова цитируются по изданию: Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. М.: Наука, 1974–1983. Далее при цитировании номер тома и страницы указываются в круглых скобках после цитаты.

[708] Согласно легенде, окрошка появилась из-за халатности. Во время праздника один из халдеев нечаянно опрокинул чан с квасом в заготовку для салата. Местный повар, проявив смекалку, приказал подавать салат, залитый квасом, объяснив это тем, что данное блюдо сейчас популярно в высших кругах Франции. Все гости с удовольствием отведали заморское блюдо. Один из присутствующих похвалил повара за отменное приготовление пищи, заявив, что недавно был в Провансе и его потчевали именно таким супом. См.: Алтунин Е. Окрошка. URL: https://my.mail.ru/community/music-firework/064F78198B98977D.html (дата обращения: 14.09.2021).

[709] См.: Кубасов А.В. Травестия классических литературных образов в рассказах А.П. Чехова // Уральский филологический вестник. Серия: Русская классика: динамика художественных систем. 2016. № 4.

[710] См. об этом: Козубовская Г.П. Повесть А.П. Чехова «Три года»: мифологические архетипы и их функция // Образотворческие и смыслопорождающие функции художественного текста: сборник материалов очно-заочной Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции. Стерлитамак, 2012. С. 131–137.

[711] Первый вариант опубликован: Козубовская Г.П. «Новая дача» А.П. Чехова: мифологический подтекст // Пушкин – Абай и казахская литература: материалы Международной научной конференции. Алматы, 2006. С. 227–234 (в соавторстве с Т.В. Михайловой).

[712] Гоголев К.Н. Мировая художественная культура: универсальный словарь-справочник от «А» до «Я». М., 2000. С. 39, 79.

[713] «Гелиос в пурпурной одежде восседает на троне». См.: Штоль Г.В. Мифы древности / пер. с нем. В.Н. Покровского. Минск, 1999 (печатается по изданию: Г.В. Штоль. Мифы классической древности. М., 1876. С. 21).

[714] Говоря о Гелиосе, правящем колесницей, имеет смысл обратиться к семантике фамилии Кучерова. С.И. Ожегов даёт следующее определение слову «кучер»: это «слуга, работник, который правит лошадьми в экипаже» (Ожегов С.И. Словарь русского языка / под ред. Н.Ю. Шведовой. М., 1990. С. 317).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

А. А. Фет и его литературное окружение : в 2 кн. / отв. ред. Т. Г. Динесман. – Москва : ИМЛИ РАН, 2008. – Кн. 1. – 990 с. – (Литературное наследство. Т. 103).

А. Н. Майков: Послесловие к циклу (по архивным материалам) // Портал «О литературе», LITERARY.RU. – URL: http://literary.ru/literary.ru/readme.php?subaction=showfull&id=1195562756&archive=1197244339 (дата обращения: 08.09.2021).

Абиева, Н. М. Поэтика костюма в прозе А. П. Чехова : монография / Н. М. Абиева. – Барнаул : АлтГПУ, 2018. – 230 с.

Аверинцев, С. С. Вступительная статья / С. С. Аверинцев // Идеи эстетического воспитания : в 2 т. – Москва, 1973. – Т. 1. – С. 117–139.

Аверинцев, С. На перекрестке литературных традиций / С. Аверинцев // Вопросы литературы. – 1973. – № 2. – С. 150–183.

Аверинцев, С. С. Поэтика ранневизантийской литературы / С. С. Аверинцев. – Москва : Наука, 1977. – 382 с.

Аврелий Виктор. О знаменитых людях / Виктор Аврелий ; пер. В. С. Соколова // Римские историки IV века. – Москва : РОССПЭН, 1997. – URL: http://www.ancientrome.ru/antlitr/aur-vict/vir-ill-f.htm (дата обращения: 08.09.2021).

Агапкина, Т. А. Ноги / Т. А. Агапкина, А. Л. Топорков // Славянская мифология : энциклопедический словарь. – Изд. 2-е. – Москва : Международные отношения, 2002. – 512 с.

Агапкина, Т. А. Ноги / Т. А. Агапкина // Славянская мифология : энциклопедический словарь. – С. 142–143. – URL: https://www.litmir.me/br/?b=556825&p=142 (дата обращения: 15.09.2021).

Агапкина, Т. А. Смотреть / Т. А. Агапкина, А. Л. Топорков // Славянская мифология : энциклопедический словарь. – Москва : Эллис лак, 1995. – С. 360–361.

Айдачич, Д. Смех демона в славянских литературах XIX века / Д. Айдачич // Славянские этюды : сборник к юбилею С. М. Толстой. – Москва : Индрик, 1999. – С. 28–35. – URL: https://www.rastko.rs/rastko-ru/delo/10054 (дата обращения: 15.09.2021).

Айхенвальд, Ю. Майков / Ю. Айхенвальд // Силуэты русских писателей / Ю. Айхенвальд. – Москва : Республика, 1994. – Вып. 3. – С. 156–164.

Айхенвальд, Ю. Силуэты русских писателей / Ю. Айхенвальд. – Москва : Республика, 1994. – Вып. 3. – 591 с.

Акимова, Л. И. Искусство Древней Греции: Классика / Л. И. Акимова. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2007. – С. 339–347.

Акимова, Л. И. Пракситель / Л. И. Акимова // Варварская галерея / Древнегреческая скульптура. – URL: http://www.varvar.ru/arhiv/gallery/sculpture_greek/praksitely.html (дата обращения: 15.09.2021).

Аксенова, А. А. Визуальный аспект лирического произведения в технике медленного чтения (на материале одной строки А. А. Ахматовой «Приходи на меня посмотреть») / А. А. Аксенова // Новый филологический вестник. – 2017. – № 4 (43). – С. 25–36.

Александрова, А. В. «Формула» Рафаэля в романе И. С. Тургенева «Дворянское гнездо» / А. В. Александрова, О. В. Евдокимова // Известия Волгоградского гос. ун-та. Серия: Педагогические науки. Филологические науки. – 2019. – № 7 (140). – С. 230–233. – URL: https://readera.org/formula-rafajelja-v-romane-is-turgeneva-dvorjanskoe-gnezdo-148311076 (дата обращения: 09.09.2021).

Александрова, Л. Тургенев рисует себя / Л. Александрова // Литературная учеба. – 1988. – № 4. – С. 149–152.

Алексеев, М. П. И. С. Тургенев – пропагандист русской литературы на Западе / М. П. Алексеев // Труды отдела новой русской литературы. – Москва ; Ленинград, 1948. – Т. I. – С. 40–41.

Амброзия // Мифы народов мира. – Москва : Советская энциклопедия, 1987. – Т. 1. – С. 66.

Аммон, Н. Г. Поэтическая сфера Музы Полонского / Н. Г. Аммон // Яков Петрович Полонский: его жизнь и сочинения : сборник историко-литературных статей / сост. В. Покровский. – Москва : Тип. Г. Лисснера и Д. Собко, 1906. – С. 39–44.

Амфитеатров, А. Антики / А. Амфитеатров. – Санкт-Петербург, 1909. – 265 с.

Анализ фамилии. – URL: https://www.analizfamilii.ru (дата обращения: 09.09.2021).

Андреева, Р. П. Энциклопедия моды / Р. П. Андреева. – Санкт-Петербург : Литера, 1997. – 416 с.

Анненков, П. В. Молодость Тургенева. 1840–1856 / П. В. Анненков // Литературные воспоминания / П. В. Анненков. – Москва : ГИХЛ, 1960. – URL: https://www.litmir.me/br/?b=223766&p=6 (дата обращения: 09.09.2021).

Анненский, И. Ф. Майков и педагогические начала его деятельности / И. Ф. Анненский // Книги отражений / И. Ф. Анненский. – Москва : Наука, 1879. – С. 271–303.

Аполлон Майков. Письма, документы. – URL: http://maykov.lit-info.ru/maykov/pisma/letter-11.htm (дата обращения: 15.09.2021).

Афанасьев, А. Н. Поэтические воззрения славян на природу : в 3 т. / А. Н. Афанасьев. – Москва : Современный писатель, 1995. – Т. 1. – 416 с.

Афанасьев, А. Н. Поэтические воззрения славян на природу : в 3 т. / А. Н. Афанасьев. – Москва : Современный писатель, 1995. – Т. 2. – 400 с.

Афанасьев, А. Н. Поэтические воззрения славян на природу : в 3 т. / А. Н. Афанасьев. – Москва : Современный писатель, 1995. – Т. 3. – 416 с.

Аюпов, И. С. Роман И. С. Тургенева «Дым» в историко-культурном контексте : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореф. дис. … канд. филол. наук / Искандер Салаватович Аюпов. – Магнитогорск, 2010. – 22 с.

Аюпова, С. Б. Ономапоэтика романа И. С. Тургенева «Рудин» (Дмитрий Рудин в системе других героев) / С. Б. Аюпова // Вестник Бирской гос. социально-педагогической академии : научный журнал. – 2006. – Вып. 6: Филология. – С. 12–23. – URL: http://znakka4estva.ru/dokumenty/literatura-russkiy-yazyk/onomapoetika-romana-i-s-turgeneva-rudin-dmitriy-rudin-v-sisteme-drugih-geroev (дата обращения: 09.09.2021).

Багратион-Мухранели, И. Л. Трансформация женских образов в кавказской лирике Я. П. Полонского / И. Л. Багратион-Мухранели // Вестник славянских культур. – 2015. – № 1. – С. 101–109.

Баранская, Е. М. «Я точно личность без лица»: к вопросу о литературно-историческом образе Я. П. Полонского / Е. М. Баранская. – URL: https://md-eksperiment.org/post/20190109-k-voprosu-o-literaturno-istoricheskom-obraze-ya-p-polonskogo (дата обращения: 09.09.2021).

Баткин, Л. В. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности / Л. В. Баткин. – Москва : Наука, 1989. – 272 с.

Батюшков, К. Н. Опыты в стихах и прозе / К. Н. Батюшков. – Москва : Наука, 1977. – 608 с. – (Серия: Лит. памятники).

Бахтин, М. М. Время и пространство в произведениях Гёте / М. М. Бахтин // Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – Москва : Искусство, 1979. – С. 204–236.

Башкеева, В. В. Русский словесный портрет : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореф. дис. … д-ра филол. наук / Вера Викторовна Башкеева. – Москва, 2000. – 30 с.

Белинский, В. Г. Полное собрание сочинений : в 13 т. / В. Г. Белинский. – Москва : Изд-во АН СССР, 1956. – Т. 10. – 474 с.

Белова, Н. О. Концепт «северные народы» в травелоге И. А. Гончарова «Фрегат “Паллада”» / Н. О. Белова // Вестник угроведения. – 2014. – № 3 (18). – С. 8–16.

Бельская, А. А. «Дым» И. С. Тургенева: личные имена собственные в контексте романа и пушкинская антропонимика / А. А. Бельская // Вестник Брянского гос. ун-та. – 2011. – № 2. – С. 285–292. – URL: https://www.elibrary.ru/contents.asp?issueid=1005225 (дата обращения: 26.06.2021).

Бельская, А. А. «Странники» И. С. Тургенева: от Рудина к Лаврецкому / А. А. Бельская // Спасский вестник. – 2008. – Вып. 15. – С. 37–50.

Бельская, А. А. Трансформация мифа об Амуре и Психее в романе И. С. Тургенева «Дым» / А. А. Бельская // Ученые записки Орловского гос. ун-та. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2014. – 2 (58). – С. 172–180.

Беляева, И. А. Московская тема в письмах и творчестве И. А. Тургенева / И. А. Беляева // Иван Сергеевич Тургенев и Москва : [сб. ст.]. – Москва : Русский путь, 2009. – С. 9–38. – URL: http://turgenev-archive.blogspot.com/2010/12/blog-post.html (дата обращения: 09.09.2021).

Беляева, И. А. «Помни мои последние три слова»: к вопросу о структуре финалов в романах Тургенева / И. А. Беляева // Филологический класс. – 2018. – № 3 (53). – С. 25–32.

Бенуа, А. История живописи всех времен и народов / А. Бенуа. – Санкт-Петербург : Нева, 2002. – Т. 1. – 543 с.

Бисов, А. А. Анализ произведения «Рождение Венеры» Сандро Боттичелли / А. А. Бисов, В. А. Туманцева // Молодой ученый. – 2013. – № 1 (48). – С. 414–416. – URL: https://moluch.ru/archive/48/6055 (дата обращения: 09.09.2021).

Бланделл, С. «Под их сияющими стопами». Сандалии и прочая обувь античной Греции / С. Бланделл // Обувь: от сандалий до кроссовок. – Москва, 2013. – С. 24–39.

Большая советская энциклопедия. – Москва : Советская энциклопедия, 1969–1978. – URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/123886/Природа (дата обращения: 15.09.2021).

Большой кулинарный словарь. – URL: http://slovo.yaxy.ru/64.html (дата обращения: 09.09.2021).

Большой энциклопедический словарь. – URL: https://rus-big-enc-dict.slovaronline.com/14446-ГАСТРОНОМИЯ (дата обращения: 15.09.2021).

Бочаров, С. Г. Сюжеты русской литературы / С. Г. Бочаров. – Москва : Языки русской культуры, 1999. – 632 с.

Бочаров, С. Г. Филологические сюжеты / С. Г. Бочаров. – Москва : Языки славянских культур, 2007. – 656 с.

Брагинская, Н. В. Генезис «Картин» Филострата Старшего / Н. В. Брагинская // Поэтика древнегреческой литературы. – Москва : Наука, 1981. – С. 274–313.

Брагинская, Н. В. Жанр Филостратовых «картин» / Н. В. Брагинская // Из истории античной культуры. – Москва, 1976. – С. 143–169.

Брагинская, Н. В. Надпись и изображение в греческой вазописи / Н. В. Брагинская // Культура и искусство античного мира : материалы научной конференции ГМИИ им. А. С. Пушкина, 1979 г. – Москва, 1980. – С. 41–99.

Булгаков, С. Философия хозяйства / С. Булгаков. – Москва : Институт цивилизаций, 2009. – 464 с.

Буслаев, Ф. Женские типы в изваяниях греческих богинь / Ф. Буслаев // Пропилеи. – Москва, 1856. – Т. I. – С.100–175.

Бухштаб, Б. Фет. Очерк жизни и творчества / Б. Бухштаб. – Ленинград : Наука, 1990. – 137 с.

Быков, Д. Л. Символика еды в мировой литературе / Д. Л. Быков. – Москва : Прямая речь, 2014. – URL: https://www.libfox.

ru/651634-dmitriy-bykov-simvolika-edy-v-mirovoy-literature.html (дата обращения: 15.09.2021).

Бычков, А. А. Энциклопедия языческих богов: Мифы древних славян / А. А. Бычков. – Москва : ВЕЧЕ, 2001. – 400 с.

Бялый, Г. А. Тургенев и русский реализм / Г. А. Бялый. – Москва ; Ленинград : Советский писатель, 1962. – 246 с.

Важнер, Ф. Госпожа Рекамье / Ф. Важнер. – Москва : Молодая гвардия, 2004. – 368 с. – (Серия: Жизнь замечательных людей).

Вайнштейн, О. Б. Денди: мода, литература, стиль жизни / О. Б. Вайнштейн. – Москва : Новое литературное обозрение, 2012. – 640 с.

Вайскопф, М. Влюбленный демиург: Метафизика и эротика русского романтизма / М. Вайскопф. – Москва : Новое литературное обозрение, 2012. – 696 с.

Вакханалии в живописи. – URL: https://www.liveinternet.ru/users/4968747/post449356353 (дата обращения: 09.09.2021).

Вальхалла. – URL: https://gufo.me/dict/mythology_encyclopedia/ВАЛЬХАЛЛА (дата обращения: 10.09.2021).

Вацуро, В. Э. Готический роман в России / В. Э. Вацуро. – Москва : Новое литературное обозрение, 2002. – 548 с. – (Серия: Филологическое наследие).

Вершинина, Н. Л. Особенности беллетристической рецепции повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза» в эпоху 1830–1840-х годов (идиллико-анекдотический контрапункт) / Н. Л. Вершинина // Карамзинский сборник. Повесть Н. М. Карамзина «Бедная Лиза»: проблемы изучения и преподавания. – Ульяновск : УлГПУ, 1999. – С. 29–50.

Веселовский, А. Н. Из истории эпитета / А. Н. Веселовский // Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – Москва, 1989. – С. 59–75.

Винницкий, И. Поэтическая семантика Жуковского, или Рассуждение о вкусе и смысле «Овсяного киселя» / И. Винницкий // Новое литературное обозрение. – 2003. – № 61. – URL: https://magazines.gorky.media/nlo/2003/3/poeticheskaya-semantika-zhukovskogo-ili-rassuzhdenie-o-vkuse-i-smysle-ovsyanogo-kiselya.html (дата обращения: 09.09.2021).

Вишня. – URL: http://www.symbolarium.ru/index.php/Вишня (дата обращения: 10.09.2021).

Володина, Н. В. Майковы: Преданья русского семейства / Н. В. Володина. – Санкт-Петербург : Наука, 2003. – 342 с.

Волошин, М. Театр как сновидение / М. Волошин // Лики творчества / М. Волошин. – Ленинград : Наука, 1988. – С. 349–355.

Воронин, Р. А. Виды и функции пейзажных описаний в литературе / Р. А. Воронин // Филология и лингвистика в современном мире : материалы I Междунар. науч. конф. (г. Москва, июнь 2017 г.). – Москва : Буки-Веди, 2017. – С. 1–4. – URL: https://moluch.ru/conf/phil/archive/235/12589 (дата обращения: 09.09.2020).

Вышеславцев, Б. Сердце в христианской и индийской мистике / Б. Вышеславцев. – Paris, 1929. – 77 с.

Вышеславцев, Б. Этика преображенного Эроса / Б. Вышеславцев. – Москва : Республика, 1994. – 368 с.

Вьюшкова, И. Г. Мотивный комплекс сна в поэзии и прозе Я. П. Полонского : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореф. дис. … канд. филол. наук / Ирина Геннадьевна Вьюшкова. – Санкт-Петербург, 2011. – 23 с.

Вьюшкова, И. Г. Онейропоэтика пейзажной поэзии Я. П. Полонского / И. Г. Вьюшкова, М. А. Понятая // Филологические науки в России и за рубежом : материалы Междунар. науч. конф. (г. Санкт-Петербург, февраль 2012 г.). – Санкт-Петербург : Реноме, 2012. – С. 12–15.

Вьюшкова, И. Г. Онейропоэтика поэзии Я. П. Полонского / И. Г. Вьюшкова. – Ишим : Изд-во ИГПИ, 2012. – 135 с.

Вьюшкова, И. Г. Поэтика золотого цвета в творчестве Я. П. Полонского / И. Г. Вьюшкова // От текста к контексту : научный журнал. – 2014. – № 2. – С. 12–20.

Габель, М. О. Первая повесть И. С. Тургенева «Андрей Колосов» / М. О. Габель // Ученые записки Харьковского гос. библиотечного ин-та. – 1961. – Вып. 5. – С. 140–143.

Гавриленко, Т. А. Жанровое своеобразие лирики А. Майкова : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Татьяна Александровна Гавриленко. – Москва, 1984. – 24 с.

Гаврилина, О. В. Пейзаж – чувство природы – натурфилософия в художественной литературе: основные аспекты изучения / О. В. Гав-

рилина // Вестник Российского ун-та дружбы народов. Серия: Литературоведение, журналистика. – 2009. – Вып. 3. – С. 30–38. – URL: http://journals.rudn.ru/literary-criticism/article/view/4330/3784 (дата обращения: 09.09.2021).

Гайнцева, Э. Г. Николай Аполлонович Майков и его воспоминания (из круга общения И. А. Гончарова) / Э. Г. Гайнцева // Русская литература. – 1997. – № 1. – С. 123–149.

Галич, А. И. Опыт науки изящного / А. И. Галич // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века : в 2 т. – Москва : Искусство, 1974. – Т. 2. – С. 205–275.

Гаранина, Е. П. Концепт «творчество» в лирике А. Н. Майкова (на материале цикла «Excelsior») / Е. П. Гаранина // Лингвокультурология. – 2014. – № 8. – С. 38–41. – URL: http://journals.uspu.ru/attachments/article/856/Лингвокультурология%208%20(2014).pdf (дата обращения: 09.09.2021).

Гардзонио, С. «...и твой безносый Касти…». Некоторые комментарии к пушкинскому посланию «К вельможе» / С. Гардзонио // Пушкинские чтения в Тарту. 2. – Тарту, 2000. – С. 134–145. – URL: https://ruthenia.ru/document/364953.html (дата обращения: 09.09.2021).

Гармоническое настроение души, создаваемое поэзией Полонского, при разнообразии затрагиваемых ею областей чувств, ее изящная образность и прозрачная хрустальность стиха // Яков Петрович Полонский: его жизнь и сочинения : сборник историко-литературных статей / сост. В. Покровский. – Москва : Тип. Г. Лисснера и Д. Собко, 1906. – С. 313–327.

Гаспаров, М. Л. Избранные труды : в 2 т. / М. Л. Гаспаров. – Москва : Языки русской культуры, 1997. – Т. 2. – 504 с. – (Языки. Семиотика. Культура).

Гачев, Г. Д. Космо-Психо-Логос: Национальные образы мира / Г. Д. Гачев. – Москва : Академический проект, 2007. – 511 с.

Гачев, Г. Д. Образы Индии: опыт экзистенциальной культурологии / Г. Д. Гачев. – Москва : Наука, 1993. – 390 с.

Геллер, Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе / Л. Геллер // Экфрасис в русской литературе : труды Лозаннского симпозиума. – Москва, 2002. – С. 5–22.

Гербер, Хелен. Мифы Греции и Рима / Хелен Гербер. – Москва : Центроглиф, 2007. – 302 с. – URL: https://iknigi.net/avtor-helen-gerber/48362-mify-grecii-i-rima-helen-gerber/read/page-5.html (дата обращения: 09.09.2021).

Гердер, И. Г. Идеи к философии истории человечества / И. Г. Гердер. – Москва : Наука, 1977. – 703 с.

Глаза как зеркало: зрение и видение в культуре : сборник статей / [сост. В. Малкина, С. Лавлинский]. – [Б. м.] : Издательские решения, 2016. – 208 с.

Глушко, Е. А. Фамилии / Е. А. Глушко, Ю. М. Медведев. – Москва : РОЛЬФ, Айрис-пресс, 1998. – 576 с. – (Энциклопедии).

Гоголь, Н. В. Полное собрание сочинений : в 14 т. / Н. В. Гоголь ; АН СССР ; Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом) ; гл. ред. Н. Л. Мещеряков ; ред.: В. В. Гиппиус (зам. гл. ред.), В. А. Десницкий [и др.]. – Москва ; Ленинград : Изд-во АН СССР, 1937–1952.

Гоголь, Н. В. Полное собрание сочинений : в 14 т. Т. 2 : Миргород / Н. В. Гоголь. – Москва ; Ленинград : Изд-во АН СССР, 1937. – 764 с.

Гоголь, Н. В. Собрание сочинений : в 6 т. / Н. В. Гоголь. – Москва : ГИХЛ, 1959. – Т. 2. – 351 с.

Голованивская, М. К. Мясо и молоко как диалектическая пара / М. К. Голованивская // Еда и культура. – Москва : Центр по изучению взаимодействия культур, 2015. – С. 203–214.

Голованивская, М. К. Представления о мясе и молоке в разных культурных традициях / М. К. Голованивская // Россия и Запад: диалог культур. – 2015. – № 9. – URL: http://regionalstudies.ru/journal/homejornal/rubric/2012-11-02-22-13-36/421-2016-04-24-10-04-57.html (дата обращения: 14.09.2021).

Гончаров в воспоминаниях современников. – Ленинград : Художественная литература, 1969. – 342 с. – (Серия литературных мемуаров).

Гончаров, И. А. Полное собрание сочинений и писем : в 20 т. / И. А. Гончаров ; РАН. Институт русской литературы (Пушкинский Дом) ; редкол.: Т. И. Орнатская (зам. гл. ред.), В. А. Туниманов [и др.] ; подгот. текста и сост. примеч. А. Ю. Балакина [и др.]. – Санкт-Петербург : Наука, 1997–...

Гончаров, И. А. Полное собрание сочинений и писем : в 20 т. Т. 1 : Обыкновенная история ; Стихотворения ; Повести и очерки ; Публицистика, 1832–1848 / И. А. Гончаров. – Санкт-Петербург, 1997. – 832 с.

Гончаров, И. А. Полное собрание сочинений и писем : в 20 т. Т. 2 : Фрегат «Паллада»: Очерки путешествия в 2 т. / И. А. Гончаров. – Санкт-Петербург, 1997. – 746 с.

Гончаров, И. А. Полное собрание сочинений и писем : в 20 т. Т. 4 : Обломов: Роман в 4 ч. / И. А. Гончаров. – Санкт-Петербург : Наука, 1998. – 492 с.

Гончаров, И. А. Полное собрание сочинений и писем : в 20 т. Т. 7 : Обрыв: Роман в 5 ч. / И. А. Гончаров. – Санкт-Петербург : Наука, 2004. – 771 с.

Гончаров, И. А. Полное собрание сочинений и писем : в 20 т. Т. 15 : Письма. 1842 – январь 1855 / И. А. Гончаров ; подгот. текстов и примеч. А. Г. Гродецкая ; вступ. ст. В. А. Недзвецкого ; ст. А. В. Романовой ; ред. А. Ю. Балакин. – Санкт-Петербург : Наука, 2017. – 549 с.

Гончаров, И. А. Собрание сочинений : в 8 т. Т. 8 : Статьи, заметки, рецензии, автобиографии, избранные письма / И. А. Гончаров ; подгот. текста, статей, заметок, рецензий, автобиографий и примеч. А. П. Рыбасова ; подгот. текста писем А. П. Могилянского, М. Я. Полякова ; примеч. к письмам М. Я. Полякова. – Москва : Государственное издательство Художественной литературы, 1955. – 575 с.

Гончаров, И. А. Фрегат «Паллада» / И. А. Гончаров ; изд. подгот. Т. И. Орнатская ; отв. ред. Д. В. Ознобишин. – Ленинград : Наука, 1986. – 879 с. – (Серия: Лит. памятники).

Гончаров, С. А. Творчество Н. В. Гоголя в религиозно-мистическом контексте / С. А. Гончаров. – 2-е изд. – Москва : Изд-во Юрайт, 2021. – 228 с. – (Актуальные монографии).

Гостева, А. Г. Страх/ужас / А. Г. Гостева, О. В. Сулемина // Русские литературные универсалии (типология, семантика, динамика) : коллективная монография. – Воронеж : Научная книга, 2011. – С. 274–369.

Греков, В. Русская и советская фантастика / В. Греков. – Москва : Правда, 1989. – С. 4–18. – URL: http://www.fandom.ru/about_fan/grekov_1.htm (дата обращения: 10.09.2021).

Грибоедов, А. С. Сочинения : в 2 т. / А. С. Грибоедов. – Москва : Правда, 1971. – Т. 1. – 384 с.

Григорьян, К. Н. Пейзаж в русской живописи и поэзии / К. Н. Григорьян // Литература и живопись / под ред. А. Н. Иезуитова. – Ленинград, 1982. – С. 128–146.

Гринлиф, М. Пушкин и романтическая мода: Фрагмент. Элегия. Ориентализм. Ирония / М. Гринлиф ; [пер. с англ. М. А. Шерешевской и Л. Г. Семеновой]. – Санкт-Петербург : Акад. проект, 2006. – 381 с. – (Современная западная русистика. Т. 61).

Гринцер, П. А. Деянира / П. А. Гринцер // Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. – Москва, 1997. – Т. 1. – С. 367–368.

Грушко, Е. А. Словарь славянской мифологии : учеб. пособие для сред. шк. и вузов / Е. А. Грушко, Ю. М. Медведев. – Нижний Новгород : Рус. купец : Братья славяне, 1995. – URL: https://www.bestiary.us/books/slovar-slavjanskoj-mifologii (дата обращения: 14.09.2021).

Гумбольдт, А. Картины природы / А. Гумбольдт ; пер. с нем. Т. И. Коншиной. – Москва : Географгиз, 1959. – 269 с.

Гуревич, А. Я. Категории средневековой культуры / А. Я. Гуревич. – 2-е изд. – Москва : Искусство, 1984. – 350 с.

Даль, В. И. Толковый словарь живого великорусского языка / В. И. Даль. – Санкт-Петербург ; Москва : Товарищество М. О. Вольф, 1909. – Т. IV.

Даль, В. И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. / В. И. Даль. – Москва : Русский язык, 1978–1980.

Даль, В. И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. / В. И. Даль. – Москва : Русский язык, 1978. – Т. I. – 699 с.

Даль, В. И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. / В. И. Даль. – Москва : Русский язык, 1979. – Т. II. – 779 с.

Даль, В. И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. / В. И. Даль. – Москва : Русский язык, 1980. – Т. III. – 555 с.

Даль, В. И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. / В. И. Даль. – Москва : Русский язык, 1980. – Т. IV. – 683 с.

Двоеглазов, В. В. Категория «праведничества» в русской литературе первой половины XIX века : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореф. дис. … канд. филол. наук / Владимир Викторович Двоеглазов. – Киров, 2018. – 24 с.

День окрошки. – URL: https://my.mail.ru/community/music-firework/064F78198B98977D.html (дата обращения: 14.09.2021).

Деотто, П. Дача как одна из категорий петербургского мифа / П. Деотто // Studia Litteraria Polono-Slavica, 4 SOW. – Warszawa, 1999. – С. 145–154.

Дмитриева, Е. Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай / Е. Дмитриева, О. Купцова. – Москва : О.Г.И., 2003. – 523 с.

Дмитриева, Н. А. Изображение и слово / Н. А. Дмитриева. – Москва : Искусство, 1962. – 314 с.

Дмитриевская, Л. Н. Портрет и пейзаж в русской прозе: традиция и художественные эксперименты / Л. Н. Дмитриевская. – Москва ; Ярославль : Литера, 2013. – 200 с.

Добровольская, В. Е. «Лапоть с лаптем, а сапог с сапогом»: запреты и предписания, связанные с изготовлением обуви в Северной и Центральной России / В. Е. Добровольская // Антропологический форум. – 2010. – № 13. – С. 75–95. – URL: https://anthropologie.kunstkamera.ru/files/pdf/013online/13_online_dobrovolskaya.pdf (дата обращения: 10.09.2021).

Доманский, В. А. Художественные зеркала романа И. А. Гончарова «Обрыв» / В. А. Доманский // Гончаров И. А. Материалы и исследования. – Ульяновск, 2003. – С. 146–153. – URL: http://goncharov.lit-info.ru/goncharov/articles/domanskij-hudozhestvennye-zerkala.htm (дата обращения: 10.09.2021).

Доманский, Ю. В. Смыслообразующая роль архетипических значений в литературном тексте : пособие по спецкурсу / Ю. В. Доманский. – Тверь : Тверской гос. ун-т, 1999. – 93 с.

Доманский, Ю. В. Смыслообразующая роль архетипических значений в литературном тексте : пособие по спецкурсу / Ю. В. Доманский. – Тверь : Изд-во ТГУ, 2001. – 100 с.

Древнегреческая скульптура. – URL: http://www.varvar.ru/arhiv/gallery/sculpture_greek/praksitely.html (дата обращения: 10.09.2021).

Дроздов, Н. Фольклорная и романтическая традиции в новеллах О. М. Сомова «Русалка» и «Киевские ведьмы» / Н. Дроздов // Rossica Petropolitana Juniora. – 2009. – Вып. 1. – URL: http://mir.spbu.ru/links/item/766-rpj-02.html (дата обращения: 10.09.2021).

Друковцев, С. Поваренные записки / С. Друковцев. – Москва : тип. Имп. Моск. Ун-та, 1779. – 40 с.

Дубовиков, А. Н. Андрей Колосов : комментарии / А. Н. Дубовиков, Е. Н. Дунаева // Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. / Тургенев И. С. – Москва : Наука, 1980. – Т. 4. – С. 553–562.

Дубовиков, А. Н. Еще об «Игре в портреты» / А. Н. Дубовиков // Лит. наследство. – Москва, 1964. – Т. 73. – Кн. 1. – С. 435–454.

Дэвидсон, Х. Секс и грех. Магия красных туфелек / Х. Дэвидсон // Обувь: от сандалий до кроссовок. – Москва : Новое литературное обозрение, 2013. – С. 215–228.

Егоров, Б. Ф. Труд и отдых в русском быту и литературе / Б. Ф. Егоров // Культурное наследие древней Руси. – Москва, 1996. – С. 322–326.

Ежегодник Рукописного отдела ИРЛИ на 1978 г. – Ленинград : Наука, 1980. – 286 с.

Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 г. – Ленинград : Наука, Ленинградское отделение, 1976. – 238 с.

Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1975 г. – Ленинград : Наука, 1980. – 286 с.

Ермилова, Е. В. Народно-поэтическое мышление в поэтическом стиле (Некрасов) / Е. В. Ермилова // Теория литературных стилей. Типология стилевого развития XIX века. – Москва : Наука, 1977. – С. 48–84.

Ермилова, Е. Самый трудный из наших поэтов / Е. Ермилова // Литературная учеба. – 1979. – № 6. – С. 171–179. – URL: https://md-eksperiment.org/post/20151020-samyj-trudnyj-iz-nashih-poetov (дата обращения: 14.09.2021).

Ермилова, Е. Яков Петрович Полонский / Е. Ермилова // Стихотворения / Я. П. Полонский. – Москва : Советская Россия, 1981. – URL: http://az.lib.ru/p/polonskij_j_p/text_0030.shtml (дата обращения: 10.09.2021).

Жирмунский, В. М. Немецкий романтизм и современная мистика / В. М. Жирмунский. – Санкт-Петербург : Аксиома, Новатор, 1996. – 232 с.

Журина, М. И. Народно-поэтические истоки образа знахаря-колдуна в произведениях О. М. Сомова / М. И. Журина // Вестник Чувашского ун-та. – 2006. – № 5. – С. 157–163.

Журина, М. И. Творческая эволюция О. М. Сомова и проблемы фольклоризма : специальность 10.01.09 «Фольклористика» : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Марина Ивановна Журина. – Москва, 2007. – 23 с.

Завальный, А. Ее величество пуговица! / А. Завальный. – URL: http://anastgal.livejournal.com/661281.html (дата обращения: 10.09.2021).

Загидуллина, М. Международная конференция «Пищевой код в славянских культурах» / М. Загидуллина // Новое литературное обозрение. – 2009. – № 1. – С. 418–428.

Зайцев, А. И. Геракл / А. И. Зайцев // Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. – Москва, 1987. – Т. 1. – С. 277–282.

Замятина, Е. В. Повести О. М. Сомова: фантастика и садовая образность / Е. В. Замятина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2011. – № 3 (10). – С. 61–64.

Зверева, Т. В. Взаимодействие слова и пространства в русской литературе второй половины XVIII века : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореф. дис. … д-ра филол. наук / Татьяна Вячеславовна Зверева. – Ижевск, 2007. – 40 с.

Зеленин, Д. К. Избранные труды. Очерки русской мифологии. Умершие неестественной смертью и русалки / Д. К. Зеленин. – Москва : ИНДРИК, 1995. – 432 с.

Зеленин, Д. Тотемы-деревья в сказаниях и обрядах европейских народов / Д. Зеленин. – Москва ; Ленинград : Изд-во АНСССР, 1937. – 80 с.

Зелинский, Ф. Древний мир в поэзии А. Н. Майкова / Ф. Зелинский // Русский вестник. – 1899. – Июль. – С. 230–251.

Земляная, О. И. С. Тургенев об особенностях национальной охоты / О. Земляная // Звезда. – 1998. – № 10. – С. 150–155.

Злыднева, Н. В. Пищевой код как смысловой центр национальной культуры и проблема глобализации / Н. В. Злыднева // Коды повседневности в славянской культуре: еда и одежда. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2011. – С. 391–403.

Значение имени Варвара. – URL: https://my-calend.ru/names/varvara (дата обращения: 10.09.2021).

Золотницкий, Н. Ф. Цветы в легендах и преданиях / Н. Ф. Золотницкий. – Киев : ДОВИРА, 1994. – 255 с.

И. А. Гончаров : материалы юбилейной гончаровской конференции 1987 г. – Ульяновск, 1992. – 154 с.

И. А. Гончаров. Новые материалы и исследования / РАН, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – Москва : ИМЛИ РАН ; Наследие, 2000. – 670 с. – (Лит. наследство. Т. 102).

И. С. Тургенев: новые материалы и исследования / под ред. Д. Д. Благого и др. – Москва : Наука, 1967. – Т. 76. – 791 с. – (Литературное наследие).

Иванов, В. В. Пятница / В. В. Иванов, В. Н. Топоров // Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. – Москва, 1988. – Т. 2. – С. 357.

Иванов, В. В. Русалки / В. В. Иванов // Мифы народов мира. – Москва : Советская энциклопедия, 1988. – Т. 2. – С. 390.

Иванов, Вяч. О поэзии Иннокентия Анненского / Вяч. Иванов // Родное и вселенское / Вяч. Иванов. – Москва : Республика, 1994. – С. 170–179.

Илюточкина, Н. В. Концепт дома в романах И. С. Тургенева 1850-х годов / Н. В. Илюточкина // Ученые записки Орловского гос. ун-та. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2014. – № 1 (57). – С. 238–242.

Интересные факты. Рождение Венеры. – URL: https://pikabu.ru/story/interesnyie_faktyi_kartina_rozhdenie_veneryibottichelli_6679106 (дата обращения: 10.09.2021).

Иссова, Л. Н. Романы И. С. Тургенева. Современные проблемы изучения : учебное пособие / Л. Н. Иссова. – Калининград : Калининградский ун-т, 1999. – 82 с.

История мадеры. – URL: http://www.bahys.com/ru/madera/history (дата обращения: 14.09.2021).

Исупов, К. Г. Одежда (из авторского словаря «Космос русского самосознания») / К. Г. Исупов // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – 2009. – № 3. – С. 151–157.

Исупов, К. Г. Тень / К. Г. Исупов // Культурология. XX век : энциклопедия / отв. ред. Л. Т. Мильская. – Санкт-Петербург : Университетская книга ; Алетейя, 1998. – 447 с. – URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/682/%D0%A2%D0%95%D0%9D%D0%AC (дата обращения: 10.09.2021).

К. Р. Избранная переписка / К. Р. – Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 1999. – 528 с.

Кагаров, Е. Виды представлений о душе в религиозном сознании язычества / Е. Кагаров // Гермес. – 1912. – № 2. – С. 80–84.

Кагаров, Е. Древнегреческая музыка / Е. Кагаров. – Воронеж : Тип. Т-ва Н. Кравцов и Кº, 1908. – 75 с.

Кагаров, Е. Культ фетишей, растений и животных в Древней Греции / Е. Кагаров. – Санкт-Петербург : Сенатская тип., 1913. – 326 с.

Кагаров, Е. Роза в поэзии Древней Греции / Е. Кагаров. – Харьков : Тип. «Печатное дело», 1913. – 8 с.

Казимир. – URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Казимир (дата обращения: 14.09.2021).

Как появился человек: легенды разных народов. – URL: https://www.culture.ru/materials/254664/kak-poyavilsya-chelovek-legendy-raznykh-narodov (дата обращения: 10.09.2021).

Карасёв, Л. В. Мильон объятий (о романах Гончарова) / Л. В. Карасев // Вещество литературы / Карасёв Л. В. – Москва : Языки славянской культуры, 2001. – С. 337–350.

Карпенко, Г. Ю. Базаров и его родители: причины алекситимии героя (по роману И. С. Тургенева «Отцы и дети») / Г. Ю. Карпенко, Л. Б. Карпенко // Вестник Самарского ун-та. История, педагогика, филология. – 2018. – Т. 24. – № 4. – С. 110–117. – URL: https://journals.ssau.ru/hpp/article/view/6420 (дата обращения: 10.09.2021).

Карпицкий, Н. Два текста о еде / Н. Карпицкий // Философские пиры Петербурга : материалы конференций 1999 и 2002 гг., С.-Петербург. – Санкт-Петербург, 2006. – С. 111–120.

Каурова, Е. М. Поэтика портрета в повестях И. С. Тургенева : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореф. дис. … канд. филол. наук / Елена Михайловна Каурова. – Улан-Удэ, 2010. – 25 с.

Керлот, Х. Э. Словарь символов / Х. Э. Керлот. – Москва : REFL-book, 1994. – 608 с.

Кирилюк, З. В. Фольклор в творчестве Ореста Сомова / З. В. Кирилюк // Науч. доклады высшей школы. Филологические науки. – 1965. – № 4. – С. 40–50.

Кирсанова, Р. М. Розовая ксандрейка и драдедамовый платок. Костюм – вещь и образ в русской литературе XIX века / Р. М. Кирсанова. – Москва : Книга, 1989. – 286 с.

Кирсанова, Р. М. Розовая ксандрейка и драдедамовый платок: Костюм – вещь и образ в русской литературе XIX века / Р. М. Кирсанова. – Санкт-Петербург : Славия, 2006. – 175 с.

Клеман, М. К. И. С. Тургенев. Очерк жизни и творчества / М. К. Клеман. – Ленинград : Гослитиздат, 1936. – 224 с.

Кнабе, Г. С. Русская античность: Содержание, роль и судьба античного наследия в культуре России / Г. С. Кнабе. – Москва, 2000. – 238 с.

Коды повседневности в славянской культуре: Еда и одежда. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2011. – 560 с.

Кожуховская, Н. В. Эволюция «чувства природы» в русской прозе XIX века : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореф. дис. … д-ра филол. наук / Наталия Викторовна Кожуховская. – Сыктывкар, 1998. – 40 с.

Козубовская, Г. П. Женские имена в романе И. А. Гончарова «Обрыв» и их коды / Г. П. Козубовская // Поэтика имени : сб. науч. трудов. – Барнаул : БГПУ, 2004. – С. 46–55.

Козубовская, Г. П. Костюм в прозе И. С. Тургенева: роман «Дым» / Г. П. Козубовская // Мир науки, культуры, образования: экология, культурология, филология, искусствоведение, педагогика, психология : международный научный журнал. – 2013. – № 5 (42). – С. 281–284.

Козубовская, Г. П. Мифопоэтика русской литературы: жанр и мотив / Г. П. Козубовская. – Барнаул : Изд-во АлтГПУ, 2016. – 267 с.

Козубовская, Г. П. Мотив еды/пищи в романе И. С. Тургенева «Дворянское гнездо» / Г. П. Козубовская, Л. В. Корнеева // Scitechnology : ежемесячный международный журнал. – 2017. – № 3. – С. 28–31.

Козубовская, Г. П. Поэзия А. А. Фета и мифология : учебное пособие / Г. П. Козубовская. – Москва : Флинта, Наука, 2012. – 320 с.

Козубовская, Г. П. Путешествие на Восток в романе И. А. Гончарова «Фрегат “Паллада”» / Г. П. Козубовская, Т. Борисова // Филологический анализ текста. – Барнаул, 2004. – Вып. 5. – С. 3–20.

Козубовская, Г. П. Роман И. А. Гончарова «Обломов» (некоторые аспекты прочтения) / Г. П. Козубовская // Новая школа. – Барнаул, 1996. – № 1. – С. 57–60.

Козубовская, Г. П. Русская литература: миф и мифопоэтика : монография / Г. П. Козубовская. – Барнаул : Изд-во БГПУ, 2006. – 324 с.

Козубовская, Г. П. Семиотика портрета в романе И. А. Гончарова «Обломов» / Г. П. Козубовская, Е. Морозова // Филологический анализ текста. – Барнаул, 2003. – Вып. 4. – С. 18–27.

Козубовская, Г. П. Середина XIX века: миф и мифопоэтика : монография / Г. П. Козубовская. – Барнаул : Изд-во БГПУ, 2008. – 260 с.

Козубовская, Г. П. Система символики в романе И. С. Тургенева «Накануне» / Г. П. Козубовская // Интерпретация текста. – Бийск : БПГИ, 2003. – Вып. 8. – С. 113–115.

Козубовская, Г. П. Фет и Полонский: проблема художественного мышления / Г. П. Козубовская // Проблемы изучения жизни и творчества А. Фета. – Курск : КГПИ, 1993. – С. 185–205.

Кокорев, А. Саводник В. Ф. / А. Кокорев // Литературная энциклопедия : в 11 т. – Москва : Художественная литература, 1937. – Т. 10. – 936 стлб. – URL: http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/lea/lea-4751.htm (дата обращения: 10.09.2021).

Коптева, Э. И. Живописный контекст в поэтике книги И. А. Гончарова «Фрегат “Паллада”» / Э. И. Коптева // Наука о человеке. Гуманитарные исследования. – 2018. – № 1. – С. 16–24.

Кормилов, С. Базаров – не разночинец! / С. Кормилов // И. С. Тургенев: русская и национальные литературы : материалы Международной научно-практической конференции 26–28 октября 2013 г. – Ереван : Лусабац, 2013. – С. 389–400.

Коровашко, А. В. Заговоры и заклинания в русской литературе XIX–XX веков / А. В. Коровашко. – Москва, 2009. – С. 7–13.

Костылева, О. Б. Литературные искания Ореста Сомова в контексте русской романической прозы 1820–30-х годов / О. Б. Костылева // Университетские чтения – 2007 : материалы научно-методических чтений ПГЛУ, 11–12 января 2007 г. – Пятигорск, 2007. – Ч. 7. – С. 119–124.

Костылева, О. Б. На перекрестке литературных дорог: фантастическое и реальное в прозе О. М. Сомова / О. Б. Костылева // Наука. Инновации. Технологии. – 2008. – № 1. – С. 102–106.

Костылева, О. Б. Проза О. Сомова: художественный мир и способы его моделирования : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Ольга Борисовна Костылева. – Ставрополь, 2009. – 16 с.

Костылева, О. Б. Фольклорные элементы в прозе Ореста Сомова / О. Б. Костылева // Мир на Северном Кавказе через языки, образование, культуру. Симпозиум XI. – Пятигорск, 2007. – С. 64–66.

Косякова, Е. Ю. Жанрово-стилевое своеобразие творчества А. Н. Майкова и проблемы фольклоризма : специальность 10.01.01 «Русская литература», 10.01.09 «Фольклористика» : автореф. дис. … канд. филол. наук / Елена Юрьевна Косякова. – Москва, 2010. – 23 с.

Котельников, В. А. «Вечно женское» как жизненная и творческая тема Гончарова / В. А. Котельников // Обломов: константы и переменные. – Санкт-Петербург : Нестор-история, 2011. – С. 69–84.

Котенкова, Е. В. О крысах и мышах / Е. В. Котенкова, Н. Н. Мешкова, Н. И. Шутова. – Москва : Наука, 1989. – 176 с. – (Научно-популярная литература. Серия «Человек и окружающая среда»). – URL: http://www.sivatherium.narod.ru/library/kotnkova/part_01.htm (дата обращения: 13.09.2021).

Кравчук, А. Я. Мотив еды в романной трилогии И. А. Гончарова / А. Я. Кравчук // Университетский научный журнал. – 2014. – № 7. – С. 178–184.

Краснов, Е. Поэзия Полонского – поэзия человечности / Е. Краснов // Яков Петрович Полонский: его жизнь и сочинения : сборник историко-литературных статей / сост. В. Покровский. – Москва : Тип. Г. Лисснера и Д. Собко, 1906. – С. 156–169.

Краснова, Е. В. «Материнская сфера» в романах И. А. Гончарова / Е. В. Краснова // Гончаров И. А. : материалы Международной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения И. А. Гончарова. – Ульяновск : Корпорация технологий продвижения, 2003. – С. 186–194.

Краснощекова, Е. А. И. А. Гончаров. Мир творчества / Е. А. Краснощекова. – Санкт-Петербург : Пушкинский фонд, 1997. – 496 с.

Краснощекова, Е. А. «Незрелый юноша» – ведущий персонаж романов «Обломов» и «Обрыв» / Е. А. Краснощекова // Обломов: константы и переменные : сб. научных статей. – Санкт-Петербург, 2011. – С. 54–58.

Криничная, Н. А. Русская мифология: мир образов фольклора / Н. А. Криничная. – Москва : Академический Проект : Гаудеамус, 2004. – 1008 с.

Кроо, К. Интертекстуальная поэтика романа И. С. Тургенева «Рудин» / К. Кроо. – Санкт-Петербург : Академический проект, Изд-во ДНК, 2008. – 247 с.

Крюков, В. М. Гоголя зрящий глаз: [об особом мировоззрении Н. В. Гоголя] / В. М. Крюков // Вопросы философии. – 1996. – № 9. – С. 23–38.

Купер, Д. Энциклопедия символов / Д. Купер. – Москва : Ассоциация духовного единства «Золотой век», 1995. – 401 с.

Кустова, О. Б. Архетип ребенка, выраженный в сравнениях, в очерках путешествия И. А. Гончарова «Фрегат “Паллада”» / О. Б. Кустова // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. – 2016. – № 3. – С. 112–116.

Кустова, О. Б. Природа в зеркале сравнений и сопоставлений в книге очерков И. А. Гончарова «Фрегат “Паллада”» / О. Б. Кустова // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. – 2016. – № 5. – С. 130–134.

Лавлинский, С. П. О двух стратегиях художественной репрезентации зримости. К проблеме визуального в литературе / С. П. Лавлинский // Дискурсивность и художественность: к 60-летию В. И. Тюпы : сборник научных трудов. – Москва : Изд-во Ипполитова, 2005. – С. 60–70. – URL: http://ec-dejavu.ru/v/Visuality.html (дата обращения: 13.09.2021).

Лаврентьева, Е. В. Культура застолья XIX века: Пушкинская пора / Е. В. Лаврентьева. – Москва : Терра-Кн. клуб, 1999. – 317 с.

Лаврушина, И. Какой портрет прозвали русской Моной Лизой? / И. Лаврушина. – URL: https://viardo-polina.livejournal.com/54601.html (дата обращения: 14.09.2021).

Лагунов, А. Лирика Я. Полонского / А. Лагунов. – Ставрополь : Ставроп. кн. изд-во, 1974. – 125 с.

Лазареску, О. Г. Предметный мотив одежды в русской литературе и фольклоре / О. Г. Лазареску // Преподаватель XXI век. – 2013. – № 3. – Часть 2. – С. 356–368.

Лапис, И. А. Древнеегипетская скульптура в собрании Государственного Эрмитажа / И. А. Лапис, М. Э. Матьев. – Москва : Наука, 1969. – 242 с. – (Серия «Культура народов Востока»). – URL: http://sculpture.artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000003/index.shtml (дата обращения: 13.09.2021).

Ларин, С. А. «А ты зачем чашку-то разбил?» (о «гончарной» символике в романе И. А. Гончарова «Обломов» / С. А. Ларин // Вестник МГОУ. Серия: Русская филология. – 2011. – № 5. – С. 109–116.

Ларин, С. А. Алкогольный код в романе И. А. Гончарова «Обломов» / С. А. Ларин // Литература XI–XXI вв. Национально-художественное мышление и картина мира : в 2 ч. – Ульяновск : УлГТУ, 2006. – Ч. I. – С. 365–371.

Ларин, С. А. «И сон, и квас, и русская речь…» (к функции гастрономической семантики в романе И. А. Гончарова «Обломов») / С. А. Ла-

рин // Аспекты литературной антропологии и характерологии. – Воронеж : ВГУ, Издательский дом Алейниковых, 2009. – С. 149–158.

Ларин, С. А. Семантическая структура романа «Обломов» в контексте творчества И. А. Гончарова : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореф. дис. … канд. филол. наук / Сергей Алексеевич Ларин. – Воронеж, 2008. – 22 с.

Лебедев, Ю. В. Тургенев / Ю. В. Лебедев. – Москва : Молодая гвардия, 1990. – 607 с. – URL: https://thelib.ru/books/lebedev_yuriy/turgenev.html (дата обращения: 14.09.2021).

Лебедев, Ю. В. Тургенев (часть 24). «Дым» / Ю. В. Лебедев. – URL: http://turgenev.lit-info.ru/turgenev/bio/lebedev/turgenev-24.htm (дата обращения: 13.09.2021).

Леонтьев, К. Н. Собрание сочинений К. Леонтьева : в 9 т. / К. Н. Леонтьев. – Санкт-Петербург : Русское книжное товарищество «Деятель», 1913. – Т. 9. – 402 с. – URL: http://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=52426 (дата обращения: 13.09.2021).

Лермонтов, М. Ю. Полное собрание стихотворений : в 2 т. / М. Ю. Лермонтов. – Ленинград : Советский писатель, 1989. – Т. 1. – 687 с. – (Библиотека поэта. Большая серия).

Лермонтов, М. Ю. Полное собрание стихотворений : в 2 т. / М. Ю. Лермонтов. – Ленинград : Советский писатель, 1989. – Т. 2. – 686 с. – (Библиотека поэта. Большая серия).

Летин, В. А. «Зимний текст» творчества Н. А. Некрасова / В. А. Летин // Верхневолжский филологический вестник. – 2016. – № 1. – С. 165–171. – URL: https://vv.yspu.org/wp-content/uploads/sites/4/2016/05/VFV-1-2016.pdf (дата обращения: 13.09.2021).

Летопись жизни и творчества Тургенева (1818–1858). – Санкт-Петербург : Наука, 1995. – 481 с.

Литературное путешествие по Курской области. – URL: http://46info.ru/media/ddd/?uid=2&pid=42206 (дата обращения: 13.09.2021).

Литературные архетипы и универсалии / под ред. Е. М. Мелетинского. – Москва : РГГУ, 2001. – 431 с.

Лихачев, Д. С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей / Д. С. Лихачев. – Ленинград : Наука, 1982. – 343 с.

Ломова, Е. Ирония в русской повествовательной прозе 20–40-х годов XIX века (на материале повестей Одоевского, Павлова, Сомова

и Погодина) / Е. Ломова // Жанрово-стилевые искания и литературный процесс : тематич. сб. науч. тр. – Алма-Ата, 1988. – С. 42–51.

Ломова, Е. А. Структура и типология повествовательных форм в романтической прозе 20–30-х годов XIX века (на материале повестей В. Одоевского, О. Сомова, М. Погодина и Н. Павлова) : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореф. дис. … канд. филол. наук / Елена Александровна Ломова. – Томск, 1990. – 16 с.

Лосев, А. Ф. Античная философия истории / Лосев А. Ф. – Москва : Наука, 1977. – 208 с.

Лосев, А. Ф. Античная философия и общественно-исторические формации / А. Ф. Лосев // Античность как тип культуры. – Москва, 1988. – С. 6–77.

Лосев, А. Ф. Античный космос и современная наука / А. Ф. Лосев. – 1-е изд. – Москва : Изд-е автора, 1927. – 550 с.

Лосев, А. Ф. Афродита / А. Ф. Лосев // Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. – Москва : Советская энциклопедия, 1987. – Т. 1. – С. 132–135.

Лосев, А. Ф. Диалектика мифа / А. Ф. Лосев // Философия. Мифология. Культура. – Москва : Изд-во политической литературы, 1991. – С. 21–187.

Лосев, А. Ф. Психея / А. Ф. Лосев // Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. – Москва : Советская энциклопедия, 1988. – Т. 2. – С. 244–345.

Лотман, Ю. М. Беседы о русской культуре / Ю. М. Лотман. – Санкт-Петербург : Искусство-СПБ, 1994. – 413 с.

Лотман, Ю. М. Великосветские обеды. Панорама столичной жизни / Ю. М. Лотман, Е. А. Погосян. – Санкт-Петербург : Пушкинский фонд, 1996. – 318 с.

Лотман, Л. М. И. А. Гончаров / Л. М. Лотман // История русской литературы : в 4 т. Т. 3 : Расцвет реализма. – Ленинград : Наука, Ленингр. отд-ние, 1982. – С. 160–202.

Лотман, Ю. М. История и типология русской культуры / Ю. М. Лотман. – Санкт-Петербург : Искусство-СПБ, 2000. – 704 с.

Лотман, Ю. М. Миф – имя – культура / Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский // Труды по знаковым системам. – 1973. – Вып. VI. – С. 283–302. – (Учен. зап. Тарт. ун-та. Вып. 308).

Лотман, Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман // Об искусстве / Ю. М. Лотман. – Санкт-Петербург : Искусство-СПб., 1998. – С. 14–287.

Лотман, Ю. М. Сцена и живопись как кодирующие устройства культурного поведения человека начала XIX столетия / Ю. М. Лотман // Об искусстве / Ю. М. Лотман. – Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 1998. – С. 636–645.

Лотман, Ю. М. Театр и театральность в строе русской культуры начала XIX века / Ю. М. Лотман // Об искусстве / Ю. М. Лотман. – Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 1998. – С. 617–636.

Лотман, Ю. М. Театральный язык и живопись / Ю. М. Лотман // Об искусстве / Ю. М. Лотман. – Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 1998. – С. 608–616.

Лощиц, Ю. М. Гончаров / Ю. М. Лощиц. – Москва : Молодая гвардия, 1977. – 351 с.

Лощиц, Ю. М. Гончаров / Ю. М. Лощиц. – Москва : Молодая гвардия, 1986. – 365 с.

Любовь к рисованию // Поэт Яков Петрович Полонский. Жизнь и творчество. – URL: http://jakovpolonsky.ru/node/474 (дата обращения: 14.09.2021).

Ляпина, Л. Е. В мире русской поэзии «прозаического века»: Поэтика мотивов / Л. Е. Ляпина // Литература в школе. – 1998. – № 6. – С. 17–27.

Лях // Мифологический словарь. Славянская и русская мифология. – URL: http://a-nomalia.narod.ru/mif/76.htm (дата обращения: 14.09.2021).

Ляцкий, Е. А. Н. Майков и его поэзия / Е. Ляцкий // Читатель. – 1898. – 32 с.

Магомедова, Д. М. К специфике сюжета романтической баллады / Д. М. Магомедова // Поэтика русской литературы. – Москва : Изд-во РГГУ, 2001. – С. 38–45.

Майков, А. Н. Выставка картин г. Айвазовского в 1847 году / А. Н. Майков // Отечественные записки. – 1847. – Т. 51. – № 4. – Отд. 2. – С. 166–176.

Майков, А. Н. Годичная выставка в Императорской Академии художеств / А. Н. Майков // Современник. – 1847. – № 11. – С. 57–80.

Майков, А. Н. Избранные произведения / А. Н. Майков. – Ленинград : Советский писатель, 1977. – 910 с. – (Б-ка поэта. Бол. серия).

Майков, А. Н. Сочинения : в 2 т. / А. Н. Майков. – Москва : Правда, 1984. – Т. 1. – 576 с.

Майков, А. Н. Стихотворения : в 2 т. / А. Н. Майков. – Санкт-Петербург, 1858.

Майков, Н. А. Воспоминания / Н. А. Майков // Русская литература. – 1997. – № 1. – С. 139–149.

Маковский, М. М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: образ мира и миры образов / М. М. Маковский. – Москва : Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 1996. – 416 с.

Манкевич, И. А. «Литературные одежды» как текст: мотив, сюжет, функция / И. А. Манкевич // Сюжетология и сюжетография. – 2013. – № 2. – С. 12–17.

Манн, Ю. В. Два последних романа Тургенева / Ю. В. Манн // Собрание сочинений : в 12 т. / И. С. Тургенев. – Москва : Художественная литература, 1976. – Т. 4. – С. 436–438.

Манн, Ю. В. Диалектика художественного образа / Ю. В. Манн. – Москва : Советский писатель, 1987. – 320 с.

Манн, Ю. В. Поэтика Гоголя / Ю. В. Манн. – Москва : Худож. лит., 1978. – 398 с.

Манн, Ю. В. Поэтика Гоголя / Ю. В. Манн. – 2-е изд., доп. – Москва : Художественная литература, 1988. – 413 с.

Мария Лопухина-Толстая. – URL: https://patriamuerta.livejournal.com/26619.html (дата обращения: 13.09.2021).

Маркович, В. М. И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века / В. М. Маркович. – Ленинград : Изд-во ЛГУ, 1982. – 208 с.

Маркович, В. М. Человек в романах И. С. Тургенева / В. М. Маркович. – Ленинград : Изд-во ЛГУ, 1975. – 154 с.

Мартыненко, Л. Б. Роль фольклорных мотивов и образов в фантастических повестях первой трети XIX века (О. Сомов, А. Погорельский, Н. Гоголь) / Л. Б. Мартыненко // Наука о фольклоре сегодня: междисциплинарные взаимодействия. – Москва, 1998. – С. 233–235.

Массон, В. В. Путешествие как рефлексия о путешествии («Фрегат “Паллада”» И. А. Гончарова) / В. В. Массон // Наука о человеке. Гуманитарные исследования. – 2016. – № 2 (24). – С. 22–28.

Матасова, У. В. Мотив «водной девы» в творчестве немецких и русских писателей эпохи романтизма : специальность 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (немецкая литература)», 10.01.01 «Русская литература» : автореф. дис. … канд. филол. наук / Ульяна Валериевна Матасова. – Нижний Новгород, 2011. – 24 с.

Медынцева, Г. Л. Письмо А. Я. Полонского к другу (о Воробьевке) / Г. Л. Медынцева. – URL: http://lib2.pushkinskijdom.ru/Media/Default/PDF/Fet/Fet_2_2013/11_Медынцева_201.pdf (дата обращения: 13.09.2021).

Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – Москва : Наука, 1976. – 407 с.

Мельник, В. И. Гончаров и православие. Духовный мир писателя / В. И. Мельник. – Москва : ДАРЪ, 2008. – 544 с.

Мельник, В. И. И. А. Гончаров в контексте мировой литературы : монография / В. И. Мельник. – Москва : ГАСК, 2012. – 335 с.

Мельник, В. И. И. А. Гончаров как религиозная личность (биография творчества) / В. И. Мельник // Studia Slavika Hung. – 1995. – № 40. – URL: http://goncharov.lit-info.ru/goncharov/articles/uba-imya-geroya.htm (дата обращения: 14.09.2021).

Мельник, В. И. О религиозности Гончарова / В. И. Мельник // Русская литература. – 1995. – № 1. – С. 203–212.

Мельник, В. И. Фольклорный базис художественной модели И. А. Гончарова / В. И. Мельник // Язык. Словесность. Культура. – 2014. – № 4. – С. 67–81.

Мережковский, Д. Вечные спутники: Достоевский, Гончаров, Майков / Д. Мережковский. – Санкт-Петербург : М. В. Пирожков, 1908. – 86 с.

Миловидов, В. А. Нарратология экфрасиса / В. А. Миловидов // Narratorium. Междисциплинарный журнал. – 2011. – № 1-2. – URL: http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027587 (дата обращения: 13.09.2021).

Мирошникова, О. В. Архитектоника лирической книги Я. П. Полонского «На закате» / О. В. Мирошникова // Гуманитарное знание. – Омск, 2002. – Вып. 6. – С. 95–102.

Мирошникова, О. В. Итоговая книга в поэзии последней трети XIX века: архитектоника и жанровая динамика / О. В. Мирошникова. – Омск : Ом. гос. ун-т., 2004. – 338 с.

Мирошникова, О. В. Лирическая книга Я. П. Полонского: дебютный, этапный, итоговый варианты / О. В. Мирошникова // Вестник Барнаульского гос. пед. ун-та. Серия: Гуманитарные науки. – Барнаул, 2003. – № 3. – С. 41–46.

Мифология. Энциклопедия / гл. ред. Е. М. Мелетинский. – Москва : Большая Российская энциклопедия, 2003. – 736 с.

Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. – Москва : Советская энциклопедия, 1987. – Т. 1. – 671 с.

Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. – Москва : Советская энциклопедия, 1988. – Т. 2. – 719 с.

Михайлов, А. В. Языки культуры / А. В. Михайлов. – Москва : Языки русской культуры : Кошелев, 1997. – 909 с. – (Язык. Семиотика. Культура).

Михайлов, Д. Поэзия Я. Полонского / Д. Михайлов. – Петербург, 1900. – 32 с.

Михельсон, В. А. Крепостничество у обрыва (о романе И. А. Гончарова «Обрыв») / В. А. Михельсон // И. А. Гончаров: Материалы юбилейной гончаровской конференции 1987 г. – Ульяновск, 1992. – С. 50–70.

Мокина, Н. В. Тургенев и символисты: к проблеме влияния художественного опыта Тургенева-романиста. Статья 1: Сюжет и сверхсюжет в романе Тургенева «Дым» / Н. В. Мокина // Известия Саратовского ун-та. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. – 2016. – Т. 16. – Вып. 4. – С. 407–413. – URL: https://bonjour.sgu.ru/system/files_force/2016/12/10_mokina.pdf?download=1 (дата обращения: 13.09.2021).

Мокина, Н. В. Тургенев и символисты: к проблеме влияния художественного опыта Тургенева-романиста. Статья 2: Прием «частичного двойничества» и «парные» сцены в романе «Дым» / Н. В. Мокина // Известия Саратовского ун-та. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. – 2017. – Т. 17. – Вып. 1. – С. 64–69.

Молнар, А. «Женитьба» Гоголя и «Обломов» Гончарова / А. Молнар // Обломов: константы и переменные. – Санкт-Петербург : Нестор-история, 2011. – С. 133–141.

Молоко – напиток богов. – URL: https://via-midgard.com/news/21483-moloko-napitok-bogov.html (дата обращения: 14.09.2021).

Молоко // Энциклопедия знаков и символов. – URL: http://www.symbolarium.ru/index.php/Молоко (дата обращения: 14.09.2021).

Морозова, С. Н. Творческая индивидуальность Я. П. Полонского: взаимосвязь романтических и реалистических традиций : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореф. дис. … канд. филол. наук / Светлана Николаевна Морозова. – Саранск, 2010. – 19 с. – URL: http://disus.ru/r-filologiya/413308-1-tvorcheskaya-individualnost-p-polonskogo-vzaimosvyaz-romanticheskih-realisticheskih-tradiciy.php (дата обращения: 13.09.2021).

Мостовская, Н. Н. «Пушкинское» в творчестве Тургенева / Н. Н. Мостовская // Русская литература. – 1997. – № 1. – С. 28–38.

Мусий, В. Б. Мифологические персонажи в повестях О. Сомова и украинский фольклор / В. Б. Мусий // Вопр. лит. народов СССР. – Киев ; Одесса, 1989. – Вып. 15. – С. 101–110.

Мухачев, Д. А. Визуальная поэтика Петербурга в творчестве В. В. Набокова (русский период) : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореф. дис. … канд. филол. наук / Дмитрий Андреевич Мухачев. – Москва, 2021. – 26 с.

Муцциарелли, М. Дж. Роскошество обуви. Традиция изготовления и потребительского отношения к обуви в средневековой Италии / М. Дж. Муцциарелли // Обувь: от сандалий до кроссовок. – Москва : Новое литературное обозрение, 2013. – С. 40–59.

Набоков, В. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин» / В. Набоков. – Санкт-Петербург : Искусство-СПБ, 1998. – 926 с.

Назарова, И. С. Лирический цикл А. Н. Майкова «Камеи» в составе первого тома собрания сочинений поэта («Лирика») / И. С. Назарова // Наука о человеке: гуманитарные исследования. – 2013. – № 1 (11). – С. 235–244. – URL: http://journal.omga.su/wp-content/files/2013/nauka_o_cheloveke_11.pdf (дата обращения: 13.09.2021).

Недзвецкий, В. А. И. А. Гончаров – романист и художник / В. А. Недзвецкий. – Москва : МГУ, 1992. – 176 с.

Недзвецкий, В. А. Романы Гончарова: В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам / В. А. Недзвецкий. – Москва : МГУ, 2000. – 99 с.

Неминущий, А. «Янтарь в устах его дымится...» : К семиотике мотива курения в русской литературе XIX века / А. Неминущий,

Е. Бородкина // Звезда. – 2007. – № 4. – URL: http://magazines.russ.ru/zvezda/2007/4/ne13.html (дата обращения: 13.09.2021).

Неминущий, А. Н. Структура и функции звукового кода в «Записках охотника» И. С. Тургенева / А. Н. Неминущий // Проблемы исторической поэтики. – 2018. – Т. 16. – № 3. – С. 50–64.

Нечаенко, Д. А. «Сон, заветных исполненный знаков…»: Таинства сновидений в мифологии, мировых религиях и художественной литературе / Д. А. Нечаенко. – Москва : Юрид. лит., 1991. – 304 с.

Нечипоренко, П. А. Представление древних философов об акте зрения / П. А. Нечипоренко // Офтальмологические ведомости. – 2008. – Вып. 4. – Т. 1. – С. 77–83.

Николаев, Е. Правдивость, кристаллическая чистота чувства, несравненный лиризм – отличительные свойства поэзии Полонского / Е. Николаев // Яков Петрович Полонский: его жизнь и сочинения : сборник историко-литературных статей / сост. В. Покровский. – Москва : Тип. Г. Лисснера и Д. Собко, 1906. – С. 169–273.

Никольский, Е. В. Еще раз о проблеме лишнего человека в русской классической литературе / Е. В. Никольский // Art logos. – 2017. – № 2 (2). – С. 7–22.

Никольский, Ю. История одной дружбы / Ю. Никольский // Русская мысль. – 1917. – № 56. – Отд. II. – С. 82–127.

Никонова, Н. Е. Стихотворные повести В. А. Жуковского 1830-х гг.: проблемы перевода и мифопоэтики : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореф. дис. … канд. филол. наук / Наталья Егоровна Никонова. – Томск, 2005. – 11 с.

Новоселов, Б. В. По следам ковровского «доброго молодца» из сказки О. М. Сомова пушкинской поры / Б. В. Новоселов // Рождественский сборник. – Ковров, 2007. – Вып. 14. – С. 44–49.

Нюбина, Л. М. Поэтика и прагматика мнемонического повествования: на материале немецкой литературы воспоминаний XX века : специальность 10.02.04 «Германские языки» : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Лариса Михайловна Нюбина. – Санкт-Петербург, 2000. – 24 с.

Оболенский, Л. Нечто о поэзии, идеалах Я. П. Полонского / Л. Оболенский // Русское богатство. – 1887. – № 4. – С. 129–144.

Обувь в искусстве: от изношенных башмаков Ван Гога и сапог Сталина до изящной женской туфельки с шедевром Боттичелли на стельке. – URL: https://kulturologia.ru/blogs/060718/39582 (дата обращения: 13.09.2021).

Обувь: от сандалий до кроссовок / [ред. Питер Макнил, Джорджио Риелло] ; пер. с англ. Н. Горовой [и др.]. – Москва : Новое литературное обозрение, 2013. – 376 с. – (Серия «Библиотека журнала “Теория моды”»).

Ожегов, С. И. Словарь русского языка / С. И. Ожегов. – Москва : Русский язык, 1989. – URL: http://project.phil.spbu.ru/lib/data/slovari/ozhegov/ozhegov.html (дата обращения: 14.09.2021).

Озеров, Л. А. «Там человек сгорел…» / Л. А. Озеров // Мастерство и волшебство: Книга статей / Л. А. Озеров. – Изд. 2-е, доп. – Москва : Советский писатель, 1976. – С. 153–202.

Описание картины Алексея Венецианова «Жница». – URL: https://opisanie-kartin.com/opisanie-kartiny-alekseya-venecianova-zhnica (дата обращения: 13.09.2021).

Орлов, В. Пути и судьбы / В. Орлов. – Ленинград : Советский писатель, 1971. – 744 с.

Орлов, П. Полонский / П. Орлов. – Рязань : Ряз. кн. изд., 1961. – 96 с.

Орлова, Н. Д. Сказочные мотивы в фантастической повести О. Сомова «Русалка» (анализ текста) / Н. Д. Орлова // Русская и сопоставительная филология 2007. – Казань, 2007. – С. 136–139.

Осиновская, И. Поэтика сказки: обувь и обувщики / И. Осиновская // Теория моды. Одежда, тело, культура. Зима 2015–2016. – 2015. – № 38. – URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya_mody/38_tm_4_2015/article/11687/ (дата обращения: 13.09.2021).

Осиновская, И. Поэтика сказки: прялки, пряжа, пряхи / И. Осиновская // Теория моды. – 2014. – № 33. – URL: – http://www.intelros.ru/readroom/teoriya-mody/t33-2014/24926-poetika-skazki-pryalki-pryazha-pryahi.html (дата обращения: 13.09.2021).

Осипов, Д. Обувь, которую не носили / Д. Осипов // Наука и жизнь. – 2007. – № 8. – URL: https://www.nkj.ru/archive/articles/11389 (дата обращения: 13.09.2021).

Островский, А. Г. Тургенев в записях современников: Воспоминания. Письма. Дневники / А. Г. Островский. – Москва : АГРАФ, 1999. – 400 с.

Отрадин, М. В. Акт «самосознания и самопроверки» (о внутреннем сюжете книги И. А. Гончарова «Фрегат “Паллада”») / М. В. Отрадин // Мир русского слова. – 2017. – № 4. – С. 56–61.

Отрадин, М. В. Проза И. А. Гончарова в литературном контексте / М. В. Отрадин. – Санкт-Петербург : Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1994. – 168 с. – URL: http://www.goncharov.spb.ru/otradin_proza (дата обращения: 13.09.2021).

Павлович, К. К. И. А. Гончаров и В. А. Жуковский: к вопросу о романтической традиции в изображении природы / К. К. Павлович // Ученые записки Орловского гос. ун-та. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2020. – № 3 (88). – С. 77–81.

Павлович, К. К. Эстетика и лирика А. Н. Майкова 1840–1850-х гг. в художественном сознании И. А. Гончарова / К. К. Павлович // Вестник Томского гос. ун-та. – 2017. – № 414. – С. 14–19.

Пайн, Д. Изображения подошвы. Образы обуви и искусство XX столетия / Д. Пайн // Обувь: от сандалий до кроссовок. – Москва, 2013. – С. 269–280.

Панаева, А. Я. Воспоминания / А. Я. Панаева. – Москва : Захаров, 2002. – 494 с. – URL: https://libcat.ru/knigi/dokumentalnye-knigi/biografii-i-memuary/284858-avdotya-panaeva-vospominaniya.html (дата обращения: 13.09.2021).

Пахомов, К. И. Тургенев на охоте за границей / К. Пахомов // Охота и охотничье хозяйство. – 1969. – № 7. – С. 40–41.

Первый человек: глина, тесто и «пакости сатанины» // Как появился человек: легенды разных народов. – URL: https://www.culture.ru/materials/254664/kak-poyavilsya-chelovek-legendy-raznykh-narodov (дата обращения: 10.09.2021).

Переписка Тургенева : в 2 т. / под ред. К. И. Тюнькина. – Москва : Художественная литература, 1986. – Т. 1. – 607 с.

Переписка Тургенева : в 2 т. / под ред. К. И. Тюнькина. – Москва : Художественная литература, 1986. – Т. 2. – 543 с.

Перцов, П. П. Литературные воспоминания. 1890–1902 гг. / П. П. Перцов ; предисловие Б. Ф. Поршнева. – Москва ; Ленинград : Академия, 1933. – 322 с.

Петренко, А. Ф. Фантастика и ее «разоблачение» в прозе О. М. Сомова / А. Ф. Петренко, О. Б. Костылева // Актуальные проблемы гер-

меневтики и интерпретации художественного текста. – Пятигорск, 2007. – Вып. 4. – С. 111–124.

Петровская, Е. В. Романы Льва Толстого: поэтика и поэзия зримого / Е. В. Петровская. – Санкт-Петербург : Свое издательство, 2015. – 202 с.

Петрунина, Н. Н. Орест Сомов и его проза / Н. Н. Петрунина // Были и небылицы // О. М. Сомов. – Москва : Советская Россия, 1984. – С. 3–20.

Печерская, Т. И. «Сапоги в квадрате»: сапожный сюжет в русской литературе 1840–1870-х годов / Т. И. Печерская // Сюжетология и сюжетография. – 2014. – № 1. – С. 38–49.

Пигарев, К. В. Русская литература и изобразительное искусство / К. В. Пигарев. – Москва : Наука, 1972. – 125 с.

Письма Я. П. Полонского (1857–1873) / ст. и публ. Э. А. Полоцкой // Из парижского архива И. С. Тургенева. Из неизданной переписки / ред. А. Н. Дубовиков, И. С. Зильберштейн. – Москва : Наука, 1964. – С. 195–248. – (Лит. наследство. Т. 73. Кн. 2).

Письма Я. П. Полонского К. К. Случевскому (10). 1867–1897 // Щукинский сборник. – Москва : Отд. Рос. ист. музея – музея П. И. Щукина, 1907. – Вып. 7. – С. 334–343.

Платон. Сочинения : в 4 т. / Платон. – Москва : Мысль, 1990. – Т. 1. – 860 с.

Подольская, Н. В. Словарь русской ономастической терминологии / Н. В. Подольская ; отв. ред. А. В. Суперанская ; АН СССР, Ин-т языкознания. – 2-е изд., перераб. и доп. – Москва : Наука, 1988. – 187 с.

Подорога, В. Мимесис: материалы по аналитической антропологии литературы : в 2 т. / В. Подорога. – Москва : Культурная революция, Логос, Logos-altera, 2006. – Т. 1. – 688 с.

Подорога, В. А. Феноменология тела / В. А. Подорога. – Москва : AD MARGINEM, 1995. – 339 с.

Позов, А. Метафизика Пушкина / А. Позов. – Москва : Наследие, 1998. – 313 с. – (Серия: Пушкин в XX веке).

Поливанов, И. Из переписки Л. И. Поливанова с Я. Полонским / И. Поливанов // Жизнь. – 1922. – № 2. – С. 140–152.

Поливанов, Л. Национализм и идеализм поэзии Полонского / Л. Поливанов // Яков Петрович Полонский: его жизнь и сочинения : сборник историко-литературных статей / сост. В. Покровский. – Москва : Тип. Г. Лисснера и Д. Собко, 1906. – С. 117–135.

Полонский, Я. П. Авторецензия / Я. П. Полонский // Щукинский сб. – Москва, 1902. – Вып. 1. – С. 338–340.

Полонский, Я. П. Братья / Я. П. Полонский. – URL: https://rustih.ru/yakov-polonskij-bratya (дата обращения: 13.09.2021).

Полонский, Я. П. Письма С. А. Толстой (3). 1884–1890. Вступ. заметка Г. Х-о / Я. П. Полонский // Вестник Европы. – 1908. – № 1. – С. 237–240.

Полонский, Я. П. Полное собрание стихотворений : в 5 т. Издание, просмотренное автором / Я. П. Полонский. – Петербург : А. Ф. Маркса, 1896.

Полонский, Я. П. Прозаические цветы поэтических семян / Я. П. Полонский // Отечественные записки. – 1867. – Кн. 2. – № 4.

Полонский, Я. П. Сочинения : в 2 т. / Я. П. Полонский. – Москва : Художественная литература, 1986. – Т. 1. – 493 с.

Полонский, Я. П. Сочинения : в 2 т. / Я. П. Полонский. – Москва : Художественная литература, 1986. – Т. 2. – 461 с.

Постнов, О. Г. Эстетика И. А. Гончарова / О. Г. Постнов. – Новосибирск : Наука, 1997. – 240 с.

Потапов, А. Н. Золотая лира. Жизнь и творчество Я. П. Полонского : роман-биография / А. Н. Потапов. – Рязань : Рязанская обл. типография, 2009. – 389 с.

Потапов, А. Н. Одинокий лебедь. Жизнь и творчество Я. П. Полонского : роман-биография / А. Н. Потапов. – Москва : Звонница-МГ, 2019. – 592 с.

Потапова, И. Н. Экфрасис и эпиграмма / И. Н. Потапова // Міжнародна наук.-практ. конф. з питань методики викладання іноземної мови пам’яті проф. В. Л. Скалкіна. – Одеса : Астропринт, 2009. – С. 532–535.

Потапова, Н. В. Природа визуализации / Н. В. Потапова // Молодой ученый. – 2010. – № 11 (22). – Т. 2. – С. 64–66. – URL: https://moluch.ru/archive/22/2265 (дата обращения: 13.09.2021).

Похлёбкин, В. В. Чай: его типы, средства / В. В. Похлёбкин. – Москва : Легкая и пищевая промышленность, 1981. – 119 с.

Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко]. – Москва : Издательство Кулагиной ; Intrada, 2008. – 358 с.

Происхождение украинских женских имен и особенности выбора. Списки вариантов для девочек. Украинские женские имена: со-

став и происхождение. – URL: https://voloton.ru/iskusstvennoe-pitanie/proishozhdenie-ukrainskih-zhenskih-imen-i-osobennosti-vybora-spiski (дата обращения: 14.09.2021).

Происхождение фамилии Колосов. – URL: https://www.analizfamilii.ru/Kolosov/proishozhdenie.html (дата обращения: 14.09.2021).

Происхождение фамилии Сидоренко. – URL: https://www.analizfamilii.ru/Sidorenkov/proishozhdenie.html (дата обращения: 14.09.2021).

Пропп, В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – Ленинград : ЛГУ, 1986. – 366 с.

Пумпянский, Л. В. Классическая традиция / Л. В. Пумпянский. – Москва : Языки русской культуры, 2000. – 864 с.

Пумпянский, Л. В. Тургенев-новеллист / Л. В. Пумпянский // Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы / Л. В. Пумпянский. – Москва : Языки русской культуры, 2000. – С. 427–447. – URL: https://zadocs.ru/literatura/11556/index.html (дата обращения: 13.09.2021).

Пушкин, А. С. Полное собрание сочинений : в 10 т. / А. С. Пушкин. – Москва : АНСССР, 1956. – Т. II. – 462 с.

Пушкин, А. С. Полное собрание сочинений : в 10 т. / А. С. Пушкин. – Москва : АНСССР, 1957. – Т. IV. – 596 с.

Пушкин, А. С. Полное собрание сочинений : в 10 т. / А. С. Пушкин. – Москва : АНСССР, 1957. – Т. V. – 638 с.

Пушкин, А. С. Полное собрание сочинений, 1837–1937 : в 16 т. Т. 3. Стихотворения, 1826–1836. Сказки. Кн. 1 / А. С. Пушкин. – Москва : Изд-во акад. наук СССР, 1948. – 635 с.

Рабинович, Е. Г. Афродита Урания и Афродита Пандемос / Е. Г. Рабинович // Античное наследие в Византийскую эпоху. – Москва, 1979. – С. 306–318.

Рамазанов, Н. А. Петр Андреевич Ставассер / Н. А. Рамазанов // Материалы для истории художеств в России. Статьи и воспоминания. – Санкт-Петербург : БАН, 2014. – С. 451–488. – URL: http://pushkinskijdom.ru/wp-content/uploads/2020/01/Ramazanov-Materialy-dlya-istorii-hudozhestv-v-Rossii.pdf (дата обращения: 13.09.2021).

Рассказ волн (Полонский). – URL: https://ru.wikisource.org/wiki/Рассказ_волн_(Полонский) (дата обращения: 14.09.2021).

Риелло, Дж. Заключение. Мужчина-Золушка. Обувь, гений и фантазия / Дж. Риелло, П. Макнил // Обувь: от сандалий до кроссовок. – Москва : Новое литературное обозрение, 2013. – С. 296–310.

Романенко, С. М. Кавказский миф в русском романтизме и его эволюция в творчестве Я. П. Полонского : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореф. дис. … канд. филол. наук / Светлана Михайловна Романенко. – Томск, 2006. – 26 с.

Романов, П. Застольная история государства Российского / П. Романов. – Москва : Кристалл, 2000. – 576 с.

Рубинс, М. Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция / М. Рубинс. – Санкт-Петербург : Академический проект, 2003. – 357 с. – (Современная западная русистика).

Русская фантастическая проза эпохи романтизма. – Ленинград : Изд-во Ленинградского университета, 1990. – 690 с.

Русский биографический словарь. – Москва : Аспект–Пресс, 1997. – Т. Гог – Гюне. – 606 с.

Саблин, Г. 7 сказочных блюд / Г. Саблин. – URL: http://russian7.ru/post/7-skazochnyx-blyud (дата обращения: 13.09.2021).

Савинков, С. В. Красота – любовь – смерть и вопрос о форме жизни в романах И. С. Тургенева / С. В. Савинков // Культура и текст: культурный смысл и коммуникативные стратегии : сборник научных статей к 70-летию Ежи Фарино, известного польского ученого-слависта. – Барнаул, 2011. – С. 96–104.

Савинков, С. В. Слово и судьба Рудина / С. В. Савинков, Н. В. Николаенко // Известия Волгоградского гос. пед. ун-та. – 2010. – № 10 (54). – С. 120–123.

Саводник, В. Ф. Чувство природы в поэзии Пушкина, Лермонтова и Тютчева / В. Ф. Саводник. – Москва : Тип. т-ва «Печатня С. П. Яковлева», 1911. – 211 с.

Седельникова, О. В. Литература и живопись в художественной критике А. Н. Майкова. Статья первая. Основы сближения словесного и изобразительного искусств в критическом наследии А. Н. Майкова / О. В. Седельникова // Вестник Томс. гос. ун-та. Филология. – 2016. – № 3 (41). – С. 156–169.

Седельникова, О. В. Литература и живопись в художественной критике А. Н. Майкова. Статья вторая. «“Поэзия” живописи» и

«живопись поэзии» в художественной критике А. Н. Майкова / О. В. Седельникова // Вестник Томс. гос. ун-та. Филология. – 2016. – № 5 (43). – С. 132–146.

Седельникова, О. В. Пейзаж как жанр современной живописи в художественной критике А. Н. Майкова / О. В. Седельникова // Вестник Томс. гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. – 2019. – № 34. – С. 61–72.

Седельникова, О. В. Статьи А. Н. Майкова о выставках в академии художеств и их значение в развитии эстетического сознания 1840–1850-х гг. / О. В. Седельникова // Вестник Томс. гос. ун-та. Филология. – 2010. – № 3 (11). – С. 81–96.

Седельникова, О. В. Ф. М. Достоевский и кружок Майковых / О. В. Седельникова. – Томск : Изд-во ТПУ, 2006. – 275 с.

Седельникова, О. В. Художественная критика А. Н. Майкова в контексте русской словесной культуры 1840–1860-х гг. : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореф. дис. … д-ра филол. наук / Ольга Викторовна Седельникова. – Томск, 2013. – 40 с.

Селиванова, И. Н. Растительный код в новелле «Учитель словесности» / И. Н. Селиванова // А. П. Чехов: варианты интерпретации. – Барнаул : БГПУ, 2007. – С. 33–47.

Семухина, И. А. Диалогическая природа романов И. С. Тургенева второй половины 1860-х годов : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореф. дис. … канд. филол. наук / Ирина Александровна Семухина. – Екатеринбург, 2004. – 18 с. – URL: http://www.dslib.net/russkaja-literatura/dialogicheskaja-priroda-romanov-i-s-turgeneva-vtoroj-poloviny-1860-h-godov.html (дата обращения: 13.09.2021).

Семухина, И. А. «Убитые насмерть не мечутся...»: внутреннее слово духовно расколотой личности в поздней романистике И. С. Тургенева («Дым») / И. А. Семухина // Уральский филологический вестник. – 2014. – № 1. – С. 100–110.

Сендерович, С. Чехов – с глазу на глаз: История одной одержимости А. П. Чехова: Опыт феноменологии творчества / С. Сендерович. – Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 1994. – 286 с.

Сила взгляда. Глаза в мифологии и иконографии / [отв. ред. и сост.: Д. И. Антонов]. – Москва : Издательский центр Российского гос. гуманитарного ун-та, 2014. – 362 с.

Сильман, Т. Заметки о лирике / Т. Сильман. – Ленинград : Советский писатель, 1975. – 223 с.

Символы, знаки, эмблемы / под ред. Телицына. – Москва, 2005. – URL: https://www.rulit.me/books/simvoly-znaki-emblemy-enciklopediya-read-316531-45.html (дата обращения: 13.09.2021).

Сиповская, Н. Царственная молочница: Миф пасторали в культуре XVIII века / Н. Сиповская // Пинакотека : журнал для знатоков и любителей искусства. – 1997. – № 2. – С. 66–69.

Скатерть-самобранка. – URL: http://mythology.org.ua/Скатерть-самобранка (дата обращения: 14.09.2021).

Скатов, Н. Н. О поэтичности стихотворения Н. А. Некрасова «Железная дорога» / Н. Н. Скатов // «Я лиру посвятил народу своему»: О творчестве Н. А. Некрасова : кн. для учителя / Н. Н. Скатов. – Москва : Просвещение, 1985. – URL: http://www.hallenna.narod.ru/nekrasov_analiz-zhelezn-doroga.html (дата обращения: 13.09.2021).

Скатов, Н. Некрасов. Современники и продолжатели / Н. Скатов. – Москва : Советская Россия, 1986. – 336 с.

Славянская мифология : энциклопедический словарь / А. Гура, Н. Толстой, В. Топоров. – Москва : Эллис Лак, 1995. – 416 с.

Славянская мифология : энциклопедический словарь / С. М. Толстая, Т. А. Агапкина, О. В. Белова, В. Я. Петрухин. – Изд. 2-е. – Москва : Международные отношения, 2002. – 512 с.

Словарь русских художников : в 3 т. Т. 1. Вып. I. А (510 имён) / сост. Н. П. Собко. – Санкт-Петербург : Тип. М. М. Стасюлевича, 1893. – [XV] стр., 350 стб. : ил.

Словарь русских художников : в 3 т. Т. 2. Вып. I. И, I (425 имён) / сост. Н. П. Собко. – Санкт-Петербург : Тип. М. М. Стасюлевича, 1895. – [IV] стр., 536 стб. : ил.

Словарь русских художников : в 3 т. Т. 3. Вып. I. П (700 имён) / сост. Н. П. Собко. – Санкт-Петербург : Тип. М. М. Стасюлевича, 1899. – [IV] стр., 508 стб. : ил.

Словарь русского языка : в 4 т. / под ред. А. П. Евгеньевой. – 4-е изд., стер. – Москва : Рус. яз. ; Полиграфресурсы, 1999. – URL: https://kartaslov.ru/значение-слова/ландшафт (дата обращения: 14.09.2021).

Смирнова, И. Дурной глаз / И. Смирнова // Наука и религия. – 1980. – № 10. – URL: https://www.rulit.me/books/simvoly-znaki-

emblemy-enciklopediya-read-316531-45.html (дата обращения: 13.09.2021).

Смолянский, Д. История шляпы / Д. Смолянский // Словарь моды. – URL: https://bolivar1958ds.mirtesen.ru/blog/43657675935/Istoriya-shlyapyi.-Slovar-modyi (дата обращения: 14.09.2021).

Смолярова, Т. Зримая лирика. Державин / Т. Смолярова. – Москва : Новое литературное обозрение, 2011. – 608 с. – URL: http://www.derzhavin-poetry.ru/books/zrimaya-lirika-derzhavina.html (дата обращения: 13.09.2021).

Созина, Е. К. Архетипические основания поэтической мифологии И. С. Тургенева (на материале творчества 1830–1860-х годов) / Е. К. Созина // Архетипические структуры художественного сознания. – Вып 1. – Екатеринбург : Изд-во УрГУ, 1999. – С. 60–98.

Созина, Е. К. Мотив перверсных пиров в русской поэзии 1830–1870-х годов / Е. К. Созина // Архетипические структуры художественного сознания : сборник статей. – Екатеринбург, 2002. – С. 121–129.

Соина, Г. Г. Вопрос о «чувстве природы» в современной литературной науке / Г. Г. Соина // Природа и человек в русской литературе : материалы Всерос. науч. конф. / редкол.: А. И. Смирнова (отв. ред.) и др. – Волгоград, 2000. – С. 181–184.

Соколов, М. Н. Рыба / М. Н. Соколов // Мифы народов мира. – Москва, 1988. – Т. II. – С. 291–293.

Соколов, Н. М. Лирика Я. П. Полонского / Н. М. Соколов. – Петербург : П. П. Сойкин, 1898. – 99 с.

Соловьев, В. Природа / В. Соловьев // Энциклопедический словарь / Ф. А. Брокгауз, И. А. Эфрон. – URL: https://rus-brokgauz-efron.slovaronline.com/100752-Природа (дата обращения: 13.09.2021).

Соловьев, Вл. Литературная критика / Вл. Соловьев. – Москва : Современник, 1990. – 422 с. – (Б-ка «Любителям российской словесности». Из литературного наследия).

Сомов, О. М. Русалка / О. М. Сомов // Русская и советская фантастика. – Москва : Правда, 1989. – С. 143–151.

Сохань, И. В. Женщина и гастрономический код культуры / И. В. Сохань // Женщина в российском обществе. – 2010. – № 4. – С. 50–60.

Старыгина, Н. Н. «Дачный текст» в повести «Первая любовь» И. С. Тургенева / Н. Н. Старыгина // Вестник Марийского государ-

ственного университета. – 2015. – № 4. – С. 107–111. – URL: https://traditio.wiki (дата обращения: 14.09.2021).

Степанов, Ю. С. Язык и метод: К современной философии языка / Ю. С. Степанов. – Москва : Языки русской культуры, 1998. – 779 с.

Стернин, Г. Абрамцевский кружок – новый тип творческого единения русских художников / Г. Стернин // Художественная жизнь России второй половины XIX века / Г. Стернин. – Москва : Наука, 1987. – 223 с.

Страхов, Н. И. Заметки о Пушкине и других поэтах / Н. И. Страхов. – Санкт-Петербург : Тип. бр. Пантелеевых, 1888. – 247 с.

Строганов, М. В. «Обломов» как энциклопедия народной культуры / М. В. Строганов // Обломов: константы и переменные. – Санкт-Петербург : Нестор-история, 2011. – С. 39–52.

Строганова, Е. Н. Женщина в мужском костюме: Об автобиографизме «Записок» Н. А. Дуровой / Е. Н. Строганова // Историко-литературный сборник. – Тверь, 2002. – Вып. 2. – С. 32–46.

Строганова, Е. Н. «Приезжий из столицы» и «спящая красавица» в русской литературе XIX века / Е. Н. Строганова // Литература. – 2019. – № 5/6. – С. 16–19.

Суперанская, А. В. Как вас зовут? Где вы живете? / А. В. Суперанская. – Москва : Наука, 1964. – 96 с.

Сухова, Н. П. «Волшебный элемент» в поэзии Полонского / Н. П. Сухова // Мастера русской лирики / Н. П. Сухова. – Москва : Просвещение, 1982. – С. 54–57.

Сухова, Н. П. Истоки «пейзажа» и жанра у Майкова / Н. П. Сухова // Мастера русской лирики. – Москва : Просвещение, 1982. – С. 19–23.

Сухова, Н. П. Мастера русской лирики : пособие для учителя / Н. П. Сухова. – Москва : Просвещение, 1982. – 112 с.

Сухомлинов, М. И. Особенности поэтического творчества А. Н. Майкова, объясненные им самим / М. И. Сухомлинов // Рус. старина. – 1899. – № 3. – С. 481–498.

Сюткин, П. Непридуманная история русской кухни / П. Сюткин, О. А. Сюткина. – Москва : АСТ, Corpus, 2012. – 512 с.

Сюткин, П. Яичница для званых гостей. Непридуманная история продуктов / П. Сюткин, О. А. Сюткина. – URL: https://litresp.ru/chitat/

ru/C/syutkin-pavel/nepridumannaya-istoriya-russkih-produktov/18 (дата обращения: 13.09.2021).

Тайны мира и вселенной. Глаз Гора – Око РА... или как Боги видят и знают всё о человеке. – URL: https://geogen-mir.livejournal.com/590075.html (дата обращения: 13.09.2021).

Таланцева, О. Ф. Человек в костюме: опыт семиотического исследования : монография / О. Ф. Таланцева. – Минск : БГУ, 2012. – 224 с.

Тахо-Годи, А. А. Гермес / А. А. Тахо-Годи // Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. – Москва, 1987. – Т. 1. – С. 292–293.

Тахо-Годи, А. А. Греческая мифология / А. А. Тахо-Годи. – Москва : Искусство, 1989. – 304 с.

Тахо-Годи, А. А. Демерта / А. А. Тахо-Годи // Мифы народов мира: энциклопедия : в 2 т. – Москва, 1987. – Т. 1. – С. 364–366.

Тахо-Годи, А. А. Жизнь как сценическая игра в представлении древних греков / А. А. Тахо-Годи // Искусство слова : сб. статей к 80-летию чл.-корр. АН СССР Д. Д. Благого. – Москва : Наука, 1973. – 306–314.

Терника, А. Поэтика времени в повести И. С. Тургенева «Андрей Колосов» / А. Терника // RHEMA. РЕМА. – 2018. – № 2. – С. 39–47. – URL: https://e.lanbook.com/journal/issue/309072 (дата обращения: 13.09.2021).

Тиманова, О. И. Мифологические персонажи восточнославянского фольклора и особенности их воплощения в «Малороссийских былях и небылицах» О. М. Сомова / О. И. Тиманова // Общество. Среда. Развитие. – Санкт-Петербург, 2007. – № 3. – С. 44–58.

Тихонов, А. Н. Словарь русских личных имен / А. Н. Тихонов. – Москва, 1995. – 734 с.

Толковый словарь русского языка : в 4 т. / под ред. Д. Ушакова. – Москва : Советская энциклопедия : ОГИЗ, 1935–1940. – URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/800198 (дата обращения: 14.09.2021).

Топорков, А. Л. Смотреть / А. Л. Топорков // Славянская мифология : энциклопедический словарь. – Москва, 2002. – С. 438–439.

Топоров, В. Н. Еда / В. Н. Топоров // Мифы народов мира : в 2 т. – Москва : Советская энциклопедия, 1987. – Т. 1. – С. 427–429.

Топоров, В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического / В. Н. Топоров. – Москва : Прогресс : Культура, 1995. – 624 с.

Топоров, В. Н. Путь / В. Н. Топоров // Мифы народов мира : в 2 т. – Москва : Советская энциклопедия, 1988. – Т. 2. – С. 352–353.

Топоров, В. Н. Тезисы к предыстории портрета как особого класса текстов / В. Н. Топоров // Исследования по структуре текстов. – Москва : Наука, 1987. – С. 173–179.

Топоров, В. Н. Странный Тургенев / В. Н. Топоров. – Москва : РГГУ, 1998. – 192 с. – (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 20).

Тория́ма, Ю. Зрительная культура и русская литература конца XVIII – начала XIX века : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореф. дис. … канд. филол. наук / Юсукэ Тория́ма. – Москва, 2004. – 28 с.

Тороп, Ф. Популярная энциклопедия русских православных имен / Ф. Тороп. – Москва : Белый волк, 1999. – 297 с.

Тресиддер, Д. Словарь символов / Д. Тресиддер. – Москва : Фаир-Пресс, 2001. – 448 с.

Тургенев, И. С. Письма / И. С. Тургенев. – URL: http://turgenev-lit.ru/turgenev/pisma-1855-1858/letter-191.htm (дата обращения: 14.09.2021).

Тургенев, И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. / И. С. Тургенев ; АН СССР, ИРЛИ (Пушкинский Дом) ; [редкол.: М. П. Алексеев (гл. ред.) и др.]. – Москва : Наука, 1978–2018.

Тургенев, И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Т. 1. Стихотворения, поэмы, статьи и рецензии, прозаические наброски, 1834–1849 / И. С. Тургенев. – Москва : Наука, 1978. – 574 с.

Тургенев, И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Т. 4. Повести и рассказы ; Статьи и рецензии, 1844–1854 / И. С. Тургенев. – Москва : Наука, 1980. – 687 с.

Тургенев, И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Т. 5. Повести и рассказы 1853–1857 годов ; Рудин ; Статьи и воспоминания, 1855–1859 / И. С. Тургенев. – Москва : Наука, 1980. – 543 с.

Тургенев, И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Т. 6. Дворянское гнездо ; Накануне ; Первая любовь : [Романы, повесть], 1858–1860 / И. С. Тургенев. – Москва : Наука, 1981. – 495 с.

Тургенев, И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Т. 7. Отцы и дети : [Роман] ; Повести и рассказы ; Дым : [Роман], 1861–1867 / И. С. Тургенев. – Москва : Наука, 1981. – 559 с.

Тургенев, И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Т. 9. Повести и рассказы, 1874–1877 ; Новь, 1876 / И. С. Тургенев. – Москва : Наука, 1982. – 575 с.

Тургенев, И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Т. 10. Повести и рассказы 1881–1883 ; Стихотворения в прозе, 1878–1883 ; Произведения разных годов / И. С. Тургенев. – Москва : Наука, 1982. – 607 с.

Тургенев, И. С. Полное собрание сочинений : в 28 т. / И. С. Тургенев. – Ленинград : Изд-во АН СССР, 1964. – Т. 7. – 515 с.

Турчин, В. Эпоха романтизма в России / В. Турчин. – Москва : Искусство, 1981. – 551 с.

Тхоржевский, С. С. Портреты пером / С. С. Тхоржевский. – Москва : Книга, 1986. – 351 с.

Тэйлор, Э. Миф и обряд в первобытной культуре / Э. Тэйлор. – Москва, 2000. – 623 с.

У Луцянь. Семантическое поле «цветок» в языке русской художественной прозы второй половины XIX века (на материале произведений И. А. Гончарова, И. С. Тургенева, А. П. Чехова) : специальность 10.02.01 «Русский язык» : дис. … канд. филол. наук / У Луцянь. – Москва, 2015. – URL: http://new.pdfm.ru/35filologiya/20250-2-u-lucyan-semanticheskoe-pole-cvetok-yazike-russkoy-hudozhestvennoy-prozi-vtoroy-polovini-xix-veka.php (дата обращения: 13.09.2021).

Уба, Е. В. Имя героя как часть художественного целого: (По романной трилогии И. А. Гончарова) / Е. В. Уба // Гончаров И. А. : материалы Международной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения И. А. Гончарова / сост. М. Б. Жданова [и др.]; редкол.: М. Б. Жданова [и др.]. – Ульяновск : Корпорация технологий продвижения, 2003. – С. 195–207. – URL: http://goncharov.lit-info.ru/goncharov/articles/uba-imya-geroya.htm (дата обращения: 13.09.2021).

Ужанков, А. Н. Эволюция «картины природы» в культурном пространстве средневековой Руси, XI – первой трети XVIII в. : специальность 24.00.01 «Теория культуры» : автореф. дис. … канд. культурологии / Александр Николаевич Ужанков. – Москва, 2000. – 28 с.

Успенская, А. В. Античность в русской поэзии второй половины XIX века : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореф.

дис. ... д-ра филол. наук / Анна Викторовна Успенская. – Санкт-Петербург, 2005. – 48 с.

Успенская, А. В. Антологическая поэзия А. А. Фета : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Анна Викторовна Успенская. – Санкт-Петербург, 1994. – 22 с.

Успенский, Б. Филологические разыскания в области славянских древностей / Б. Успенский. – Москва : Изд-во МГУ, 1982. – 245 с.

Уткина, Е. В. «…Пламенем одним с Россией я горю»: смыслы и истины русской истории в творчестве Аполлона Майкова / Е. В. Уткина // Современные проблемы науки и образования. – 2015. – № 1. – Ч. 1. – С. 12–37. – URL: http://science-education.ru/ru/article/view?id=19115 (дата обращения: 13.09.2021).

Фарино, Е. Введение в литературоведение : учебное пособие / Е. Фарино. – Санкт-Петербург : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. – 639 с.

Фарино, Е. Клейкие листочки, уха, чай, варенье и спирты (Пушкин – Достоевский – Пастернак) / Е. Фарино // Традиции и новаторство в русской классической литературе (Гоголь, Достоевский). – Санкт-Петербург : Образование, 1992. – С. 123–165.

Фарино, Е. Семиотические аспекты поэзии о живописи / Е. Фарино // Russian literature. – 1979. – V. 7. – № 1. – P. 65–94.

Фаустов, А. А. Авторское поведение в русской литературе: середина XIX в. и на подступах к ней / А. А. Фаустов. – Воронеж : Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 1997. – 108 с.

Фаустов, А. А. Об одном неявном способе авторского подключения к традиции: «Русалочий» миф в «Обрыве» Гончарова / А. А. Фаустов // Проблема автора в художественной литературе. – Ижевск, 1993. – С. 105–113.

Фаустов, А. А. Очерки по характерологии русской литературы: середина XIX века / А. А. Фаустов, С. В. Савинков. – Воронеж : Изд-во Воронеж. гос. пед. ун-та, 1998. – 156 с.

Фаустов, А. А. Язык переживания русской литературы: на пути к середине XIX века / А. А. Фаустов. – Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1998. – 126 с.

Фет, А. А. Вечерние огни / А. А. Фет. – Москва : Наука, 1981. – 816 с. – (Серия: Лит. памятники).

Фет, А. А. Воспоминания : в 3 т. / А. А. Фет. – Репр. изд. – Москва : Культура, 1992. – Т. I. – 452 с.

Фет, А. А. Воспоминания : в 3 т. / А. А. Фет. – Репр. изд. – Москва : Культура, 1992. – Т. II. – 403 с.

Фет, А. А. Воспоминания : в 3 т. / А. А. Фет. – Репр. изд. – Москва : Культура, 1992. – Т. III. – 554 с.

Фет, А. А. Полное собрание стихотворений / А. А. Фет. – Ленинград : Советский писатель, 1959. – 898 с.

Фет, А. А. Собрание сочинений и писем : в 20 т. / А. А. Фет. – Санкт-Петербург : Академический проект, 2002. – Т. 1. – 550 с.

Фет, А. А. Сочинения : в 2 т. / А. А. Фет. – Москва : Художественная литература, 1982. – Т. 1. – 461 с.

Фет, А. А. Сочинения : в 2 т. / А. А. Фет. – Москва : Художественная литература, 1982. – Т. 2. – 575 с.

Фет, А. А. Сочинения и письма : в 20 т. / А. А. Фет. – Санкт-Петербург : ФОЛИО Пресс, 2004. – Т. 2. – 704 с.

Фет, А. А. Сочинения и письма : в 20 т. / А. А. Фет. – Санкт-Петербург : ФОЛИО Пресс, 2006. – Т. 3. – 518 с.

Фет, А. А. Сочинения и письма : в 20 т. / А. А. Фет. – Санкт-Петербург : ФОЛИО Пресс Атон, 2007. – Т. 4. – 555 с.

Фет, А. А. Сочинения и письма : в 20 т. / А. А. Фет. – Москва ; Санкт-Петербург : Альянс-Архео, 2014. – Т. 5. – 696 с.

Фет, А. А. Стихотворения и поэмы / А. А. Фет. – Ленинград : Советский писатель, 1986. – 762 с. – (Б-ка поэта. Большая серия).

Филимонов, В. С. «Я не в Аркадии, в Москве рожден» : сборник стихов / В. С. Филимонов. – Москва : Московский рабочий, 1988. – 414 с.

Философский энциклопедический словарь, 2010. – URL: http://philosophy.niv.ru/doc/dictionary/philosophy/index.htm (дата обращения: 14.09.2021).

Философский энциклопедический словарь / ред.-сост. Е. Ф. Губский и др. – Москва : ИНФРА-М, 2012. – 570 с. – URL: https://znanium.com/catalog/product/320864 (дата обращения: 13.09.2021)

Финогенова, С. Афродита Урания и Афродита Пандемос. Любовь божественная и земная / С. Финогенова. – URL: http://hopefish.ru/istoriya/afrodita-lyubov-bogestvennaya-i-zemnaya (дата обращения: 13.09.2021).

Флора и Фавн: мифы о растениях и животных / сост. В. М. Федосеенко. – Москва : Русь, 1998. – 156 с.

Флоренский, П. Дмитрий / П. Флоренский // Имена / П. Флоренский. – Москва : ЭКСМО-Пресс ; Харьков : ФОЛИО, 1998. – С. 590.

Флоренский, П. Малое собрание сочинений. Вып. 1: Имена / П. Флоренский. – Кострома : Издательско-полиграф. предприятие «Кострома», 1993. – 319 с.

Флоренский, П. Общечеловеческие корни идеализма / П. Флоренский // Сочинения : в 4 т. / П. Флоренский. – Москва : Мысль, 2000. – С. 145–168.

Фокин, П. Тургенев без глянца / П. Фокин. – Москва : Амфора, 2009. – 492 с. – URL: http://turgenev-lit.ru/turgenev/bio/fokin-bez-glyanca/oblik.htm (дата обращения: 13.09.2021).

Фомина, Е. Национальная характерология в прозе И. С. Тургенева : дис. … д-ра философии по русской литературе / Елизавета Фомина. – Тарту, 2014. – 150 с.

Фомина, И. Н. Орест Михайлович Сомов (1793–1833) / И. Н. Фомина // Сильфида. – Москва : Современник, 1988. – С. 682–684.

Фонякова, Н. Н. Фет, его усадьба Воробьевка и семья Полонских / Н. Н. Фонякова // Памятники культуры: Письменность. Искусство. Археология: Новые открытия: Ежегодник, 1986. – Ленинград : Наука, 1987. – С. 49–63.

Фрейд, З. Толкование сновидений / З. Фрейд. – Киев : Здоровье, 1991. – 384 с.

Фрейденберг, О. М. Миф и театр / О. М. Фрейденберг. – Москва : ГИТИС, 1988. – 131 с.

Фрейденберг, О. М. Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг. – Москва : Лабиринт, 1997. – 448 с.

Хайнади, З. Архетипический топос / З. Хайнади // Литература. – 2004. – № 29. – URL: https://lit.1sept.ru/article.php?ID=200402903 (дата обращения: 14.09.2021).

Халанский, М. Полонский в его поэзии / М. Халанский. – Харьков, 1900. – 51 с.

Харченко, Д. История тренда: соломенная шляпа / Д. Харченко. – URL: https://heroine.ru/istoriya-trenda-solomennaya-shlyapa (дата обращения: 14.09.2021).

Хейзинга, Й. Homo ludens (человек играющий) / Й. Хейзинга. – Москва : Прогресс : Прогресс-Академия, 1992. – 464 с.

Хендерсон, Дж. Древние мифы и современный человек / Дж. Хендерсон // Человек и его символы. – Москва, 2013. – URL: https://www.liveinternet.ru/users/aramill_stells/post232304801 (дата обращения: 13.09.2021).

Художественная энциклопедия. – URL: https://rus-pictures-enc.slovaronline.com/2940-Пракситель (дата обращения: 14.09.2021).

Художник Александр Калам. – URL: https://forum.artinvestment.ru/blog.php?b=54308 (дата обращения: 14.09.2021).

Цивьян, Т. В. Дом в фольклорной модели мира / Т. В. Цивьян // Семиотика культуры. Труды по зн. системам. – Тарту, 1978. – Вып. V. – С. 65–85. – (Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 463).

Цыганкова, О. П. И. С. Тургенев о мемуарном жанре / О. П. Цыганкова // Проблемы метода и жанра : сборник статей / отв. ред. Ф. З. Канунова. – Томск : Изд-во Томского ун-та, 1982. – Вып. 9. – С. 167–183.

Чавдарова, Дечка. Метафора «любовь – пища» в русской литературе XIX века / Дечка Чавдарова // Алфавит: Строение повествовательного текста. Синтагматика. Парадигматика. – Смоленск : СГПУ, 2004. – С. 222–230.

Чернинский, А. М. Териоморфная маска автора-рассказчика в Прологе поэмы «Руслан и Людмила» / А. М. Чернинский // Культура и текст-99: Пушкинский сборник. – Санкт-Петербург ; Самара ; Барнаул, 1999. – № 5. – С. 5–12.

Чехов, А. П. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. / А. П. Чехов. – Москва : Наука, 1974–1982.

Чехов, А. П. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Т. 2. [Рассказы. Юморески], 1883–1884 / А. П. Чехов. – Москва : Наука, 1975. – 584 с.

Чехов, А. П. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Т. 4. [Рассказы. Юморески], 1885–1886 / А. П. Чехов. – Москва : Наука, 1976. – 552 с.

Чехов, А. П. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Т. 6. [Рассказы], 1887 / А. П. Чехов. – Москва : Наука, 1976. – С. 219–223.

Чехов, А. П. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Т. 8. [Рассказы. Повести], 1892–1894 / А. П. Чехов. – Москва : Наука, 1977. – С. 5–346.

Чехов, А. П. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Т. 9. [Рассказы. Повести], 1894–1897 / А. П. Чехов. – Москва : Наука, 1977. – С. 5–342.

Чехов, А. П. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Т. 10. [Рассказы, повести], 1898–1903 / А. П. Чехов. – Москва : Наука, 1977. – 496 с.

Чешихин, Б. Гончаров / Б. Чешихин // Русский биографический словарь. – Москва : Аспект-Пресс, 1997. – Т. (Г). – С. 282–330.

Чужое имя. – Санкт-Петербург : ИРЛИ РАН, 2001. – 438 с. – (Альманах «Канун». Вып. 6).

Чуйко, В. В. А. Н. Майков / В. В. Чуйко // Современная поэзия в ее представителях / В. В. Чуйко. – Санкт-Петербург, 1885. – С. 18–31.

Шарафадина, К. И. Об одном незамеченном флоролейтмотиве романа «Обломов» / К. И. Шарафадина // Обломов: константы и переменные. – Санкт-Петербург : Нестор-история, 2011. – С. 94–106.

Шаталов, С. Е. Художественный мир И. С. Тургенева / С. Е. Шаталов. – Москва : Наука, 1979. – 312 с.

Швейцарский художник-пейзажист Александр Калам (1810–1864). – URL: https://www.liveinternet.ru/users/4968747/post315667810 (дата обращения: 14.09.2021).

Шейнина, Е. Я. Энциклопедия символов / Е. Я. Шейнина. – Москва ; Харьков : АСТ : Торсинг, 2006. – 591 с.

Шеллинг, Ф. Философия искусства / Ф. Шеллинг // Сочинения : в 2 т. / Ф. Шеллинг. – Москва : Мысль, 1987. – Т. 2. – 636 с.

Шеллинг, Ф. В. Философия искусства / Ф. В. Шеллинг ; пер. с нем. П. С. Попова. – Москва : Мысль, 1966. – 496 с. – (Серия: Философское наследие. Т. 20).

Шемякова, В. И. Синтез древнегреческого и древнерусского фольклора в творчестве А. Майкова (на примере «Колыбельной песни») / В. И. Шемякова // Студенческий научный форум – 2013. – URL: http://scienceforum.ru/2013/article/2013003799 (дата обращения: 14.09.2021).

Шишкина, И. Е. О пародийности «Андрея Колосова» И. С. Тургенева / И. Е. Шишкина. – URL: http://lib.knigi-x.ru/23hudoj/367388-1-157-shishkina-parodiynosti-andreya-kolosova-turgeneva-cel-predlagaemoy-stati-opisa.php (дата обращения: 14.09.2021).

Шмид, В. Проза как поэзия: Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард / В. Шмид. – Санкт-Петербург : ИНАПРЕСС, 1998. – 352 с.

Штакеншнейдер, Е. Дневник и записки / Е. Штакеншнейдер. – Москва ; Ленинград : Academia, 1934. – 585 с. – URL: https://ekniga.org/dokumentalnaya-literatura/biografii-i-memuary/211380-dnevnik-i-zapiski-18541886.html (дата обращения: 14.09.2021).

Щетинин, Л. М. Слова, имена, вещи. Очерки об именах / Л. М. Щетинин. – Ростов-на-Дону, 1966. – 222 с.

Щукин, В. Поэзия усадьбы и проза трущобы / В. Щукин // Из истории русской культуры. – Москва : Языки русской культуры, 1996. – Т. 5. (XIX в.). – С. 574–580.

Щукин, В. Г. Российский гений просвещения. Исследования в области мифопоэтики и истории идей / В. Г. Щукин. – Москва : Российская политическая энциклопедия, 2007. – 606 с.

Эндимион // Словарь античности. – URL: https://rus-dictionary-of-ancient.slovaronline.com/4701-Эндимион (дата обращения: 14.09.2021).

Эндимион // Энциклопедия мифологии. – URL: http://godsbay.ru/hellas/endimion.html (дата обращения: 14.09.2021).

Энциклопедия пейзажа. – Москва : ОЛМА-ПРЕСС, ОБРАЗОВАНИЕ, 2002. – 351 с.

Эпштейн, М. Игра в жизни и искусстве / М. Эпштейн // Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX–XX веков / М. Эпштейн. – Москва : Советский писатель, 1988. – С. 276–303.

Эпштейн, М. Н. «Природа, мир, тайник вселенной…»: система пейзажных образов русской поэзии / М. Н. Эпштейн. – Москва : Высшая школа, 1990. – 303 с.

Этинген, Л. Е. Мифологическая анатомия / Л. Е. Этинген. – Москва : Изд-во «Институт гуманитарных исследований», 2009. – 528 с.

Эткинд, Е. Г. Психопоэтика. «Внутренний человек» и внешняя речь. Статьи и исследования / Е. Г. Эткинд. – Санкт-Петербург : Искусство-СПБ, 2005. – 704 с.

Юдина, М. В. «Пушкино-гоголевская» школа в романистике И. А. Гончарова : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореф. дис. … канд. филол. наук / Мария Борисовна Юдина. – Тверь, 2003. – 24 с.

Юнг, К. Архетип и символ / К. Юнг. – Москва : Ренессанс, 1991. – 297 с.

Якоб, Л. Г. Начертание эстетики, или науки вкуса / Л. Г. Якоб // Русские эстетические трактаты первой трети XIX в. : в 2 т. – Москва : Искусство, 1974. – Т. 2. – С. 81–145.

Яков Петрович Полонский: его жизнь и сочинения : сборник историко-литературных статей / сост. В. Покровский. – Москва : Тип. Г. Лисснера и Д. Собко, 1906. – 470 с.

Ямпольский, М. Наблюдатель. Очерки истории видения / М. Ямпольский. – Москва : Ad marginem, 2000. – 288 с.

Ясинская, М. В. Мифологические представления о глазах и зрении у древних славян / М. В. Ясинская // Человек: образ и сущность. Гуманитарные аспекты. – 2015. – № 1. – С. 115–124. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/mifologicheskie-predstavleniya-o-glazah-i-zrenii-u-slavyan (дата обращения: 14.09.2021).

RARUS'S GALLERY. – URL: http://www.raruss.ru/excellent/2728-konashevich-fet-verses.html (дата обращения: 14.09.2021).

Чавдарова, Д. Храната/трапезата в руската литература (средата на XVIII – началото на XX век). Метафора и изобразена реалност / Д. Чавдарова ; Факултет по хуманитарни науки, Шуменски университет «Епископ Константин Преславски». – Шумен, 2010. – Series Akademica 1.

Архивы

Архив А. Фета. Письма к Я. Полонскому (1887–1892) // Архив ИРЛИ. – П 843/ L XIX б. 2.

Архив Майкова А. Н. Письма Н. В. Гербелю // РНБ. – Ф. 179. – № 68. – Л. 5 об.

Архив Майкова // Архив ИРЛИ. – Ф. 977. – С. VIII. В. 5.

Архив Полонского // Архив ИРЛИ. – Ф. 137. – № 70.

Архив Полонского // Архив ИРЛИ. – Ф. 16905. – С. VIIIб. 3.

Архив Полонского // РЦГАЛИ. – Ф. 923. – Оп. 2. – № 13.

Архив Фета // Архив ИРЛИ. – Ф. 16. 977. – С. VIII. б. 5.

Майков, А. Н. Автобиографические сведения за 1821–1836 гг. (И. С. Ремезову) / А. Н. Майков // РНБ. – Ф. 433. – Оп. 1. – № 1.

Полонский, Я. П. Дневник / Я. П. Полонский // РЦГАЛИ. – Ф. 403. – Оп. 2. – Ед. хр. 7.

Полонский, Я. П. Философские письма / Я. П. Полонский // РЦГАЛИ. – Ф. 923. – Оп. 2. – Ед. хр. 9. – Л. 2 об.

Полонский, Я. П. Философские письма / Я. П. Полонский // Архив ИРЛИ. – Ф. 137. – № 70.

Научное издание

КОЗУБОВСКАЯ ГАЛИНА ПЕТРОВНА

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ПОЭТИКА ЗРИМОГО

Монография

Вёрстка – М.А. Захарьина
Дизайн обложки – А. Карпов

Подписано в печать 28.12.2021 г.
Объем 28 уч.-изд. л. Формат 60x84/16. Бумага офсетная.
Гарнитура Times New Roman. Тираж 300 экз. Заказ № 55.
Отпечатано в ООО «Колибри».
656043, г. Барнаул, ул. Гоголя, 85 В, офис 1, т. 8(3852) 639-557