

Введение

Образно-смысловые парадигмы мистерии в жанровых мирах русской литературы — тема, находящаяся в начальной стадии своей разработки. Исследования последних десятилетий, ей посвященные, немногочисленны и рассматривают, как правило, базовые определения концепта мистерии (см., например: [Полонский, 2008]), генезис и типологию жанра и те произведения, в которых мистериальный контекст заявлен в авторских жанровых дефинициях, либо тематически, либо через общекультурологические парадигмы и отсылки к ним: [Карушева, 1990], [Емельянова, 1998], [Ибрагимов, 2000], [Барковская, 2002], [Маньковский, 2008], [Овчинникова, 2012], [Плеханова, 2012], [Крохина, 2013]. Для нас важен подход, связанный с анализом мистериальной поэтики на уровне внутренней жанровой формы произведения (см., например: [Проскурина, 2001], [Молодкина, 2005]), этот методологический вектор представлен в том числе и в ряде предшествующих исследований автора предлагаемой монографии: [Валиева, 1992], [Ибатуллина, 2015], [Ибатуллина, 2017]. Мистериальная парадигма здесь декодируется в первую очередь через ассоциативно-символические планы произведения, на уровне подтекста, поскольку открытые жанровые отсылки к мистерии непосредственно в нарративной структуре текста практически не проявлены. Подобный подход остается методологической основой и данной монографии, интегрирующей результаты более ранних изысканий в рассматриваемой области.

Анализ мистериальной поэтики в произведениях русской литературы XIX–XX веков предполагает актуализацию более широкого круга теоретических проблем, связанных с поэтикой жанра и с поэтикой образотворчества в целом. Прежде всего это касается феноменов *жанровой рефлексии* и *жанровой полифонии*, *жанровых архетипов*, *жанровой внутренней формы*, а также эстетических явлений, порождаемых принципом *художественной рефлексии*¹. Данный понятийный аппарат уже был

¹ Курсивы здесь и далее принадлежат автору работы, жирный шрифт — авторам цитируемых текстов.

развернуто эксплицирован в указанных выше наших работах², поэтому здесь приводятся лишь краткие методологически целесообразные определения и даются отсылки к предшествующим более детальным дефинициям.

Книга не претендует на полноту охвата обозначенной жанровой парадигматики, как и на исчерпывающее решение затронутых проблем. В ряде вопросов, особенно в теоретических аспектах исследования, на данный момент мы вынуждены ограничиваться функционально приоритетными для нас базовыми выводами — в той мере, в какой это необходимо для определения общей концептуальной основы работы, без обстоятельной ее детализации. В то же время в аналитических главах монографии имплицитно представлен ряд дефиниций, обусловленных самой логикой интерпретации текстов и конструктивно дополняющих основную теоретическую парадигму. Более развернутое и системно завершенное описание поэтики и эстетики мистерии во всех ее значимых образно-смысловых координатах, в ее историческом, культурологическом и художественном развитии остается пока перспективой дальнейших исследований.

² Материалы этих исследований частично представлены также в монографиях: [Ибатуллина, 2011], [Ибатуллина, 2015 (а)], [Ибатуллина, 2017]. В квадратных скобках указываются: фамилия автора работы или первые слова названия издания; далее год издания, том, страница; если автор (наименование) и год издания разных работ совпадают, то дополнительно используется буквенная маркировка в круглых скобках: (а), (б) и т. д.

Глава 1. Мистериальный топос в поэтике литературного произведения

1.1. Мистериальный хронотоп и пути его воплощения в художественном мире произведения

Пространственно-временные параметры внутреннего мира художественного произведения, как известно, являются одной из жанроформирующих основ его поэтики; иначе говоря, любой литературно-художественный текст ориентируется на определенные жанровые концепты хронотопа. Соответственно, там, где в смысловой парадигме произведения актуализированы мистериальные концепты, мы, как правило, обнаружим в структуре мирозобраза мистериальные же принципы миромоделирования, то есть мистериальный хронотоп. Несмотря на то, что в литературе Нового времени мистерия как конвенционально заявленный жанр отошла практически на периферию, на уровне жанрового конструкта (или жанровой внутренней формы) архетип мистерии можно назвать одним из самых значимых, что обусловлено особой метасмысловой природой и спецификой этого жанра. Подобная имплицитно заданная поэтикой произведения мистериальная семантика требует от автора поиска особых художественных путей ее инкарнации в эксплицитно данную картину создаваемого им мира.

Одним из основных путей такой имплантации мистериального конструкта, и в первую очередь, мистериального хронотопа, в создаваемую художником модель универсума становится поэтика пейзажа, ландшафта, поэтика природы в целом как особой сферы человеческого и вне-человеческого миробытия.

Доминирующее значение данного способа воплощения мистериального модели образа мира окажется понятным, если учесть, что сфера природной жизни — это единственная сфера, внеположенная, как бы трансцендентная (хотя и не в метафизическом смысле) человеческому разуму, логике, сознанию, и в то же время доступная его чувственно-эмпирическому опыту.

Подобное понимание природного универсума — как репрезентанта ино-человеческой, сверхэмпирической реальности и одновременно как медиатора между разными сферами бытия — человеческой и трансцендентной — мы найдем, например, в художественном мире И. С. Тургенева. Показателен и символичен в этом отношении финал «Отцов и детей», экстраполирующий итоговый смысл судьбы героя в «жизнь бесконечную» (и тем самым обращая этот смысл из трагического в мистериальный) именно через образы природного миробытия: «Какое бы страстное, грешное, бунтующее сердце ни скрылось в могиле, цветы, растущие на ней, безмятежно глядят на нас своими невинными глазами: не об одном вечном спокойствии говорят нам они, о том великом спокойствии «равнодушной» природы; они говорят также о вечном примирении и о жизни бесконечной...» [Тургенев, 1971, с. 636].

Пространство и время природной жизни интуитивно представляется человеческому сознанию многомерным и неисчерпаемым, так как за привычными и очевидными и как будто вполне понятными картинами «первого плана», являющимися зрению, слуху, обонянию, осязанию и подчиняющимися определенным логически объяснимым закономерностям, человек то и дело обнаруживает, ощущает, угадывает существование тайн, причастных иным, незримым планам и законам бытия. Художественной интуиции в этом процессе сверхлогического постижения мира принадлежит, может быть, первейшая роль. Даже культура XX века с ее выраженными позитивистскими и рационалистическими тенденциями не могла отказать сфере природного бытия остаться последним убежищем Тайны.

Многомерность и неисчерпаемость природной жизни, таящей в себе сакральное и неведомое человеку, принципиально важна для мистериального мирообраза, ибо мистериальный универсум также многомерен и не антропоцентричен: его закономерности, структура и границы выходят далеко за пределы человеческого рационального и чувственного опыта. Мистериальная модель универсума предполагает существование планов бытия, трансцендентных человеческому сознанию, ориентированному на земной опыт.

Взгляд художника находит аналогии мистериальной онтологии и в топологической структуре природного пространства. Можно сказать, что с точки зрения чувственно-эмпирического опыта, к которому в первую очередь апеллирует образное мышление, мистериальная поэтика использует топологические феномены природного пространства для создания хронотопов, приобретающих знаковый, метафорический, символический характер. Логика мистериальной трехъярусной модели мира, например, находит свое отражение в логике пейзажа: горы, как правило, соотносятся с «миром горным», ущелья, пропасти и т. п. — с «адской бездной», нижним миром. Отчетлива подобная сакрализация и символизация ландшафта в произведениях М. Ю. Лермонтова: внутренняя мистериальность его поэм уже отмечалась исследователями, но, на наш взгляд, подобную же функцию выполняют пейзажи и в романе «Герой нашего времени».

Образы, фиксирующие рассматриваемые аналогии, как правило, имеют архаические корни и бытуют в культуре в качестве архетипов и мифологем; наиболее известные из них — Мировая гора, Мировое древо; река как граница между миром земным и потусторонним; море, океан, пропасть, бездна как синонимы Хаоса; солярно-лунарно-астральные образы и т. д. — мы встретим и в художественно-имплицитной, и в эксплицитированной форме в самых различных произведениях литературы.

Не только пространство, но и время природной жизни с его характерными особенностями, не всегда соответствующими собственно «человеческому» времени, находит отражение в мистериальной модели мира. Вместе с тем следует отметить, что время мистерии имеет и существенные отличия от темпоральных основ природного бытия. Если природное время носит с точки зрения человеческого эмпирического опыта циклический характер, то время мистерии однонаправлено и эсхатологично. Кроме того, подобно пространству, оно сакрально и Богоцентрично и обладает трансцендентным по отношению к обыденному человеческому сознанию измерением.

Несмотря на это, время природное и мистериальное характеризуются по крайней мере двумя общими свойствами. Во-первых, неизмеримо большей масштабностью и панорам-

ностью в сравнении со временем человеческой жизни. Во-вторых, и то и другое спроецированы в «вечность», хотя и в разных ее ипостасях. «Вечность» природных циклов в человеческом восприятии приравнивается к «вечности» мистериально-трансцендентной как ее отражение в земном мире, ее образ, доступный человеческому взору. В объективно-онтологическом понимании мистериальная «вечность» — это состояние, когда «времени больше не будет» [Откр. 10: 5–6], а вечность в мире природном — непрерывный круговорот, бесконечный возврат конечных состояний. Однако в масштабах эмпирического человеческого опыта эта цикличность приводит к тому, что субъективно возникает ощущение приравненности этих двух «вечностей»: ведь если движение времени в конечном итоге не порождает каких-либо качественных изменений реальности и ее фундаментальных законов, это равносильно тому состоянию, когда нет ни времени, ни его движения, а есть некое трансцендентное земному опыту человека динамически успокоенное в себе бытие.

Следует отметить, что однонаправленность и эсхатологичность мистериального времени также имеют свои смысловые проекции в темпоральных закономерностях природного миробытия. Внутри каждого природного цикла течет направленно и неумолимо, но в отличие от мира человеческого, и подобно логике мистериальной, эта конечность не воспринимается как катастрофа, как трагический (а также и трагедийный, то есть обозначенный трагедией как жанром) провал в небытие или разрыв бытия; «финитность» циклического времени — один из моментов естественного и закономерного процесса рождения — умирания — нового рождения. Ведь, напомним, мистериальный конец (будь он индивидуальный или общеисторический) — это также новое начало, когда возникнут «новое небо и новая земля» [Откр. 21: 1]. Время природной жизни, таким образом, «финитно» и «трансфинитно», но это именно *время*; мистериальное же бытие знает три типа темпоральности: время конечное (хронотоп земной человеческой жизни, «среднего» мира); бесконечное (время земных циклов, природных и человеческих, но также и время «нижнего» мира, в христианской мистерии — преисподней, где делятся «вечные муки»: то есть протяженные во времени и не имею-

щие конца); сверхвременная (или трансвременная) вечность метафизического «верхнего мира», «Царствия Небесного». Подобные мистериально ориентированные модели хронотопа, включающие все три типа темпоральности, становятся сюжетобразующими, помимо уже названного М. Ю. Лермонтова, в творчестве И. С. Тургенева, Н. С. Лескова, А. П. Чехова, в литературе серебряного века, в «Докторе Живаго» Б. Л. Пастернака, в произведениях М. А. Булгакова. В художественных мирах А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, как это ни парадоксально, третий, метавременной план бытия, обозначен как высшая идеальная сфера, но конкретно хронотопически не проявлен: герои и события, изображенные в их произведениях, должны найти решения своих проблем в рамках исторических временных циклов, метафизическая же сверхвременная реальность понимается в первую очередь как постапокалиптическая, как то, что может быть достигнуто человеком по завершении исторического времени. Следует оговориться, что выстроенный типологический ряд темпоральных миров не претендует на однозначность интерпретации, дифференциация носит достаточно обобщенный характер, оставляя возможность корректировок и уточнений; так, например, особый случай представляет хронотопическая организация рассказа Ф. М. Достоевского «Мальчик у Христа на елке», где метавременной план оказывается сюжетопорождающим.

Помимо пространственно-временных прообразов мистериального универсума взгляд человека открывает в мире природы и *смысловые* прообразы и аналогии, инкарнированные в жанровой топике мистерии. Так, идеалы живой динамической гармонии, самодостаточности, успокоенной в себе красоты, которые видит художник в мире природы, эстетически осознаются и воплощаются как отраженные черты мистериального Эдема, «Царства Божия». Наряду с этим элементы природной жизни, связанные с разрушением, хаосом, имеющие антиэстетические или психологически отталкивающие черты, порождающие страх, страсть, болезнь, грех и т. д., несут на себе печать «нижнего мира», отблески inferнального царства. Человеческое же бытие внеположно как к абсолютной гармонии, так и к абсолютному хаосу и в мире природном, и в мире

мистериальном, с той разницей, что природная логика не понуждает человека к категорическому и принципиальному выбору между хаосом и красотой, добром и злом, мистериальный же топос требует от него (и от героя, и от читателя — зрителя) этого выбора. Собственно говоря, именно этот выбор является смысловым ядром мистериального сюжета.

В этом существенное отличие экзотерических форм языческого и пантеистического мировоззрений от тех концепций человеческого бытия, которые составляют смысловую основу не только христианских мистерий, но и их праобразов — храмовых мистерий древности: священнодействий, посвящавших достойных в новую, высшую ступень Богомировоззренческого знания, дарующих откровение, эзотерически закрытое для массового сознания, погруженного в общедоступные культы и обряды. Язычник и пантеист принимают природную поляризованность добра и зла, разрушения и созидания и растворяются в их естественном равновесии. Неофит — будь он христианин или мист, Посвященный древних Мистерий, — делает выбор, открывающий ему возможность вырваться из пантеистического плена и устремиться к высшему идеалу, к тому сокровенному центру всякого миробытия, откуда только и может исходить истинное, сакральное по своей сути знание.

Итак, изображение природного мира в поэтике художественного произведения нередко служит актуализации мистериально-смысловой парадигмы, углубляющей и расширяющей семантическое пространство текста. Мир природы воспринимается как своеобразный канал связи, как посредник, благодаря которому человек поддерживает или обретает чувство живой причастности к «мирам иным», «нечеловеческим», не ограниченными рамками земного эмпирического познания и опыта. Это не означает, что взгляду художника лишь сфера природной жизни открывается как пространство, где человек имеет возможность приобщения к высшим, мистериальным тайнам бытия. Роль такого посредника между земным и метафизическим планами жизни человеческого духа часто отдается также сфере искусства и творчества, миру духовно-нравственных и религиозных ценностей и идеалов или, что бывает реже, пространству социально-исторического становления человеческого сознания и

опыта. Так, в «Записках охотника» И. С. Тургенева мы найдем художественную модель космоса национальной жизни, вырастающую в национально-исторический миф и историософскую мистерию и включающую в себя все вышеназванные пространственно-смысловые сферы.

В завершение отметим, что изображение природного мира в художественном произведении не всегда выполняет функцию символизации или метафоризации мистериальных смыслов. Реалии природной жизни могут быть проявлены и осмыслены в иных жанровых и художественных координатах и соответственно репрезентированы как знаки и образы мифопоэтического, эпического, трагедийного, утопического, идиллического, песенного и т. д. хронотопов и онтологических моделей в целом. В главах монографии, анализирующих поэтику ряда литературных произведений, мы обратимся к непосредственному исследованию принципов инкарнации и актуализации мистериальных жанровых парадигм в системе художественного текста. Одним из приоритетных ракурсов исследования будет анализ образно-смысловых взаимоотражений в диалогически организованной триаде миф — трагедия — мистерия, к предварительному описанию которой мы переходим в следующем разделе работы.

1.2. Триада миф — трагедия — мистерия в рефлексивных парадигмах жанропорождения

Поэтика и философия драматических жанров в истории эстетики и литературоведения традиционно связываются с поэтикой и философией конфликта. Разные драматургические жанры моделируют разные варианты конфликтных ситуаций и путей их преодоления. Естественно и очевидно, что смысловой кульминации драматургическая философия конфликта достигает в трагедии. Своеобразной драматической метафорой, предлагающей пути исхода из этой кульминации, пути смысловой развязки темы конфликтности бытия, можно назвать мистерию. Важно при этом, что и древняя трагедия, и мистерия вырастают из мифа, порождая знаковую в онтологическом плане смысловую триаду, все элементы которой продолжают затем жить в культуре в ситуациях взаимоотра-

жения и взаимоосознания. Эта триада, на наш взгляд, становится одной из базовых жанрообразующих парадигм в классической европейской литературе и особой степени актуализации достигает в русской литературе XIX–XX веков. Рассмотрим художественно-рефлексионные отношения мифа, трагедии и мистерии несколько подробнее в теоретическом плане, а в следующих разделах работы попытаемся увидеть, как реализуются принципы образотворчества, определяемые этой триадой, в поэтике конкретных литературных текстов.

Гибель героя трагедии как неизбежная развязка трагического конфликта — тот последний экзистенциальный тупик, в который упирается человеческое сознание в поисках путей разрешения жизненных противоречий. Однако лишь в рамках жанрового мира трагедии этот исход приобретает онтологический масштаб и осознается как тотальная (роковая) тупиковость и катастрофичность бытия. Трагедийный катарсис и представляет собой момент осознания, в котором амбивалентно соединяются и приятие, и неприятие подобного мироустройства.

Вместе с тем, «смерть героя» в драме не всегда обязательно превращает ее в трагедию (а еще менее склонны оценивать как тотальную катастрофу гибель своего героя эпические жанры); сама неизбежность смерти как одно из коренных противоречий человеческого бытия и его глубинный «основной конфликт» по-разному осознаются разными жанровыми мироблазами. (В ряд протожанровых миромоделирующих систем мы включаем и миф, хотя сам по себе он не является, конечно, жанром в его строгом определении. Однако, как мы уже отмечали, миф можно считать первичным жанроподобным эйдосом, смысловая и образная структура которого организована той же логикой миропостижения и текстопорождения, что и структура жанрового эйдоса.) Концептуально понимаемая тема смерти является центральной сюжетобразующей, как для мифологического сознания, так и для последующих фазисов культуры.

В качестве особо значимой смыслопорождающей парадигмы в пространстве европейской культуры, как уже было сказано, мы выделяем парадигму взаимоотражений трех миромоделирующих эйдосов. Эта парадигма воплощает собой

центральные пути осознания глубинной, тотальной конфликтности миробытия и порождается образно-смысловыми взаимоотражениями мифа, трагедии и мистерии. Мы говорим именно о парадигматических отношениях между этими жанровыми эйдосами, однако уточним, что в рамках христианизированных контекстов европейской культуры отношения мифа, трагедии и мистерии даны и как синтагма, отражающая последовательное обогащение и наращение смысла. Помимо того, в контексте христианских представлений об исторической направленности и необратимости развития человеческой культуры актуальны представления о диахроническом, в первую очередь, а не синхроническом характере этих отношений. Христианская мистерия изживает как наивность архаического мифа, так и «трагическое недоумение», часто ведущее к бунту, мятежу сознания, отраженное в античной трагедии. Мистерия Христа оказывается завершающей, итоговой точкой человеческой истории как в смысловом, так и в хронологическом плане³.

Заметим попутно, что европейское культурное сознание на всем протяжении новозаветной истории, как правило, редко оказывается глубинно христологичным, даже при своей внешней христоцентричности. Смысловые парадигмы дохристианского — и ветхозаветного, и даже архаикомифологического — миропонимания для него не менее (а зачастую и более) актуальны и значимы, чем Благая весть Нового Завета. Поэтому отношения миф — трагедия — христианская мистерия для современного человека существуют как парадигма сознания, *актуализируемая, обретаемая* им в процессе поиска истины.

Нехристоцентрированная личность, как правило, инкарнирует себя на путях житнетворчества одновременно героем мифа, героем архаической ритуальной мистерии или героем трагедии, обнаруживая в перипетиях своей судьбы сюжетные коллизии всех трех эйдосов с присущими им точками конфликтности. В духовно-психологическом плане это свидетельствует о том, что нередко даже религиозный тип европейского человека знает Творца, но не знает еще Христа как своего внутреннего Спасителя и Искупителя, открывающего возмож-

³ См. также об этом: [Штайнер, 1991], [Штайнер (а)].

ности преодоления индивидуальных жертв и трагедий. Один из самых ярких примеров такого мирообраза — мир, обращенный в Творцу, но не видящий Спасителя, — мы найдем в творчестве Лермонтова. Каждый из его героев (будь это Печорин, Демон, Мцыри, Арбенин) — титаническая личность (со столь же колоссальными противоречиями и уровнем конфликтности в отношениях с миром), ищущая спасения, свободы и гармонии собственными силами, на человеческих путях. Даже Демон, не будучи человеком, ищет спасения чисто человеческим способом — в любви к женщине — и, естественно, не обретает его. Лермонтов обнаруживает некий «парадокс сверхчеловека»: чем сильнее человеческая личность, чем масштабнее индивидуальность, чем большего совершенства достигают воля и ум в человеке, тем неизбежнее их поражение. «Слишком человеческая», эгоцентрированная сила (или попытки обрести ее) оказывается началом гибели, источником страстей и страданий, а «слабость» (воплощенная в женских образах: Тамара, Вера, Нина), глубинно связанная с любовью, смирением, жертвенностью, — слабость оказывается залогом Спасения. Логически это вполне объяснимо: сила не ищет Спасителя, она живет иллюзией собственного всемогущества, а потому чревата рождением демонического начала в личности. Человек же в своем первоестестве «слаб», и поэтому, в отличие от «демонов», у него больше шансов на Спасение — таков один из смысловых итогов лермонтовской парадигмы конфликта между личностью и миром.

Вернемся к анализу рефлексивных взаимоотражений мифа — трагедии — мистерии, которые по-разному осознают фундаментальные для человеческой жизни конфликты, в том числе и центральный из них — конфликт между жизнью и смертью. Мифологическим сознанием смерть «узаконена» как нечто естественное и неизбежное, столь же созидательное, сколь и разрушительное, сохраняющее свою сакральную ценность как в том, так и в другом случае; трагедия осознает катастрофичность смерти; мистерия (и архаико-обрядовая, и театрализованно-религиозная) восстанавливает мифологический смысл, но с точки зрения уже иных форм духовного опыта и знания. При этом мистерия не уничтожает и трагедийного смысла, а опосредует его системой собственного миропонима-

ния. Таким образом, мистерия рефлексийна и по отношению к трагедии, и к мифу. По сути дела, миф и трагедия в их взаимотражении и диалоге являются внутренней формой мистерии. Образ смерти в мистерии таков, что он художественно отражает и осознает не только феномен смерти, существующий в первичной реальности, а осмысление этого феномена мифом и трагедией. Другими словами, мистерия создает не просто образ смерти, но *образ образа смерти*. Из сказанного следует, что в отношении к центральному сюжетному конфликту (конфликту между жизнью и смертью) мистерия — жанровая форма, организованная принципом *художественной рефлексии* ⁴. Кроме того, художественная рефлексия здесь является не просто жанропорождающим началом, но *самими структурами мистериального эйдоса, изнутри самого мира мистерии осознается именно как жанропорождающее начало*. Если трагедия есть осознание мифа, мистерия есть уже не просто осознание мифа и трагедии в их диалогичности, но и *осознание самой себя как новой осознающей метасмысловой инстанции*. Перед нами усложненная трехчленная структура рефлексии, которая, однако, не исчерпывает ее возможные смысловые уровни.

К примеру, в поэтике Чехова мы находим еще один уровень рефлексийного отражения, который обнаруживает, что и миф, и трагедия, и мистерия — все это лишь разные уровни и формы понимания действительности, ее отражения в человеческом сознании. Чехов, можно сказать, изображает само яв-

⁴ Еще раз напомним, что детальному анализу феномена художественной рефлексии посвящен ряд предшествующих наших работ: [Валиева, 1992], [Ибатуллина, 2015] и др., — здесь же мы предлагаем лишь краткое пояснение данного термина. Понятие рефлексии в нашей экспликации предполагает особое содержание, более широкое, чем принято в современной психологии: это не только субъектно-психологические акты, но любые процессы образно-смысловых взаимоотражений — интрасубъектные, межсубъектные, субъектно-объектные, в том числе и между такими феноменами, как художественный образ, жанр, сюжет, стиль. Именно в данной интерпретации термин «рефлексия» и его производные, как, например, определение «рефлексивно-диалогические отношения», употреблялись нами и здесь, и ранее. Поэтому используемое в работе слово «рефлексийный» отлично по форме и семантике от прилагательного с другой принятой формой написания — «рефлексивный»: говоря о рефлексивных актах, как правило, подразумевают прежде всего личностные субъектно-психологические акты рефлексии.

ление художественного отражения и вообще отражения как феномена человеческого сознания. Выйти за пределы такого (чеховского) понимания можно лишь выйдя за пределы рефлексийного понимания вообще — приобщившись к особому, трансцендированному состоянию сознания, в котором нет рационально-логического понимания, рефлексии, анализа и других чисто ментальных механизмов и операций сознания в привычном их смысле. Надо отметить, что творческий тип сознания, обладающий качеством трансгредиентности (по М. М. Бахтину), оказывается на этой смысловой лестнице промежуточной ступенью между рефлексийным и трансцендентным типом сознавания реальности.

Система взаимоотражений жанровых миров мифа, трагедии и мистерии во многом становится возможной благодаря диалогической оппозиции «замкнутого — разомкнутого», предлагаемой законами миромоделирования, характерными для этих жанровых форм. Антитеза «замкнутый-разомкнутый» оказывается жанропорождающим принципом и во многих других ситуациях, выступая также в качестве смысловой основы возникающей при этом системы взаимоотражений. К примеру, эпический и мистериальный миры открыты, разомкнуты. Эпос в отношении к мифу есть альтернативный трагедии вариант осознания мифологической картины мира, или, иначе инвариант интерпретации мифа. Если трагедийное сознание, кульминирующее в завершающем трагедию катарсисе, есть момент размыкания (через *осознание*) замкнутого мира, то эпическое сознание, как и эпический миробраз, изначально незамкнуты, открыты. Это становится возможным благодаря тому, что эпический мир — это мир, знающий движение времени, мир, становящийся во времени. Эпическое сознание исторично и темпорально, оно не существует вневременных характеристик и параметров. Время трагедии по сути остается таким же, как в мифе: время мифа циклично, замкнуто, повторяемо. Любой миф — это фрагмент Большого мифа (мифологического цикла) о Концах и Началах, между которыми замкнуто все происходящее в мире и в мифе. Это «время оно»⁵, в котором начертаны матрицы всех возможных и повторяющихся друг друга событий.

⁵ См. об этом в работах М. Элиаде: [Элиаде, 2000; 2000 (а)].

Трагедия же обнаруживает несовпадение пробудившейся индивидуальной воли, индивидуального сознания⁶ в человеке с начертаниями этой «матрицы» — но обнаруживается это «трагическое недоумение» все же в рамках того же «матричного» универсума.

Иное в эпосе. Здесь тоже может возникнуть образ «времени оно», но это уже именно его образ, т. е. отражение и осознание его в иной, движущейся и становящейся реальности. Если логика мифов о Геракле такова, что Геракл не мог не одержать побед, совершая свои подвиги, то логика эпического сюжета об Одиссее (или Илье Муромце) иная: здесь уже проявлена «точка бифуркации» между победой и поражением, эпическое повествование уже допускает расходящееся (а не матричное) поле возможностей; победа и возвращение Одиссея — это уже *его выбор*, а не только напряжение сил (пусть и сверхгероическое) в исполнении предначертанного, как у Геракла. Там, где нет точек выбора, нет и движения во времени; вернее, время здесь не темпорально для человека, оно идет мимо него, хотя при этом может оставаться хронологическим внутри системы мира совершающихся событий. «Основной конфликт» (жизнь — смерть) не перерастает в эпосе в «трагедию», утрачивает характер безусловной данности, существующей независимо от человеческих воль и устремлений. Смерть героя в эпосе — не глобальная катастрофа (как в трагедии), являющаяся следствием проявления мирового закона, который человек оценивать не может — в силу его всеобщности, объективности и универсальности. Смерть героя в эпосе — это действительно смерть Героя: торжество человеческого духа, его силы, героизма, мужества и т. п. в героическом эпосе (скажем, смерть Святогора в былине об Илье Муромце), или торжество любви, не отступающей перед смертью, в восточном любовном эпосе («Зохре и Тахир», «Лейли и Меджнун» и т. д.). В любом из названных случаев и жизнь, и гибель эпического героя — это звено в исторической цепи событий, переживаемых родом, племенем, народом, человечеством, звено, укрепляющее

⁶ Исследованию античной трагедии как выражения «трагической озадаченности бытием», как феномена «пробудившегося» сознания посвящена статья А. В. Ахутина: [Ахутин, 1990].

эту цепь и являющееся моментом общеисторического становления человека, его духа и сознания.

Вернемся к проблеме замкнутости-разомкнутости жанровых мирообразов. О многомерности пространственной организации мистериального универсума было уже сказано выше. Однако многомерностью наделено не только мистериальное пространство, но и мистериальное время, что достигает наибольшей художественной отчетливости в христианском мистериальном театре, традиционном для европейской культуры. Поэтика мистерии позволяет воспринимать как особую смысловую систему координат: 1) время индивидуальной, личной судьбы персонажа; 2) социально-историческое время, с которым соотнесено время индивидуальное; 3) сакрально-историческое, или метаисторическое, время — время «священной истории» человечества, логикой которой определяются закономерности и индивидуальной, и общечеловеческой судьбы; 4) метафизический, трансцендентный план бытия, где «времени больше не будет», а есть Вечность как особая бытийная сфера, принципиально отличающаяся от временных планов, что мы уже отмечали выше: вечность означает не бесконечность времени, а отсутствие времени вообще. Смысл индивидуальной человеческой судьбы (и жизни, и смерти) проецируется в мистерии в каждый из этих временных планов, обретая при этом возможность смыслового самоопределения.

Не только эпос, трагедия и мистерия содержат в себе скрытую внутреннюю оппозицию «замкнутый — открытый», функционирующую как один из жанропорождающих принципов и вступающую в рефлексивно-диалогические отношения с мифом, но и практически любая другая первичная, архетипическая жанровая форма, то есть отражающая архетипические, выросшие из мифа, модели реальности. Идиллия — один из таких архетипических жанров, несущий в себе «память мифа»; по своей сути — это литературный образ мифа о Золотом веке, о первозданном, «неиспорченном» состоянии мира. Золотой век, Эдем, Рай, идиллия, пасторали, буколики и т. п. — все это образы мира, не утратившего своей целостности, внутренней космичности, гармонии, благодати. Однако любой из этих мирообразов может существовать лишь как замкнутый, лока-

лизованный в пространстве и времени: Золотой век имеет временные границы, Рай или идиллия — пространственные. Именно локализованность этих миров обеспечивает возможность их внутренней гармонии, но эта же локальность и замкнутость оказываются причиной их неустойчивости. Так, любой контакт с миром внешним, существующим за пределами идиллического рая, угрожает катастрофой его обитателям, либо самому Раю; не случайно после изгнания людей из Эдема поставлен здесь Ангел с огненным мечом, охраняющий его врата. Надо отметить, что хронотоп литературной идиллии не просто замкнут, но и интерьерен, в отличие от мифологического Эдема, своего первообраза. Это говорит о том, что мир-образ идиллии уже обладает определенной степенью рефлексивности по отношению к нему: идиллия воспринимает замкнутость архетипической модели рая как нечто локально-искусственное, условное, дистанцированное от реальных законов естественно-первозданного миробития; она живет внутренним пониманием того, что замкнутый мир гармонии может существовать лишь как мир интерьерно-искусственный. Отсюда — всегда присутствующая в идиллии некоторая доля декоративности изображаемых пейзажей. «Естественный мир» идиллии — это на самом деле всегда мир «окультуренный» — хотя бы человеческим взглядом и осознанием: космизированный, эстетизированный, а не естественно-первобытный и дикий.

В процессе развития художественного сознания хронотоп идиллии переходит в мир сентиментальной повести. Образно-смысловым механизмом этого перевода, выполняющим жанропорождающую функцию, является именно художественная рефлексия. Как отмечает Р. М. Гафаров, поэтика сентиментальной повести основана на разрушении замкнутого интерьерного пространства идиллии [Гафаров, 2006, с. 90–109]. Однако заметим, что общая устойчивость мира в сентиментальной повести не нарушается. Сентиментальная повесть — это своеобразный «плач по утраченной идиллии», жанр, как и другие жанры нового времени, обладающий усложненной рефлексивной структурой. На наш взгляд, в поэтике сентиментальной повести вступают в отношения рефлексивных взаимоотражений-взаимоосознаний образ-

но-смысловые парадигмы таких первичных, архетипических жанров, как плач, идиллия, трагедия и фабулат. Вернее сказать, сама жанровая модель сентиментальной повести порождается системой взаимоотражений (*жанровой рефлексией*) названных миромоделирующих эйдосов, базовым среди которых является фабулат с его доминантой на нарративном концепте. Рассмотрим эту систему подробнее.

Плач, мифологическим первообразом которого являются ритуально-погребальные песнопения, мантры, молитвы, — несомненно, один из первично-архетипических жанров. Плач — лирическое осознание трагического (драматического) события, лирический аналог трагедийного катарсиса. Однако сентиментальная повесть — это, прежде всего «повесть», то есть форма, в которой в качестве жанроорганизующих доминируют нарративные, повествовательно-изобразительные интенции, а не лирические интенции исповедально-эмоционального самовыражения.

Если хронотопу идиллии принадлежат в художественной системе сентиментальной повести миромоделирующие функции, то драма отражена здесь прежде всего поэтикой конфликта. Сентиментальная повесть, как и драма, есть осознание глубинной конфликтности человеческого миробытия, осознание того, что идиллическая гармония замкнутого мира невозможна в данной человеку современной действительности, гармония «уголка» неизбежно разрушается при встрече с «большим миром». Однако драма объективирует и дистанцирует конфликт: она самую противоречивость бытия (а не идиллическую бесконфликтность) локализует в пространстве-времени (о чем уже было сказано выше). В сентиментальной же повести конфликт преодолевается субъективно, как в лирике, — через катарсическое очищение, порождаемое эмоционально-смысловыми, интенциональными обертонами плача. Вспомним, что фабула «Бедной Лизы» повторяется в «Грозе» и «Бесприданнице» А. Н. Островского, однако жанровые эйдосы повести Н. М. Карамзина и пьес Островского генерируют уже на уровне сюжета разные концептуально-смысловые возможности осознания изображаемых ситуаций.

Разумеется, не только поэтика сентиментальной повести определяется принципами жанровой рефлексии, благодаря которой жанровая форма становится как средством и способом изображения (миромоделирования), так и *объектом изображения*, в результате чего в структуре произведения возникают такие феномены как *образы жанров* и жанровых сознаний. Даже поверхностное исследование позволяет вскрыть некие глубинные связи языков жанров. Так, очевидно, не требует многословных доказательств утверждение, что водевиль — это своеобразный комический образ идиллии; мениппея — иронический образ мистерии; мелодрама — идиллически-сентиментальный образ трагедии; романс — лирический образ эпического образа драматического события (а порой и трагического — если речь идет о «жестоком романсе») и т. д. Мы не можем сейчас подробно говорить обо всей литературно-культурологической парадигматике жанровых рефлексий; не имеем также возможности в рамках этой работы выстроить систему жанровых моделей во внутренней рефлексивно-смысловой иерархичности архетипических и метажанровых форм; все это проблемы, требующие специального исследования. Отметим лишь, что рефлексийные взаимоотражения разных жанрово-родовых парадигм на уровне внутренней формы произведения — явление особенно характерное для литературы Нового времени, но оно имеет и давнюю традицию. К примеру, по отношению к античной трагедии можно говорить не только о том, что здесь «трагедизируется» связанно-мифологическое, имманентно-органичное мировосприятие, но и эпическое, объективизирующее сознание (для эпического сознания любой факт реальности является прежде всего объектом). Такое трагедизированное эпическое сознание представляет собой хор. В шекспировском же «Гамлете» мы найдем трагедизацию субъективнолирического типа сознания — в образе Гамлета. Ярко выраженное лирическое начало в Гамлете, то, что Гамлет — субъект и носитель лирического, медитативно-исповедального сознания (а вынужден стать субъектом и объектом драматического действия), по-видимому, всегда ощущалось русской театральной и литературной традицией, и наиболее полным и отчетливым воплощением, выражением этой традиции стал

образ пастернаковского «лирического» Гамлета (в театре же, видимо, Гамлет В. Высоцкого).

Итак, мы попытались силуэтно очертить логический рисунок рефлексивных взаимоотражений в жанровой триаде миф — трагедия — мистерия: одной из базовых в контекстах европейской культуры и функционирующей, на наш взгляд, в качестве внутренней формы в произведениях нарративно-ориентированных жанров, таких как роман или повесть. Естественно, речь здесь не идет обо всех романах и повестях; в иных произведениях жанровая архитектура организуется рефлексивным взаимоосознанием иных архетипических жанров (или жанроподобных эйдосов), также создающих диадные, триадные и т. п. диалогические структуры. Так, мистериальный эйдос в поэтике романов Ф. М. Достоевского живет в отношениях рефлексивных взаимоотражений не только с трагедийным, но и с мениппейно-карнавальным началом. Эпическая поэма, роман, мистерия и мениппея в их внутреннем диалоге конструируют жанровую архитектуру «Мертвых душ» Н. В. Гоголя. Примеры можно было бы продолжать, тем более что многие из современных исследований в области поэтики дают возможность убедительной аргументации подобных утверждений.

В данном контексте закономерным представляется вопрос о том, как и каким конкретным способом актуализируется в художественном тексте мистериальный архетип. Каковы художественные механизмы подобной актуализации? В следующих главах монографии попытаемся описать их на примере экспликации мистериального мирообраза в жанровой парадигматике ряда классических произведений русской литературы XIX-XX веков.

Глава 2. Миф — трагедия — мистерия в символических подтекстах рассказа Н. С. Лескова «Тупейный художник»

Даже для такого «причудливого» писателя, как Лесков, и подзаголовков «Тупейного художника», и первая глава произведения с довольно замысловатой отсылкой к Брет-Гарту выглядят несколько странно, производя впечатление необязательности и даже избыточности с точки зрения основных событийных коллизий, с которыми они соотнесены как будто лишь тематически, ничем существенно не обогащая их понимание. На самом деле, исследование поэтики «Тупейного художника» в целом приводит к выводу, что названные текстовые элементы, не будучи непосредственно мотивированы не только фабульной, но и сюжетной логикой рассказа на уровне его социального, психологического, нравственного содержания, четко функциональны в контексте символического плана повествования. Не вдаваясь сейчас в подробный анализ их нарративных функций в структуре лесковского текста, обратим внимание на их значение в миродепирирующей парадигме произведения.

Как это нередко бывает у Лескова, уже название рассказа, а в данном случае и подзаголовков, задают основные параметры мирообраза, воссоздаваемого текстом. С точки зрения архетипической семантики, проявленной и обозначенной в концептосфере языка, название «Тупейный художник» и подзаголовок «Рассказ на могиле», оказавшись в ситуации взаиморефлексии, порождают образно-смысловую антитезу, перерастающую затем в художественно значимую оппозицию — оппозицию живого и мертвого, творческого и косного, уходящую, в свою очередь, корнями в древние мифологические противоположения Космоса и Хаоса, солярных и хтонических сфер и энергий мироздания. Первый смысловой элемент этого ряда оппозиций актуализирован словообразом «художник» в широком его понимании (а на этой широте настаивает далее в первой главе сам повествователь); его семантическое ядро соотносится с представлениями не только об эстетическом творчестве, но о созидательно-космическом начале бытия

вообще. На уровне архетипически живущих в сознании человека семантических моделей «художник» и «могила» — анти-тетичны, и этот контраст не может не актуализировать глубинные смысловые пласты каждого из словообразов. «Могила» — образ-знак, отсылающий, в парадигме данной оппозиции, к контекстам хтонических, и, как правило, разрушительных сил бытия.

Примечательно, что процесс образно-смысловой взаимо-рефлексии названия и подзаголовка проникает и во внутреннюю структуру каждого из них, превращая их в микромиф и имплицитно заданную модель мифопорождения. Искусство парикмахера (о котором говорит название «Тупейный художник»), как это ни странно, может быть воспринято в качестве метафоры и микромодели космоургического процесса, что с удивительной тонкостью угадала и обозначила художественная интуиция Лескова. Волосы (так же, например, как ногти или слезы) соотносятся в архаико-мифологических представлениях именно со сферой хтонического, того первозданного начала Хаоса, из которого рождается космически (эстетически) упорядоченное бытие. (Отсюда и многочисленные обряды и запреты, связанные с волосами и существующие у всех народов). Художник, эстетизирующий волосы, создавая прическу, — это микромодель Демиурга-Творца, созидающего из сил и стихий Хаоса гармонию Космоса. Таким образом, языковая метафора, использованная автором для обозначения профессии и призвания героя, превращается здесь в базовую художественную метафору, выполняющую мифопорождающие функции и вырастающую до символа.

Такой же внутренней диалектикой смыслового единства-противоположности пронизан и подзаголовок «Рассказ на могиле»; о втором элементе этого выражения, словообразе «могила», мы уже говорили. «Рассказ» — как слово, обозначающее процесс и результат текстопорождения, — также трансформируется из лексемы в словообраз, воспринимаемый в качестве варианта, метафоры и микромодели космоургии. Мифологема «рассказывания» является одним из инвариантов образносемантической парадигмы, описывающей процессы творения. Если мир, согласно многим мифам, рождался как Слово и текст, рождался из тьмы и небытия Хаоса, энергиями

творчества (= текстопорождения) преобразованными в бытие и свет, то выражение «рассказ на могиле» становится редуцированной метафорической моделью и этого креативного мифа, и самого процесса космоургии (миропорождения), и процесса мифопорождения (мифотворчества). Этот рассказ осмысляет и гармонизирует, эстетически «завершает» то, что скрывается за тьмой могилы — события и их внутреннее значение: он озаряет тьму небытия и смерти светом памяти, понимания и живого продолжающегося общения. Во-вторых, он в буквальном почти смысле «вырастает» из того, что таит в себе эта могила (судьба и история любви героев); в-третьих, он не просто моделирует миф и процесс мифопорождения, он сам превращается в живой миф и живой, сейчас совершающийся процесс мифотворчества, — почти точно воссоздавая архаические ритуальные ситуации мифотворения: рождение мифа из культа умершего героя; биография, рассказанная на могиле, неизбежно превращается в миф не только в архаическом обряде, но и в современных его отголосках, ибо биография приобретает провиденциальный характер судьбы.

Итак, буквально в нескольких первых элементах текста Лесков обозначил основные образно-смысловые координаты солярно-хтонического мифа и порождаемого им мирообраза. Наши интуиции не покажутся натянутыми, если принять во внимание, как разворачивается далее заданная парадигматическая ось оппозиций. На первый взгляд кажущаяся маломотивированной отсылка к истории американского художника, работающего «над мертвыми», оказывается вполне логичным развитием этой парадигмы. Оппозиции живого — мертвого, художника-творца и преображаемого им Хаоса приобретают в первой главе иронические коннотации, и эта ирония играет роль острающего фактора: сознанию читателя предлагается не только погрузиться в воссоздаваемый здесь миф на уровне символических, метафорических и т. п. ассоциаций, живущих в глубинах архетипического мышления, но одновременно сохранять дистанцию по отношению к этому мифу, воспринимая его как объект осознания и тем самым амбивалентно способствуя его умиранию — возрождению. Ведь всякая рефлексивная дистанция к мифу разрушает его целостность и демифологизирует сознание, но вместе с тем, миф, умирая как

«вещь в себе», тут же начинает жить как «вещь для себя», как автономное, завершённое, самодостаточное целое, независимое от внешних чужих оценок и обладающее собственными внутренним смыслом и ценностью. На этой амбивалентной, одновременно зыбкой и четко-устойчивой границе (нередко приобретающей в сознании повествователя условно-игровой характер) между полным погружением в миф и осознающе-понимающей, можно сказать, герменевтической, дистанцией к нему живут сюжеты многих произведений Лескова, в том числе, и анализируемого рассказа. Авторские текстопорождающие интенции изначально ориентированы на создание образа смысловой двуплановости текста. С одной стороны, перед нами подчеркнутая и сюжетно-обозначенная установка на подлинность и мемуарную фактографичность рассказанной истории; с другой — Лесков изображает и героев, и происходящие с ними события как живые, здесь и сейчас совершающиеся инкарнации фундаментальных мифологических образов и сюжетов.

Подчеркнутая ориентация на достоверность в «Тупейном художнике» усиливается ситуацией удвоения рассказчиков. Повествователь передает не факты собственной биографии, а историю, услышанную от другого рассказчика — главной героини произведения. Ситуация удвоения (умножения) рассказчиков — давний фольклорный и литературный прием. С точки зрения современной рациональной логики это как будто снижает степень объективности фактов, так как между автором и читателем оказывается несколько опосредующих инстанций, субъектов сознания. Однако в архаической и фольклорной традиции цепь рассказчиков и ссылки на них («так говорят...», «рассказывают, что...» и т. п.) не снимают, а напротив, усиливают впечатление правдоподобия; сам факт «умножения» текста здесь свидетельствует о его объективности. В литературных контекстах (в том числе и у Лескова) этот прием амбивалентен, поскольку подразумевает правомерность и психологическую оправданность логической мотивации и первого, и второго типа. Поэтика Лескова использует художественно-смысловую амбивалентность ситуации умножения рассказчиков для создания

символико-мифологического плана повествования и одновременной рефлексивно-осознанной дистанции к нему.

Традиционно в литературе о Лескове рассказ «Тупейный художник» интерпретировался как социально-историческая и нравственно-психологическая картина нравов в помещичье-крепостной России первой трети XIX века. Перед нами и в самом деле картина жестокого крепостнического произвола, низводящего крестьян до уровня рабов; и обличительные, и протестующие, и сострадающие интонации здесь вполне прозрачны. Однако глубинный смысл рассказанной истории в изображении Лескова не сводится не только к «обнажению язв» в духе «натуральной школы», но даже и к утверждению положительных творческих начал в народном характере крепостной эпохи. На уровне нравственной и социальной проблематики этот рассказ был бы вполне обычным явлением в рамках литературы «критического реализма» XIX века; однако благодаря диалогизации нарративно-художественной ткани произведения смыслотворческие возможности текста принципиально обогащаются: художественная мысль Лескова выходит на уровень общебытийной проблематики и фундаментальных философских обобщений.

Мы уже говорили об образотворческих и смыслопорождающих функциях названия и подзаголовка, семантика которых развивается и отчасти эксплицируется в первой главе. Обратимся теперь непосредственно к сюжетно-образной системе произведения, где буквально каждый элемент, каждая деталь изображения обогащается знаковыми или символическими функциями, актуализирует ассоциативно-семантические поля и контексты, характерные для мирообразов, порождаемых мифом, трагедией и мистерией.

Повествование о героях начинается достаточно традиционно описанием их внутреннего и внешнего облика — вроде бы вполне объективным и непритязательным, ничем не выходящим за рамки разговорно-сказового стиля, лишенным всякой метафорической вычурности или недосказанности. Однако ряд микродеталей и нарративно-изобразительная логика текста придают этим описаниям смысловую двуплановость и семантическую амбивалентность. Так, внутренний и внешний облик героини приобретают особый символический

и метафизический характер благодаря ряду образно-семантических оппозиций. Контурно-тонкими, едва заметными, но в то же время очевидно четкими штрихами очерчивает повествователь образ Девы-Старухи, в которой парадоксально соединяются юность — старость (в качестве коннотативного появляется и условный образ древности, так как точно хронометрировать события в уходящей в глубь истории временной перспективе оказывается как будто невозможным); крепостная рабыня и «царица» — поскольку некая величавость, царственность, идеальность всего облика Любви Онисимовны достаточно прозрачно обозначены автором; дворовая девушка (= крестьянка, чей труд и жизнь в целом носят характер послушания и простого подневольного исполнения своих обязанностей) — актриса как воплощение высшего духовно-творческого начала в женщине. Так же контрастно проявлены в героине абсолютная чистота, изначально данная ей идиллическая гармония ее существа — и мотивы драматичности, трагичности мироощущения, не являющегося только результатом пережитого опыта, но свойственного ей изначально. Внутренний драматизм личности героини (любовь к трагическому у юной Любви Онисимовны, не оставляющие в течение всей жизни ее душу страдания, пристрастие к алкоголю в финале жизни) находит свою кульминацию и завершение в образах кладбища и могилы, с которыми непосредственно связана ее судьба.

Если заглавием и подзаголовком произведения были актуализированы контексты мифа, то уже первое описание героини содержит настойчивые отсылки к контекстам трагедии и театрально-сценических жанровых мирообразов в целом. В свою очередь художественно-рефлексионное взаимоотражение эйдосов мифа и драмы-театра генерирует в контексте произведения смысловое поле мистерии, ибо драматизированный и театрализованный миф и есть мистерия. В системе поэтики «Тупейного художника» возникают образы и других жанровых мирообразов; несмотря на это, триада миф — трагедия — мистерия определяет основные направления смыслопорождения, что характерно не только для Лескова, но, возможно, и для всей классической европейской культуротворческой традиции в целом.

Итак, в мифологизированных и символических контекстах повествования героиня оказывается причастна к миру космоса, гармонии, жизнеутверждающим силам любви и света (здесь, естественно, значима и поэтика имени Любовь) и одновременно — миру хаоса в архаико-амбивалентном его понимании как начала хтонического, граничного, созидательно-разрушительного. Не случайно символическим центром всей ее жизни становится могила с крестом — солярно-хтонический хронотоп, приобретающий здесь почти эмблематические функции. Если душа, внутренняя природа и сущность героини принадлежат миру света, то судьба ее — это бытие на границе, на пересечении жизни и смерти, света и тьмы, космоса и хаоса; крест на могиле — образ-знак, перерастающий в эмблему, — олицетворение драматизма, порожденного граничностью-амбивалентностью пребывания на земле души, живущей высоким идеалом. В мифологическом контексте повествования противоречивые, подчеркнута необычные черты облика Любви Онисимовны (в том числе и внешнего, как, например, седые волосы девы) приобретают метафорически-метафизический смысл, создавая впечатление о ней как о существе из иной реальности, мира иного, вне-человеческого; ведь и сама полнота ее совершенства — красота, талант, чистота, внутренняя сила и одухотворенность — доведена до предела, превышает обычную человеческую меру. В целом, в героине, представленной как воплощение идеальной гармонии и красоты женского начала, но обреченной существовать в дисгармоничном и полном трагизма мире, оказавшись в плену этого «мира, лежащего во зле», обреченной на страдания и «падение», просвечивает архетипический образ Софии-Ахамот — страдающей, плененной, «падшей» души мира, вместе с которой мучится и страдает всякая тварная душа; освобождение Софии означает освобождение от зла и всего мира, и всякой твари в нем. Независимо от того, насколько были известны или неизвестны Лескову (как и другим писателям XIX в., например, Достоевскому) древнегреческая традиция и софиология нового времени, софийный архетип легко проникал в символические подтексты литературных произведений через фольклор; ведь популярные и любимые женские образы волшебных сказок — Василиса Премудрая,

Марья Моревна, Царь-девица и др. — по сути своего характера, личностного рисунка и судьбы являются очевидными отражениями той же софиологической парадигматики.

Не только личностный облик Любви Онисимовны, но и судьба ее, основные коллизии жизненной истории имеют отчетливые параллели с героинями волшебных сказок. Кроме отмеченной уже выше сказко-подобной идеализации ее образа, можно говорить также о мотивах пленения злым и страшным чудовищем, насилия с его стороны, заколдованно-спящего («волшебным зельем» — алкоголем) сознания героини, ожидания спасителя, предательства героев другом-помощником после бегства от чудовища и похищения героини, а также о многих других периферийных деталях, приобретающих в этом контексте сказочный смысл. В результате жизненная история героини становится многократно преломленным через призму художественной рефлексии отражением софийной мистерии в ее важнейших образно-сюжетно-смысловых координатах.

Мифологизируется не только главная героиня произведения, но и все другие персонажи и события. Граф отличается чудовищной жестокостью, исключительной даже для самодура-крепостника. Его нелюбовь к священству и духовенству выглядит почти фантастической и в живой повседневной реальности той эпохи практически невозможной: граф, затравивший «на пасхе борисоглебских священников со крестами борзыми» [Лесков, 1993, т. 5, с. 508], кажется не просто изувером, но приобретает черты сознательного противника, врага Божия, то есть дьявола, сатаны. Знаковой оказывается внешность как самого графа, так и его «двойника», брата: лица их, почти утратившие человеческий образ, «некрасивы и ничтожны» и одновременно страшны и звероподобны. В натуре графа, как и в мифологических, сказочных чудовищах, как и в образах дьявола и сатаны, акцентирован мотив сладострастия. Причем, оно особого изощренного и извращенного свойства: он требует себе в жертву невинных девушек, самых ярких, красивых, талантливых, одевая их перед заклинанием в наряд святой Цецилии; при этом создается впечатление, что главная его цель даже не сексуальная, и сладострастие его принимает характер не эротического вожделения, а вожделения зла, сладострастия разрушения как такового, поскольку вся театрали-

зация дьявольского ритуала призвана подчеркнуть мотив оскорбления невинности, осквернения целомудрия и чистоты — не только телесной, но душевной и духовной.

В общих художественно-символических контекстах повествования по-иному прочитывается и образ главного героя — Аркадия, и коллизии его жизненной истории. Это не просто рассказ о судьбе крепостного мастера-художника; от социально-психологической типизации логика Лескова ведет к универсально-философским обобщениям через актуализацию архетипических парадигм мышления и изображения. В Аркадии, как и в Любви Онисимовне, изначально подчеркнуты мотивы совершенства и исключительности; перед нами натура неординарная (и также почти идеальная) во всех отношениях — начиная с особого обаяния и изящества, красоты всего облика героя; само его имя (нехарактерное для простолюдина) содержит отсылку к мотивам гармонии, идеала, совершенства, к образам и контекстам античной мифологии (Аркадия — страна блаженных, избранных, счастливых). В этом плане особенно выразительным и живописно-знаковым кажется описание героя в момент его творческого вдохновения. Для всякого мало-мальски образованного человека, знакомого, пусть даже поверхностно, с историей искусства (или просто хотя бы однажды внимательно рассматривавшего античные статуи в Летнем саду в Петербурге), поза и портрет Аркадия в этом описании обнаруживают явные аллюзии с образом одной из самых известных античных скульптур — Аполлона Бельведерского — божества — покровителя искусств. Сам герой наделен вполне конгениальным своему покровителю художественным даром, который в символическом плане рассказа приобретает характер демиургический, так как Аркадий, подобно истинному Творцу, способен во всякой «сырой» натуре, даже самой звероподобной, выявить и в телесных, «плотяных» формах инкарнировать «образ и подобие Божие», «вообразить», то есть увидеть лик, скрытый под личиной и маской. Помимо внутреннего и внешнего благородства, тонкости натуры, Аркадий наделен сильным характером: это не только интеллигент-художник, но и воплощение мужественности, личность, способная на решительные поступки, на самоотверженность, героизм, на риск; он в силах взять на себя роль спа-

сителя своей возлюбленной и идти в своих целях до конца, возложив на себя ответственность за их судьбы, оставаясь верным и чувству, и долгу. Аркадий-художник, Аркадий — герой-спаситель (с чертами даже богатырства) в контексте произведения представлен еще и как Аркадий — праведник, чья душа живет тем нравственным идеалом, который в другом рассказе Лескова («Несмертельный Голован») назван «любовью ангельской». Для Аркадия его невеста и возлюбленная остается чистой и непорочной несмотря на совершенное над нею насилие, и вопрос о «прощении» (даже не невесты, а о «прощении» как приятии самой «грязной» ситуации) им даже не ставится; напротив, пережитое женщиной страдание лишь добавило к его любви еще большее чувство уважения. О внутреннем «праведничестве» героя и духовно-нравственной его высоте свидетельствует и то, что он, несмотря на лютое безбожие графа, не отпуская Аркадия даже в церковь к исповеди и причастию, наделен глубоким и искренним религиозным чувством. Абсолютное доверие к воле Творца органично сочетается в нем с верой в собственные силы, дающие возможность реализовать или стремиться к реализации этой Высшей благой воли. Ни отчаяния, ни уныния, ни упрека, ни протеста, ни своеволия, ни слепой покорности не вызывают в личности и сознании Аркадия происходящие с ним события. Он верен тому интуитивно «знаемому», понимаемому как Богоданный и желанный, житнетворческому идеалу, который живет в его душе, и он готов быть деятелем, отстаивающим этот идеал не бунтом, а живым творческим Богопослушным подвигом.

Языческий идеал художника и Героя, фольклорный идеал богатыря-спасителя, христианский идеал праведника органично интегрируются, вступая в процессы внутренних взаимоотношений, в образе «Тупейного художника». В его личности и судьбе так же отчетливо, как в судьбе героини, обозначены мотивы, связанные с мифо-трагедийно-мистериальными жанровосмысловыми мирами. Если все сказанное выше об Аркадии позволяет интерпретировать его историю в образно-ассоциативных контекстах мифа и мистерии как драматизированного его варианта, то о трагедийном конфликте следует сказать особо. Сюжет судьбы Любви Онисимовны

начинается как сюжет трагический, а завершается мистериально понимаемым финалом. В повествовательной линии Аркадия мы найдем обратную логику: начиная путь как герой мифа и мистерии, он завершает его трагически, причем трагический конфликт представлен здесь в его изначальном, античном варианте: как в трагедии рока, героя ждет фатальная, ничем, кроме воли Ананки — судьбы, немотивированная гибель. От дьявола (в облике графа) и его козней спасает героев Бог и собственная внутренняя сила; но есть еще какая-то общая, и потому как будто роковая, неустроенность мироздания, которую согласно художественной философии Лескова, остается лишь трагически изживать (как это случилось в судьбе Аркадия) и мистериально принять (история Любви Онисимовны).

История отношения героев начинала развиваться согласно логике архаико-мифологического и сказочного сюжетов, но затем эти сюжетно-смысловые коллизии оспариваются и поглощаются логикой трагедии рока и мистерии. Герои — совершенные существа, способные к совершенной любви; они словно бы созданы для бытия в идиллической и идеальной гармонии. Однако не только идиллическое, но и обычное земное счастье для них оказывается невозможным, несмотря на то, что они преодолевают и претерпевают все испытания (для сказки и архаического мифа этого было бы довольно для благополучного финала). Аркадий, став победителем и в поединке со смертью, и в противостоянии с чудовищем-графом, возвращается, чтобы завершить сказочно-мифологический сюжет избавления героини, при этом спасение подразумевается «дублированное» — не только физическое, но и нравственное — как полное ее оправдание и реабилитация в ее собственных глазах, что было бы равносильно воскресению героини и возвращению ее из царства смерти в мир живых. Однако, повторим еще раз, сказочный сюжет не находит сказочного финала. Любовь (смысл имени героини) и счастье (семантика имени Аркадий) на земле не соединимы, провиденциально обречены на разрыв; символически их соединяет крест на могиле — как знак жертвенности, испытаний, страданий, смирения и вечного упования. В трагедийной модели судьбы невозможность разрешения конфликта («счастья»)

носит роковой и не зависящий от героя характер; в мистериальной модели эта невозможность преодолевается образом многомерности бытия и неисчерпанности сюжета судьбы земной ее фабулой: счастье невозможно здесь и сейчас на земле, но возможно в жизни вечной, в реальности «верхнего мира», трансцендентного земному.

Трагический исход истории героев не может быть объяснен лишь социально-историческими и психологическими причинами, крепостным произволом и т. п., так как Аркадий погибает в кульминационно-благополучный момент своей судьбы от роковой, на первый взгляд, случайности, практически никак не мотивированной. Причины и источники трагедии героев объясняются автором на уровне символического подтекста. В ассоциативно-смысловых контекстах софиологического мифа, глубоко драматизированного по содержанию и по сути являющегося мистериальным сценарием, история героев «Тупейного художника» оказывается проекцией сюжета софийной мистерии; последняя, в свою очередь, в парадигме мирообраза, выстраиваемого в произведении, становится отражением еще более глубинно-архетипических моделей солярно-хтонического мифа. Мир в современном его состоянии еще не завершен, не оформлен до конечной своей полноты; он пребывает в становлении, в борьбе и противоречиях, обусловленных противостоянием тьмы свету, Хаоса Космосу. Незавершенность и соответственно несовершенство тварного мира, продолжающийся характер творения обуславливают драматизм как бытия в целом, так и индивидуальных человеческих судеб, отражающих в себе судьбы героев божественной космологической мистерии, божеств космоургии, и прежде всего, самой софийной души мира, пребывающей на границе между земным и трансцендентным, тварным и нетварным, ставшим и становящимся бытием. Чем совершеннее человеческая личность, чем ближе она к полноте божественной гармонии и своим сакральным первообразами, тем более драматичной оказывается ее судьба. Существа, подобные героям «Тупейного художника», способные привносить свет красоты, творчества и совершенной любви из сфер горних в земную юдоль — те самые «вечности заложники у времени в плену», суть которых в этой строчке так точно формулирует Б. Пастернак. (Возмож-

но, именно в этом разгадка символической семантики эпизода, изображающего кульминационный и критический момент бегства влюбленных: героиня, спрятанная священником, оказывается в роковом для нее плену-ловушке решетчатого футляра больших часов). И совершенство их личности, и их совершенная «ангельская» любовь несовместимы с аномалиями несовершенной действительности и оборачиваются тем крестом, который приходится нести им по жизни, испивая при этом всю горечь чаши страданий, столь выпукло символически олицетворяемой «плакончиком» (= «флакон плача») Любви Онисимовны. Финал этой драмы в контексте мистериально становящегося бытия может быть предугадан в апокалипсических образах брачного пира, окончательно соединяющего разлученных возлюбленных перед престолом Всевышнего.

Глава 3. Мистерии судьбы в романе Л. Н. Толстого «Война и мир»: путь посвящений Пьера Безухова

Мифопоэтические контексты художественного мира Л. Н. Толстого до сих пор остаются одной из малоразработанных страниц современного литературоведения. Так, несмотря на активный интерес исследователей к проблемам воплощения архетипических начал в литературном произведении, мотив инициации в сюжете духовных исканий главных героев романа «Война и мир» еще не рассматривался в должной мере в литературе о Л. Н. Толстом. Это определяет как актуальность нашего исследования, так и его основную цель: определение художественных функций архетипического мотива инициации в сюжете духовной биографии Пьера Безухова и путей мистериальной интерпретации данного сюжета в образно-смысловых контекстах произведения.

В ряде предшествующих работ (см., например: [Ибатуллина, Булина, 2012, 2014]) мы пришли к выводу, что многие события жизни героев «Войны и мира» могут быть прочитаны и интерпретированы как эпизоды инициации в разных её формах, причем инициации не только в ее «экзотерической», социально-конституированной модификации (возрастная и социально-психологическая инициация, меняющая «внешний» статус человека), но в высшем ее модусе духовного Посвящения, дающего возможность глубинного сакрально-личностного Преображения. Вместе с тем более детальный анализ сюжетно-смысловых контекстов романа Толстого показал, что логика изображения судеб главных героев произведения, в том числе и Пьера Безухова, носит отчетливо выраженный мистериальный характер.

Мистериально оформленные ритуалы духовных Посвящений издревле были укоренены в культурной традиции разных стран, народов, религий; наиболее известные среди них — мистерии античности, Древнего Египта, в этот же ряд вписывается также и христианство, понимаемое как мистерия становления хриstopодобной личности в человеке (см. об этом подробнее: [Штайнер, 1991]). В основе любого мистериального

действия лежит событийно-смысловая схема обряда инициации, однако в отличие от последнего в мистериальном сюжете на первом плане оказывается не событие как результат, а событие как *процесс*, то есть мистерию интересует не только конечный итог инициации, но в первую очередь сам путь инициации, и особенно — драматизм этого пути, каждого его этапа. Мистерия — всегда драма становления, в том числе индивидуального становления личности и судьбы. Здесь «...всякое событие, взятое в своей повседневной действительности, одновременно оказывается звеном всемирно-исторической цепи, где все звенья сопряжены одно с другим и потому должны быть поняты как ежечасные, каждодневные, или как сверхвременные», — пишет Э. Ауэрбах [Ауэрбах, 1976, с. 166]. Там, где индивидуальная биография человека, разворачивающаяся во времени, в событийной истории его жизни, пересекается с провиденциально заданным мифом судьбы, судьба приобретает не просто сакральный, но и мистериальный рисунок. Поэтому путь реализации духовно-личностного идеала, имеющего сакрально-этический характер, в биографиях толстовских героев превращает логику их «духовных исканий» не просто в мифологизированный сюжет инициации как обретений в результате этих исканий, но в логику мистериально понимаемой судьбы как принципиально незавершаемого становления, ведь смысл таким образом понимаемой судьбы — не в ее финале, а в ее движении, в самих исканиях. Драматические перипетии этих «путей» и «исканий» и интересуют в первую очередь Толстого-художника.

Можно сказать, что мистериально организован и художественный универсум «Войны и мира», поскольку он, как и мистериальный хронотоп, обладает пространственной-временной многомерностью. Мы уже отмечали, что поэтика мистерии как художественной жанровой формы позволяет воспринимать в качестве особой смысловой системы координат: 1) время индивидуальной судьбы персонажа; 2) социально-историческое время, с которым соотнесено время индивидуальное; 3) сакрально-историческое, или метаисторическое, время — время «священной истории» человечества, логикой которой определяются закономерности и индивидуальной, и общечеловеческой судьбы; 4) метафизиче-

ски-сверхвременной, трансцендентный любой темпоральности план бытия. Подобную же соотнесенность пространственно-временных планов изображения мы видим и в «Войне и мире»: смысл индивидуальной человеческой судьбы (а также судеб стран, народов, человечества) проецируется в романе, как и в мистерии вообще, в каждую из этих временных сфер, открывая при этом для героев возможность бытийного самоопределения. Разумеется, в рамках данной работы мы не сможем дать исчерпывающее описание мистериальной логики романа в целом, и даже мистериальной логики инициации в сюжетах судеб ряда героев, — это остается перспективой дальнейших исследований, здесь же обратимся к более развернутому анализу пути духовной инициации», — Посвящения Пьера Безухова.

С историей жизни Пьера Безухова мы начинаем знакомиться уже на первых страницах романа: «Пьер с десятилетнего возраста был послан с гувернёром-аббатом за границу, где он пробыл до двадцатилетнего возраста» [Толстой, 1981, т. 1, с. 25–26]. Ещё десятилетним подростком по настоянию отца Пьер оторван от своей семьи, от окружающей его родной обстановки и отправлен с чужим человеком (гувернёром-аббатом) в чужие края (за границу) для воспитания и обучения. Эти события в логике судьбы героя могут быть интерпретированы как начальный этап возрастной инициации, предполагающий выделение индивида (подростка) из привычной ему среды, отрыв или изолирование от семьи, родителей, родительского дома и погружение в новый неизвестный мир; В. И. Тюпа [Тюпа, 1996] называет этот этап «фазой обособления». Но уже здесь, с первых же страниц, мы видим, что взгляд автора фокусируется не столько на отдельных завершённых событиях биографии героя, сколько на их внутренней текучести и «процессуальности». Более того, и здесь, и далее структурные фазы инициации в биографии Пьера нередко парадоксальным образом дублируются, создавая тем самым впечатление их незавершённости, пролонгированности в судьбе героя, порождая мистериальный образ каждой стадии инициации как проявления живой динамики судьбы. Это кардинально отличает толстовскую логику изображения от логики мифологизированной обрядовой инициации,

где каждый элемент имеет смысл постольку, поскольку он завершен и «пройден». Так, дублируется в изображении Толстого уже первый этап инициации героя: за десять лет пребывания в чужой стране Пьер сроднился с тем миром, в который ему пришлось окунуться, будучи ещё ребёнком, и теперь, возвращаясь домой, в Россию, он снова стоит на пороге нового посвящения-инициации, теперь уже в жизнь родной страны, «фаза обособления» повторяется: «Когда он вернулся в Москву, отец отпустил аббата и сказал молодому человеку: «Теперь ты поезжай в Петербург, осмотришь и выбирай. Я на всё согласен. Вот тебе письмо к князю Василью и вот тебе деньги. Пиши обо всём, я тебе во всём помогу». Пьер уже третий месяц выбирал карьеру и ничего не делал» [Толстой, 1981, т. 1, с. 25–26]. Отец Пьера, известный екатерининский вельможа граф Безухов, снова отпускает Пьера в самостоятельную жизнь, но уже без контроля, поддержки и руководства наставника-аббата, который занимался его воспитанием и образованием за границей. Теперь Пьер целиком и полностью предоставлен самому себе, он свободен в выборе путей дальнейшей жизни. Следует отметить, что перед нами здесь не просто повторение начальной фазы инициации, но повторение, предполагающее ее смысловое расширение — по схеме растущей спирали: это уже не только возрастная, но также социальная и личностно-психологическая инициация; художественная логика Толстого, удваивая «фазу обособления», тем самым актуализирует ее, и, как было сказано выше, придает всему комплексу мотивов инициации мистериально-становящийся, «длящийся во времени» характер.

Медлительность Пьера в выборе карьеры, путей самоопределения и духовного развития объясняется страхом ответственности, которая ляжет на его плечи, как только он примет то или иное решение, — и этот страх, как правило, характерен для человека, еще не достигшего личностного «самостоянья», пребывающего на стадии «взросления». Однако данная ситуация прочитывается в контексте повествования Толстого не только как проекция традиционного для инициации испытания страхом, но и как отражение ситуации индивидуально-личностного выбора, характерного для мистериальных Посвящений. В «экзотерической» инициации у

испытываемого, как правило, нет реальной свободы выбора: он должен либо сделать единственно правильный выбор (преодолеть страх, вступить в поединок и т. д.), либо погибнуть. (Вспомним, например, что герои волшебных сказок, в основе сюжета которых лежит схема инициации, не стоят перед проблемой нравственного выбора.). В истории же Пьера отчетливо акцентирована ситуация «выбора путей», причем не только жизненно-биографических, но и духовно-личностных. Отец и князь Болконский ждут от Пьера действий, он же не может найти в себе силы, чтобы решиться на выбор, поскольку от этого зависит вся его дальнейшая судьба — не только в социальном, но и в «бытийном» смысле. Двойственное положение Пьера в обществе также влияет на принятие им ответственного решения: «А что обо мне говорить? — сказал Пьер, распуская свой рот в беззаботную, весёлую улыбку. — Что я такое? Незаконный сын! — И он вдруг багрово покраснел. Видно было, что он сделал большое усилие, чтобы сказать это. — Без имени, без состояния... — И что ж, право... — Но он не сказал, что право. — Я свободен пока, и мне хорошо. Я только никак не знаю, что мне начать. Я хотел серьёзно посоветоваться с вами» [Толстой, 1981, т. 1, с. 29–30]. Очевидно, что Пьер, будучи незаконнорожденным сыном, понимает и осознаёт неоднозначность своего положения в высшем обществе, конечно, это усложняет для него ситуацию выбора. (Отметим попутно, что мотив социальной «ущербности», «неполноценности» героя вписывается здесь в логику архетипа инициации в той форме, в какой он реализован в сюжетах сказок о «младшем сыне»; как правило, это герой либо непризнанный, либо обиженный и осмеянный, и аналогии с толстовским персонажем здесь очевидны). В действительности Безухов боится не каких-то конкретных перемен (статуса, положения и т. п.), а именно перемен как таковых и старается плыть по течению, ничего не меняя, стремится отложить не только «посвящение во взрослые», но и Посвящение духовное, мистериальное, требующее бытийного самоопределения от личности, ответа на вопрос «Кто Я есмь?». Однако независимо от своего желания он вынужден проходить неизбежные этапы и возрастной, и социальной, и духовной инициации, что является требованием не только социума, но и высшей, провиденциальной, логики судьбы.

Традиционно иницируемый встречается не только с испытаниями, но и с искушениями. Молодой и неопытный Пьер подвергается искушению многими соблазнами светского общества, так, например, он попадает под искушающее влияние женской красоты: «...княжна Элен, слегка придерживая складки платья, пошла между стульев, и улыбка сияла ещё светлее на её прекрасном лице. Пьер смотрел почти испуганными, восторженными глазами на эту красавицу, когда она проходила мимо него.

— Очень хороша, — сказал князь Андрей.

— Очень, — сказал Пьер.

Проходя мимо, князь Василий схватил Пьера за руку и обратился к Анне Павловне.

— Образуйте мне этого медведя, — сказал он. — Вот он месяц живёт у меня, и в первый раз я его вижу в свете. Ничто так не нужно молодому человеку, как общество умных женщин» [Толстой, 1981, т. 1, с. 16]. С одной стороны, здесь отражены мотивы традиционной эротической инициации, сопровождающей инициацию возрастную (после ее завершения юноша не только обретал статус взрослого члена сообщества, «воина», но и имел право жениться); с другой — Пьер проходит и более глубокое Посвящение, связанное со способностью к различению красоты истинной и ложной, любви духовной и «телесной», отношений искренних и фальшивых. По-детски неопытный Пьер, незнакомый с традициями и нравами света, не подозревает о тех опасностях, которые поджидают его на каждом шагу в этой совершенно неведомой для него сфере. Он не понимает, что очарование искушённой всеми соблазнами высшего света красавицы используется ею лишь для достижения собственных эгоистических целей, для удовлетворения своих корыстных интересов и потребностей. Обольщение женщиной для наивного Пьера — это своего рода испытание, в которое он вступает неосознанно. От грозящих опасностей Пьера пытается предостеречь его друг и наставник князь Андрей Болконский, уже знакомый со всеми уловками «общества умных женщин» (отметим, что роль индивидуального Учителя, Наставника для испытываемого более значима именно в мистериальной форме инициации-Посвящения; архаические «экзотерические» обряды инициации носят

обычно коллективно-групповой характер). Однако Пьер пока еще не способен осознанно следовать советам Учителя, и это мотивировано в контексте произведения как психологически, так и логикой архетипического сюжета: инициационные испытания герой должен пройти непременно собственными силами, приобрести собственный жизненный опыт, даже пройдя путем ошибок и разочарований.

Пьер искушается и соблазнами светской жизни, которую ведёт молодёжь, подобная Курагину. Эти соблазны тем опаснее, что они совершенно неведомы Пьеру, поскольку ранее были для него недоступны. Князь Болконский предупреждает его и об этом: «Князь Андрей добрыми глазами посмотрел на него. Но во взгляде его, дружеском, ласковом, всё-таки выразилось сознание своего превосходства.

— Ты мне дорог, особенно потому, что ты один живой человек среди всего нашего света. Тебе хорошо. Выбери, что хочешь; это всё равно. Ты везде будешь хорош, но одно: перестань ты ездить к этим Курагиным, вести эту жизнь. Так это не идёт тебе: все эти кутежи, и гусарство, и всё...

<...> Пьер жил у князя Василия Курагина и участвовал в разгульной жизни его сына Анатоля, того самого, которого для исправления собирались женить на сестре князя Андрея.

— Знаете что! — сказал Пьер, как будто ему пришла неожиданно счастливая мысль, — серьёзно, я давно это думал. С этой жизнью я ничего не могу ни решить, ни обдумать. Голова болит, денег нет. Нынче он меня звал, я не поеду.

— Дай мне честное слово, что ты не будешь ездить?

— Честное слово!» [Толстой, 1981, т. 1, с. 30].

В Пьере есть тот изначальный нравственный стержень, который так ценит князь Андрей. Болконский пытается оградить Безухова от пучины кутежей и разгула, в которую стремится его ввергнуть семейство Курагиных, однако Пьер невольно уступает провокациям Анатоля. Влияние Болконского и Курагина на Пьера нравственно разнонаправленно, они ориентируют героя на диаметрально противоположные духовные ценности, но выбор остается за Пьером. Ситуации духовно — нравственного выбора вновь и вновь повторяются в жизни Безухова, что принципиально важно для Толстого: инициация — Посвящение как внутреннее приобщение к иде-

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru