

DOI: 10.12731/2218-7405-2014-3-3

УДК 82

ИСТОРИОСОФСКИЙ МИФ В РАССКАЗЕ И.С. ТУРГЕНЕВА «БЕЖИН ЛУГ»

Ибатуллина Г.М.

Историософская проблематика цикла И.С. Тургенева «Записки охотника» – один из наименее изученных аспектов творчества писателя. Основная цель статьи – исследование мифопоэтических форм воплощения тургеневской философии истории в художественной системе рассказа «Бежин луг», являющегося ключевым для цикла. Актуальность и научная новизна работы определяется новыми возможностями интерпретации хрестоматийного тургеневского произведения. Анализ символического подтекста рассказа обнаруживает здесь художественно закодированную концепцию исторических судеб России и человечества в целом; эмпирически наблюдаемое развитие человеческого сообщества объясняется Тургеневым через логику сакральной метаистории.

Автор статьи приходит к выводу, что тургеневская модель истории реализована в системе произведения как миф через ряд ассоциативно-знаковых образов и мотивов. Вместе с тем, мифологизированный взгляд на мир не разрушает очерковую и фактографическую природу рассказа. Миф и реальность живут здесь в диалоге, открывая друг друга как для себя, так и для читателя. В контексте этого диалога миф национально-исторический оказывается неразрывно связан с мифом грехопадения и мифом эсхатологическим, причем в процессах диалогических взаимоотражений каждый из них не только воспроизводит свое традиционное содержание, но и существенно обогащает его.

Ключевые слова: миф, историософия, поэтика, образ, символ, знак, контекст.

HISTORIOSOPHICAL MYTH IN THE STORY OF I.S. TURGENEV "BEZHIN LEA"

Ibatullina G.M.

A Historiosophical problematic of the cycle of I.S. Turgenev "A Sportsman's Sketches" is one of the least studied aspects of the writer's work. The main purpose of this article is to research mythopoetic forms of the embodiment of Turgenev's philosophy of the history in the literally system of the story "Bezhin Lea", which is the key for the cycle. Scientific relevance and novelty of the work is determined by the new possibilities of interpretation of Turgenev's textbook. The analysis of symbolic overtones of the story finds here the artistic encoded concept of the historical fates of Russia and of humanity as a whole; empirically observed development of the human society is explained by Turgenev through the logic of sacred metahistory.

The author concludes that Turgenev's history model is implemented in the system works as a myth through a series of associative and symbolic images and motives. However, the mythologized view of the world does not destroy the essay and factual nature of the story. Myth and reality live here in the dialogue, opening each other both for themselves and for the reader. In the context of this dialogue, the national historical myth is inextricably linked with the myth of the Fall and with the eschatological myth, and in the processes of dialogue mutual reflections each of them not only plays its traditional content, but also substantially enriches it.

Keywords: myth, historiosofia, poetics, image, symbol, sign, context.

«Записки охотника», безусловно, можно назвать одним из самых совершенных созданий И.С. Тургенева. Написанный, казалось бы, в традиционной для «натуральной школы» форме нраво- и бытописательных очерков, цикл в действительности приобрел совсем иной художественно-философский масштаб и глубину. Перед нами целостная картина русской жизни, увиденная и изображенная с разных пространственно-временных и смысловых ракурсов, читателю представлены практически все ее сферы: обще-социальные и конкретно-сословные, культурные, религиозные, нравственно-психологические, бытовые, этнографические, экономические, природно-географические и т.д. Космос национальной жизни здесь не просто познается героем – охотником, путешественником, рассказчиком, – но заново открывается его сознанию благодаря особому, одновременно панорамному и предельно детализированному, вглядыванию в окружающую его действительность. В эту духовно-эвристическую коллизию вместе с героем вовлекается и читатель, для которого эффект открытия неожиданно нового в давно знакомом становится одним из главных эстетических впечатлений. Сюжет «путешествия как открытия родной страны» (В.А. Зарецкий) [5]¹ обуславливает внутреннее единство всего цикла, позволяя ему из «гипертекста» (совокупность рассказов) перерасти в «метатекст»: художественное целое, вне семантического поля которого отдельные тексты не могут быть поняты и интерпретированы вполне адекватно. Значимость эвристической коллизии в «Записках охотника» была подмечена еще В.Г. Белинским, писавшем о «Хоре и Калиныче», что здесь «автор зашел к народу с такой стороны, с какой до него к нему никто еще не заходил [2]. Как правило, тургеневские открытия

¹ В книге В.А. Зарецкого представлена глубокая и убедительная концепция сюжетно-жанровой специфики русских литературных путешествий, для которых смысловым центром становится идея путешествия по родной стране как нового ее открытия автором и читателем. «Записки охотника» лишь однажды упоминаются исследователем в ряду других путешествий, но несомненно, что они органично вписываются в выстраиваемую им парадигму. Мы лишь отчасти касаемся здесь данной проблемы, поскольку задачи нашей работы не предполагают детального анализа «Записок» в контексте жанровой поэтики произведения.

понимаются в первую очередь в социально-историческом, психологическом, нравственном, этнокультурном и т.п. аспектах. Между тем, возможно, ни в одном из других своих произведений Тургенев не поднялся до таких высот художественно-философских обобщений, вплоть до метафизических уровней осмысления действительности, как в «Записках охотника». Поражает диапазон тургеневской мысли, интегрирующей в художественное единство логику быто- и нравоописаний с историософской и общебытийной метафизикой. Именно здесь совершаются главные открытия Тургенева-художника и мыслителя, открытия, перерастающие в образно-смысловых контекстах произведения в подлинные откровения.

На каких основаниях зиждется это единство предельно-универсального и «конкретно-очеркового», бытового и бытийного в художественном мире «Записок охотника»? Первоосновой подобного мировосприятия и его образного выражения является, как известно, мифологическое сознание. Уже сама форма цикла как интегрального метатекста во многом аналогична повествовательной форме мифа; любой мифологический текст – это фрагмент Большого Мифа: мифологического цикла о Концах и Началах, между которыми замкнуто все, что становится объектом повествования. Разумеется, одной этой аналогии недостаточно, чтобы говорить о внутренней мифологизированности художественного мира «Записок охотника». Еще Ю.В. Лебедев отмечал мифологические мотивы в картинах и образах природы тургеневского цикла: «Поэтическое чувство природы у Тургенева развивается в русле национального мифопоэтического мышления: просыпаются спящие в словах древние смыслы, придающие картине природы яркую поэтическую образность...» [10:75]². Конечно, дело здесь не просто в следовании фольклорно-поэтической традиции. В самом сознании охотника-рассказчика пробуждается способность

² В современном литературоведении мифопоэтические интерпретации «Записок охотника» и творчества Тургенева в целом становятся уже почти традицией; мы обнаружим подобный подход в целом ряде исследований: [4], [7], [8], [9], [11] [13]. Не имея здесь возможности для обстоятельного анализа этих работ, отметим лишь, что проблемы воплощения историософского мифа в цикле Тургенева практически нигде не затрагиваются.

к восприятию глубинного природно-бытийного мифа, обнаруживается возможность вступить в общение с энергиями и силами природно-космической жизни. Словечко «странный» и сквозной мотив удивления перед открывающейся охотнику-повествователю потаенной смысловой реальностью мира, скрытой за видимыми внешними формами действительности, мы встретим на страницах многих рассказов цикла. Эта невидимая реальность входит в жизнь людей как миф, который одни воспринимают непосредственно и верят в него буквально, подобно мальчикам «Бежина луга», другие (подобно рассказчику) ощущают логику и «правду» этого мифа интуитивно, даже если интерпретируют его как поэтический образ. Не случайно, что это незримое «иномирье» открывается герою, который наделен художественным воображением (несмотря на рационализм мышления просвещенного человека), в контексте цикла он представлен как писатель, литератор. Во-вторых, важно и то, что перед нами именно «охотник»; и дело не только в том, что охота за дичью превращается в охоту за новыми открытиями; важен особый, «маргинальный» статус охотника, человека, существующего на границах разных миров: природы и цивилизации, культуры и «первобытности», города и села, «домоседства» (К. Батюшков) и «странничества», деятельного и созерцательного, творческого и «механического»; маргинален охотник и по отношению к историческим (охота существовала во все времена), социальным и сословным (охота – занятие общедоступное), этническим, психологическим и пр. дифференциациям. К примеру, у охотника-рассказчика и его ближайшего спутника и соратника Ермолая, казалось бы, нет ничего общего; даже в психологическом плане это очень разные люди, не говоря уже о социальной дистанции; между тем, на охоте эти барьеры практически редуцируются, утрачивая свой безусловный статус. В какой-то степени для тургеневского охотника становится проницаемой граница даже между человеческим и всем остальным «биологическим» царством: отношения охотника с его собакой и Ермолая с его Валеткой, порой не отличаются от их отношений друг с другом

или с иными людьми, более того, иногда это общение с «животными четвероногими» оказывается внутренне гораздо богаче и продуктивнее, чем с «животными двуногими». (Отметим попутно, что подобное целостное мироощущение также характерно прежде всего для архаико-мифологического сознания, «основной инстинкт» которого был выразительно сформулирован еще Р. Кипплингом в рассказах о Маугли: «Мы с тобой одной крови: Ты и Я».)

Маргинально-амбивалентная фигура охотника, с одной стороны, размыкает устоявшуюся замкнутость каждой из обозначенных выше сфер, давая возможность «остраненного» взгляда их друг на друга; с другой стороны – придает этой многомерной и достаточно релятивизированной картине жизни и человеческих характеров внутреннее единство: способность охотника к диалогу с каждым, кто встречается на его пути, воспринимается как залог такого же взаимного диалога открываемых им миров. Разумеется, Тургенев видит и изображает и драматично-«тупиковые» ситуации, где эта возможность кажется полностью утраченной или подмененной «псевдодиалогами», как в рассказе «Два помещика» с хрестоматийной сценой «невинной экзекуции» холопа «добрейшим» баринном Мардарием Аполлонычем. Драматизм подмены живого и естественного в человеке механическим и искусственным, цивилизованного варварским выразительно обозначен и внутренне амбивалентным именем героя, и его известной «звукоподражательной» репликой: «Чюки-чюки-чюк!..» Драматизм усилен чувством парадоксальности и абсурдности ситуации в сознании охотника, но, тем не менее, эти драматические ноты не нарушают общей внутренней цельности воссоздаваемой автором картины мира, и это тоже во многом объясняется логикой мифа. Миф не идиллизирует реальность, объективно отражая ее противоречия и конфликты, в том числе и неразрешимые для человеческого понимания; вместе с тем, мифологическое сознание не драматизирует конфликтность бытия, оставляя право на существование иррациональных тайн, загадок, парадоксов, необъяснимых для человека, но имеющих объяснение где-

то за пределами человеческого разума (отсюда, например, и традиционная для мифа логика маломотивированных табу).

Одной из таких тайн, которые не могут быть исчерпаны рационально-логическими объяснениями, оказываются для сознания рассказчика в «Записках охотника» человеческие судьбы – как индивидуальные, так и национально-исторические, и, более того, судьбы мировой истории в целом. Собственно говоря, именно сюжет судьбы в разных его модификациях – от конкретно-биографической до архетипически-провиденциальной и даже метаисторической – является смысловым центром каждого из рассказов цикла. Хорь и Калиныч, Ермолай и Мельничиха, Касьян с Красивой Мечи, Лукерья из «Живых мощей» и т.д. – все это для автора истории жизни, выписанные и в их биографической узнаваемости, и в их внутренней парадоксальности; каждый рассказ – попытка через логику судьбы личной понять логику движения судьбы народной, общенациональной, судьбы человеческой вообще. Диалогические взаимоотражения этих сюжетов судьбы и становятся источником рождения историософского мифа, воплощенного в ассоциативно-символических контекстах «Записок охотника». Рассказ «Бежин луг» является в этом отношении одним из программных и ключевых для понимания цикла как единого текста, имеющего сквозной историософский метасюжет. Провиденциальный, иррациональный характер индивидуальных судеб людей и общечеловеческой истории в целом проявлен здесь не только на уровне подтекста, но также на проблемно-тематическом уровне, и, более того, представлен как предмет изображения: вспомним, загадки человеческой судьбы, тайны жизни и смерти, в том числе, и тайны эсхатологические – главные темы историй, рассказанных мальчиками «Бежина луга». Для автора, конечно, эти истории – не просто продукт невежественного вымысла и суеверия крестьянских детей: перед нами «русские мальчики» Тургенева, искренне озадаченные и озабоченные глубочайшими проблемами бытия: сквозь суеверия сквозит метафизика, сквозь детские страхи – страстное желание

заглянуть за грань неведомого. Пространственной сферой, где эта грань оказывается проницаемой, где реальность эмпирическая встречается с реальностью метафизической, становится в «Бежине луге» мир природно-космического бытия. Отметим, что в «Записках охотника» представлены и другие граничные сферы, способные увести в «метамиры» или открыть «каналы общения» с ними: сфера искусства, творчества, культуры («Певцы»³); мир духовно-нравственных ценностей и идеалов («Живые мощи»⁴, «Касьян с Красивой мечи»). И во многих других рассказах цикла запредельное проявляет себя в земном мире, просвечивая сквозь его формы и факты, зачастую переосмысляя и преображая их в человеческом восприятии, обнаруживая в них скрытый символический или знаковый смысл, однако за неимением места мы не можем сейчас обратиться к обстоятельному анализу всей системы метафизических образов и мотивов «Записок охотника» и отсылаем к уже названным выше работам, содержащим подобные интерпретации (см. примечание «2»).

Знаменитые пейзажи «Бежина луга» неоднократно комментировались в литературе, и большинство комментаторов стремились так или иначе разрешить загадку их удивительной органичности. Разгадка кроется в мифопоэтических структурах, архетипических образах и мотивах, пронизывающих эти пейзажи и организующих их в единое целое. Пространство природной жизни в «Бежине луге» приобретает особый миромоделирующий статус: это пространство мифа с доминирующими в нем образами природных первоначал или стихий. Природа как царство первостихий со своей независимой от человека и не вполне понятной жизнью обнаруживает себя в каждом пейзаже рассказа, и не только «Бежина луга», но и других произведений цикла: образы воды (росы, дождя, реки и т.д.), огня (солнечное тепло или жар, летний зной, огонь костра и т.п.), воздуха, земли являются

³ Анализ рассказа «Певцы» в данном контексте см. в другой нашей работе: [6].

⁴ Духовно-нравственные контексты этого рассказа «Записок охотника» неоднократно были в поле зрения исследователей; см., н-р: [1], [3].

сквозными в художественном мире «Записок охотника». В «Певцах», например, образы первостихий откровенно актуализированы в картинах почти фантастического, иссушающего все вокруг зноя, и благодаря им мифологизируется все изображенное – и природное, и человеческое – пространство. В «Бежине луге», напротив, мифопоэтическими ассоциациями окружена сама представленная в первом большом пейзаже целостная картина мира, и уже в этом общем ассоциативно-символическом контексте образы природных стихий начинают восприниматься как знаковые и миромоделирующие детали, а не просто как традиционные для литературы природоописательные элементы. Рассмотрим, как ряд лейтмотивов создает здесь особый символический подтекст повествования и возникает мифологизированная модель реальности. Первый пейзаж рассказа обращает на себя внимание чередой подчеркнуто повторяющихся образно-знаковых деталей, создающих представление об идиллическом мире, исполненном гармонии, меры и абсолютно комфортном для человека; здесь доминируют образы света, тепла, свежести, чистого прозрачного воздуха, ясного неба, плодородной земли: «В сухом и чистом воздухе пахнет полынью, сжатой рожью, гречихой; даже за час до ночи вы не чувствуете сырости. Подобной погоды желает земледелец для уборки хлеба...» [12:85] – этим гармоничным аккордом завершается изображенная картина. Здесь нет ничего не соразмерного человеку и его возможностям: и физическим, и духовным: «краски все смягчены; светлы, но не яркие» [12:85]; при этом перед нами не просто равновесие, это именно высшая гармония, сохраняющая меру и одновременно силу, свежесть новизны, полноту жизни. Более того, чтобы актуализировать образ абсолютной меры, определяющей состояние этого мира, Тургенев прибегает к повествовательному парадоксу: к нарративной инверсии, где образ строится «от противного»; вместо того, чтобы сказать согласно обычной речевой логике, что солнце лучезарное, а день ясный, повествователь как будто бы избыточно уточняет: «Солнце — не огнистое, не раскаленное, как во время

знойной засухи, не тускло-багровое, как перед бурей, но светлое и приветно лучезарное...»; «утренняя заря не пылает пожаром»; «нигде не темнеет, не густеет гроза; разве кое-где протянутся сверху вниз голубоватые полосы: то сеется едва заметный дождь» [12:84]. Явно мифологизированный, персонифицированный оттенок приобретают метафорические «хранители» благодатного для человека состояния мира: «В такие дни жар бывает иногда весьма силен, иногда даже «парит» по скатам полей; но *ветер разгоняет, раздвигает накопившийся зной, и вихри-круговороты* — несомненный признак постоянной погоды — *высокими белыми столбами гуляют по дорогам через пашню*» [12:85]. Использует автор и другие «почти фантастические» детали, мало укладывающиеся в логику «физиологического очерка» и принципов правдоподобия; скажем, вызывает сомнения, что в средней полосе России могут «установиться надолго» [12:84] дни, когда «даже за час до ночи вы не чувствуете сырости»: традиционно, как в литературе, так и в «жизни» наступление ночи и рассвет сопровождается появлением росы. Самое парадоксальное, что уже в следующем пейзаже, описывающем «такой точно день» [12:85] и, следовательно, такую точно ночь, сухую и теплую, роса не просто появляется в изобилии, но образ ее приобретает странный мистический оттенок: «густая высокая трава на дне долины, вся мокрая, белела ровной скатертью; ходить по ней было как-то жутко» [12:85]. Не удивительно, если бы чувство жути от мокрой травы испытывала заблудившаяся девушка, но перед нами взрослый мужчина, охотник, видимо, в охотничьем же снаряжении, которому могло бы быть дискомфортно от сырости и промокших ног, но не «жутко» в прямом смысле слова. Подобные парадоксы «остраивают» привычную картину мира, которая в результате начинает раздваиваться: с одной стороны перед нами вроде бы вполне узнаваемая реальность, с другой — некое параллельное «иномирье», в котором обычная логика не действует. Более того, здесь у героя то и дело появляются «странные чувства» [12:86] рядом с рациональным мировосприятием рождается иррациональное, уводящее в «ино-

пространство», где можно заблудиться в абсолютно знакомом месте, где, как в сказке, уводит героя «какая-то неторная, заросшая дорожка» [12:86]. Образы, насыщенные символическими ассоциациями, мифологизируют реальность, пространство эмпирическое и метафизическое как бы накладываются друг на друга, просвечивая одно через другое. Этот принцип обнаруживается в художественных структурах всех пейзажей «Бежина луга».

Вернемся к первой пейзажной картине рассказа, в которой впечатление абсолютной и неправдоподобно совершенной гармонии, ничем не нарушаемой меры порождает ассоциации с образами Золотого века, того первоизданно-райского состояния природы, которое когда-то было предназначено человеку и затем утрачено им. Не случаен и завершающий этот пейзаж образно-смысловой аккорд: «Подобной погоды желает земледелец для уборки хлеба...» [12:84]. Он также отсылает сознание читателя к представлению об исконном, изначальном предназначении человека, заповеданном ему на заре его существования: возделывать землю, питаться плодами и злаками земными. На фоне этой абсолютно-идиллической картины первая нота диссонанса, создающая впечатление дискомфорта, возникает уже в первых строчках следующего абзаца, открывающих новый пейзаж: «Я нашел и настрелял довольно много дичи; наполненный ягдташ немилосердно резал мне плечо...» [12:85]. Здесь явствен образ нарушения меры, нарушения гармонической общности жизни человека и природы. Перед нами не земледелец, а охотник, к тому же, настрелявший слишком много дичи. На первый взгляд, эта деталь может показаться незначительной, но такова природа резонирующих контекстов: достаточно и слабого сигнала, чтобы создать значимый эффект. Напомним, что о греховности и «преступности» охоты упоминают также главные герои рассказов «Живые мощи» и «Касьян с Красивой мечи».

Охотник-рассказчик, оказавшийся в символическом плане повествования нарушителем гармонии и меры, теряет ориентиры и самый главный из обозначенных в тексте ориентиров: «белую церковь» [12:85] как сакральный

центр идиллического мира и источник благодати в нем. Герой Тургенева заблудился и в буквальном, и в символическом смысле, и подобно первочеловеку после грехопадения попал в совершенно другую реальность, с другими пространственными и смысловыми координатами. Он неожиданно и странно для себя (ведь он хорошо знает эти места) оказывается в своеобразном антимире, облик которого воссоздается с помощью тех же самых изобразительных деталей, что и в первом пейзаже, но в зеркальной проекции, со знаком «минус». Свет сменяется мраком, сухость – сыростью, тепло – холодом, прозрачная ясность – вызывающей чувство жути загадочностью и странностью происходящего. Картина насыщена деталями, традиционно воспринимаемыми как атрибуты «нечистой силы», темной стороны мира, недоброй для человека: летучие мыши, летящая в ночи сова, заросшая дорожка, осинник (вместо дубов, окружающих церковь), хищный ястребок и др. (см.: [12:85-86]).

Эта реальность пока еще производит впечатление некоего промежуточного, пограничного пространства между сферой гармонии-благодати и явственно проступающей сферой первобытного хаоса, «нижним миром» космологических мифов, к которому со странной для себя неизбежностью приближается охотник в своих блужданиях по иномирию. Образы антимира, хаоса достигают кульминации в следующем, третьем пейзаже. Вместо белокаменной церкви рассказчик неожиданно оказывается у своеобразного подобия языческого капища, святилища, белые камни которого являются почти зеркальной, но деформированной проекцией храма, опять со знаком «минус»: «Странное чувство тотчас овладело мной. Лощина эта имела вид почти правильного котла с пологими боками; на дне ее торчало стоймя несколько больших белых камней, — казалось, они сползли туда для тайного совещания, — и до того в ней было немо и глухо, так плоско, так уныло висело над нею небо, что сердце у меня сжалось» [12:86]. В очередной раз испытанное «странное чувство» рассказчика вызвано, видимо, тем, что перед ним вновь

явление «почти фантастическое»: форма правильного котла в природе практически не встречается; увиденное им ассоциативно напоминает некое загадочное искусственное сооружение, или, по крайней мере, то, что могло быть таковым; образы белых фигур, как будто собравшихся «для тайного совещания», явно выполняют знаковые функции и содержат аллюзийную отсылку к образам жрецов или служителей каких-либо культов. (Вспомним, что языческие культовые сооружения, как правило, были органично вписаны в ландшафт и, более того, нередко использовали в сакральных целях природные феномены, особенно те из них, которые воспринимались «нерукотворно сотворенными».) Перед нами явный сакральный центр антимира, связывающего человека не с «верхним миром» благодати, исходящей от Творца, а, как любой языческий культ, с нижним миром духов, стихийных природных сил, уходящих корнями в лоно первозданного хаоса (когда «земля была безвидна и пуста, и тьма над бездною ...» – Быт., 1,2) и амбивалентных по своей изначальной природе, могущих быть не только созидательными, но и разрушительными. Апогеем пути в царство хаоса становится образ «страшной бездны» [12:87], над которой очутился охотник. Здесь царствует абсолютная пустота, метафорически подчеркнуто отсутствие света, звука, разнообразия форм, земля здесь действительно «безвидна и пуста»: «Казалось, отроду не бывал я в таких пустых местах: нигде не мерцал огонек, не слышалось никакого звука. Один пологий холм сменялся другим, поля бесконечно тянулись за полями, кусты словно вставали вдруг из земли перед самым моим носом. Я всё шел и уже собирался было прилечь где-нибудь до утра, как вдруг очутился над страшной бездной» [12:87]. Обрыв над «бездной» и окаймляющая все пространство река становятся знаками мифологической границы, отделяющей нижний мир от верхнего, пространство ирреальное – от сферы человеческой жизни.

Выбравшись из иномирья, охотник оказался у символического и тоже сакрализованного центра человеческого миробытия – в круге пяти мальчиков у

костра. Мир людей – это «срединный мир», где «мрак борется со светом» [12:88], и судьбы людей решаются на границе видимого и невидимого планов реальности. Природа амбивалентна по отношению к добру и злу. Мир природно-стихийных сил и энергий, в который погружено бытие современного человека, может стать и царством гармонии, и сферой проявления сил хаоса. Человек в своем историческом развитии идет, ориентируясь на определенные духовно-смысловые векторы, и в зависимости от этого движется либо к гармонии (вектор, обозначенный образом храма), либо погружается в амбивалентный мир стихий (языческие культы). Жизнь и сознание современного человечества также амбивалентны и граничны относительно этих двух главных духовно-бытийных ориентиров: не случайно, мальчики представлены именно на границе мрака и света.

В образах пяти мальчиков отражены пять основных социально-психологических типов, составляющих ядро жизненной организации практически любой цивилизации (касты, страты, классы, сословия и т.п.); разумеется, эта дифференциация имеет более глубокие, чем социально-исторические, корни, поскольку является выражением изначальных архетипических моделей личности. Отметим наиболее важные детали описания внутреннего и внешнего облика персонажей, приобретающие в общем символическом контексте произведения знаковые функции. Важно, что знаковость портретных деталей семантически поддерживается особенностями характера и поведения каждого из мальчиков в течение всей их долгой беседы. В образ старшего, Феди, отчетливо привнесены коннотативные мотивы «аристократизма», несмотря на его крестьянское происхождение; черты его лица, жесты, мимика, позы, манера сидеть, говорить, двигаться напоминают, скорее, типичный для литературы образ юноши-дворянина, нежели крестьянина, даже зажиточного: «Это был стройный мальчик, с красивыми и тонкими, немного мелкими чертами лица, кудрявыми белокуроыми волосами, светлыми глазами и постоянной полувеселой, полурассеянной улыбкой. Он

принадлежал, по всем приметам, к богатой семье и выехал-то в поле не по нужде, а так, для забавы. ...Небольшой новый армячок, *надетый внакидку, чуть держался на его узеньких плечиках*» [12:89]. Его символической роли «аристократа» как социокультурного лидера соответствует логика его поведения: Федя практически не участвует в беседе как активный рассказчик, но именно он направляет общее течение разговора, подает реплики, задает вопросы, когда мальчики умолкают, умело поддерживает тонус беседы изнутри, внешне выглядя несколько от нее дистанцированным, хотя и доброжелательно заинтересованным. Таков мог бы быть «почти идеальный» стиль «правлящей аристократии» в любом социуме. Знаковый смысл приобретает и возраст героя: он «старший» среди мальчиков, и явно пользуется уважением «по праву», а не по формальному статусу «богатого сынка».

«У второго мальчика, Павлуши, волосы были *всклоченные, черные, глаза серые, скулы широкие, лицо бледное, рябое, рот большой, но правильный, вся голова огромная, как говорится, с пивной котел, тело приземистое, неуклюжее. Малый был неказистый – что и говорить! – а все-таки он мне понравился: глядел он очень умно и прямо, да и в голосе у него звучала сила. Одеждой своей он щеголять не мог: вся она состояла из простой замашной рубахи да из заплатанных портов*» [12:89]. Подчеркнуто грубоватая внешность Павлуши, в сочетании с силой, энергией, абсолютным бесстрашием, решительностью и объективно-трезвым взглядом на мир создает портрет «воина», второй по статусу страты в обществах всех времен и народов. Павлуша – единственный, кто не боится идти к реке за водой и без тени сомнения, вскочив на лошадь, пересекает границу света и мрака вокруг костра, когда собаки подняли тревогу. «Я невольно полюбовался Павлушей...Его некрасивое лицо, оживленное быстрой ездой, горело смелой удалью и твердой решимостью. Без хворостинки в руке, ночью, он, нимало не колеблясь, поскакал один на волка...» [12:95]. Как всякий воин Павлуша, в первую очередь, «защитник», причем, способный противостоять не только реальному врагу, но и ирреальным силам тьмы, к

которым он относится с долей здоровой иронии (вспомним его версию анекдота о Тришке). Вместе с тем, как и многим действительно храбрым воинам, ему суждена недолгая жизнь: любой воин, будь он солдат или генерал, всегда должен быть готов к встрече со смертью. Судьба Павлуши нередко вызывает недоумение, а у детей, во время школьных бесед о «Бежине луге», даже протест: почему именно ему – самому смелому, сильному и отважному среди мальчиков – уготовил автор такую «обыденно-роковую», необъяснимо-случайную смерть? С точки зрения повседневно-рациональной логики – это трагическая несправедливость и случайность; с точки зрения провиденциально-мистической психологии – рок и судьба, иррациональные и непознаваемые; в символическом плане повествования смерть Павлуши находит свое логическое объяснение: такова судьба истинного воина, всегда первым пересекающего границу мрака и света и всегда стоящего на опасной границе между жизнью и смертью.

В рамках данной работы мы не можем дать подробного анализа и комментария фрагментов повествования, посвященных всем остальным мальчикам и ограничимся указанием на итоговые в смысловом отношении (и порождаемые общим символическим контекстом произведения) характеристики каждого из них: итак, старший, Федя, – «аристократ»; Павлуша – «воин»; Ильюша – «работник»: крестьянин, ремесленник, рабочий и т.п., тот, кто вынужден изо дня в день зарабатывать на кусок хлеба; Костя – «поэт»: художник, мыслитель, созерцатель, мечтатель с поэтическим воображением, олицетворение «творческой интеллигенции»; самый младший, Ваня, – религиозно-духовный тип личности, «праведник», человек, живущий прежде всего высшими духовными ценностями и ориентирами, отрешенный от утилитарной земной суеты и прагматики.

В общем мифопоэтическом и историософском контексте рассказа принципиально важно, что историческое, «цивилизованное» человечество в виде его основных пяти «каст», сословий или типов представлено Тургеневым

именно, в образах детей-подростков (7-14 лет, возраст мальчиков, – границы подросткового периода). Перед нами образ человечества-подростка – становящегося, растущего, движущегося к конечной цели своего становления и в современном своем состоянии переживающем критический этап этого становления. Этот путь исторического движения (после утраты первично данной благодати) совершается в борьбе мрака и света, сопровождается ошибками, заблуждениями и блужданиями, которые порой еще больше отдаляют человека от мира гармонии и подводят к опасной границе с миром хаоса. Пути человека неведомы во многом для него самого; поэтому один из ведущих мотивов рассказа – мотив таинственности человеческих судеб, мотив присутствия некоей метафизической, метаисторической силы, определяющей как индивидуальные судьбы, так и пути развития человечества в целом. Среди былей и быличек, которые рассказывают мальчики, особо выделяется обширное повествование о Тришке, в образе которого народная молва воплотила свои представления об антихристе: «Какого это Тришку? – спросил Костя. – А ты не знаешь? – с жаром подхватил Ильюша, – ну, брат, откентелева же ты, что Тришки не знаешь? Сидни же у вас в деревне сидят, вот уж точно сидни! Тришка – эвто будет такой человек удивительный, который придет; а придет он, когда наступят последние времена» [12:97]. В контексте историософской символики «Бежина луга» рассказ о Тришке становится очевидной отсылкой к эсхатологическим мотивам Апокалипсиса (так соединяются невидимыми ассоциативными нитями в символическом плане тургеневского повествования первая и последняя книга Библии: книга Бытия и Откровение Иоанна). Христианская историософия Апокалипсиса представлена в изображении Тургенева как один из вариантов возможного финала исторического и метаисторического процесса.

Эсхатологический оптимизм христианской концепции истории («И увидел я новое небо и новую землю», «И отрет Бог всякую слезу с очей» человека, «и смерти не будет уже; ни плача, ни вопля, ни болезни не будет...») –

Откр., 21, 3-4) метафорически подтверждается заключительным пейзажем рассказа. Финал рисует феерически прекрасную картину наступающего утра, где свет торжествует над мраком и где «новое небо» и «новая земля», звуки церковного колокола и топот промчавшегося, полного свежих сил табуна сливаются в единое гармонически движущееся целое. Примечательно, что первый пейзаж рассказа создавал картину почти неподвижной идиллии с ее «вечным покоем», финальный – образ идеала: полноты и совершенства миробытия, основанных на гармонии вечно движущихся и вечно возрождающихся начал. Две символические детали последнего пейзажа («чистые и ясные, словно тоже обмытые утренней прохладой... звуки колокола» [12:103] и промчавшийся отдохнувший табун) имеют ключевое значение для понимания художественной историософии «Записок охотника». Если храмовый колокол – очевидная отсылка к христианской (или шире – монотеистической вообще) картине мирознания, то образы коней, табуна в их архетипическом содержании связаны с архаическими, языческими культурами и выросшим из них фольклором: конь, как правило, олицетворяет «земную» силу человека, его либидо, энергию, способности, витальность, самодостаточность и т.п. – все, что культивировалось языческим идеалом человека и отвергалось ортодоксально-христианской системой ценностей. Внутреннее единство этих образов становится метафорой грядущего постапокалиптического единства духовного самосознания человечества, открывающего возможность преодоления смысловых барьеров между язычеством и христианством. (Заметим, что подобную же полноту духовно-личностного и жизнотворческого идеала мы обнаружим и в художественно-философских контекстах других «программных» рассказов тургеневского цикла, таких как «Живые мощи», «Касьян с Красивой Мечи», «Певцы».) Однако финальная картина «Бежина луга» – лишь обетование возможного будущего царства Божьего на земле; современная же жизнь и судьбы современного «исторического» человека исполнены и драматизма, и загадочности: не случайно, вспомним, именно

заключительные фразы произведения говорят о трагически-роковой, мистически предсказанной смерти Павлуши.

Таким образом, мы видим, что в ассоциативно-символических контекстах «Бежина луга» историсофский миф соединяется с мифом грехопадения и мифом эсхатологическим, причем в процессах диалогических взаимоотражений каждый из них не только воспроизводит свое традиционное содержание, но и существенно обогащает его. Более детальное исследование диалектики этих отношений остается перспективой другой нашей работы. Сейчас же, в заключение подытоживая наши тезисы о путях мифологизации литературного повествования в «Записках охотника», отметим, что мы встречаемся здесь с характерной для литературы «посттрадиционалистской» (С.С. Аверницев) эпохи ситуацией художественно закодированного воплощения в тексте мифопоэтических образно-смысловых парадигм.

Художественная мысль Тургенева вступает в диалог с мифологическим сознанием как с «иным» субъектом видения, открывая законы мифа в самой живой реальности – той самой, которую он видит и описывает с позиций «очерка» и «записок», ориентированных на эмпирически объективную фактографичность и «натурализм». В результате художественная система «Записок охотника» оказывается организованной внутренними взаимоотражениями мифологизированных и «очерковых» принципов изображения. Миф и реальность живут здесь в диалоге, открывая друг друга как для себя, так и для читателя. В контексте этого диалога значимы не только многоплановость отражения реалий русской жизни, но и многочисленные отсылки к образам и явлениям общечеловеческой культуры, которыми насыщен текст «Записок охотника»; они расширяют образно-смысловые горизонты произведения до универсальных – как в пространстве, так и во времени, переключая сознание читателя из «круга малого времени» в «большое пространство и время» (М.М. Бахтин) истории и культуры. Например, мы видели, что в «Бежине луге» аллюзии и реминесценции, «подключающие» к

контекстам «Священной истории», переплетают национальное и общечеловеческое неразрывными узами. Многоплановость изображения в цикле Тургенева перерастает в многомерность видения и понимания, поскольку каждый изображаемый факт интересует писателя не просто как объект его собственных наблюдений и оценок (что, собственно говоря, и характерно для традиционного очерка), но прежде всего как особая субъектно-смысловая сфера, с которой можно вступить в общение (как в мире мифа), но невозможно просто «описывать». Нельзя сказать, чтобы в сознании героя-рассказчика Тургенева эта форма мировидения была изначально укоренена или субстанциально ему свойственна (подобное правомерно было бы по отношению к герою, повествователю или рассказчику Достоевского); герой же Тургенева переживает и ощущает возможность такого мировосприятия как еще одно открытие – открытие в самом себе, своей собственной личности. Одна из главных внутренних целей тургеневского повествования – пробудить этот духовно-эвристический потенциал и в сознании читателя, ради чего автор вступает с нами в диалог, не прекращающийся уже на протяжении более чем полутора столетий.

Список литературы

1. Барковская Н.В. Житейское и житийное в рассказе И.С. Тургенева «Живые мощи» // Филологический класс. 2002. №7. С.78-80.
2. Белинский В.Г. Взгляд на русскую литературу 1847г. // Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т.10. /Редкол.: Бельчиков Н.Ф. и др. М.: Изд. АН СССР, 1953-1959.
3. Буданова Н.Ф. Рассказ И.С. Тургенева «Живые мощи» и православная традиция // Русская литература. 1995. №1. С. 188-194.
4. Дедюхина О.В. Сны и видения в повестях и рассказах И.С. Тургенева. Автореферат диссер. на соиск. уч. степ. канд. филол. н. М., 2006.

5. Зарецкий В.А. Три литературных путешествия по России. Аввакум – Радищев – Гоголь. Стерлитамак: СГПИ, 2002. 78с.
6. Ибатуллина Г.М. «О судьбах моей Родины...»: Национально-исторический миф в художественной философии «Записок охотника» И.С. Тургенева // Болгарская русистика. Том 1(2010). Издается обществом русистов Болгарии. С. 89-100.
7. Ильина В.В. Принципы фольклоризма в поэтике И.С. Тургенева. Автореферат диссер. на соиск. уч. степ. канд. филол. н. Иваново, 2001.
8. Кулакова А.А. Мифопоэтика «Записок охотника» И.С. Тургенева. Автореферат диссер. на соиск. уч. степ. канд. филол. н. М., 2003.
9. Лазарева К.В. Мифопоэтика «таинственных повестей» И.С. Тургенева. Автореферат диссер. на соиск. уч. степ. канд. филол. н. Ульяновск, 2005.
10. Лебедев Ю.В. Книга века. О художественном мире «Записок охотника» И.С. Тургенева // Лебедев Ю.В. В середине века: Историко-литературные очерки. М.: Современник, 1988. 384с.
11. Топоров В.Н. Станный Тургенев (Четыре главы). – М.: Российск. гос. гуманит.ун-т, 1998. 192 с. (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 20).
12. Тургенев И.С. Записки охотника // Тургенев И.С. Собрание сочинений. В 12-ти томах. Ред.коллегия: М.П. Алексеев и Г.А. Бялый. Т.1. Записки охотника (1847-1874). М.: «Худож. лит.», 1975. 400с.
13. Шиманова Е.Ю. Мотив смерти в прозе И.С. Тургенева. Автореферат диссер. на соиск. уч. степ. канд. филол. н. – Самара, 2006. 156с.

References

1. Barkovskaya N.V. Everyday and hagiographic narrative in I.S. Turgenev's "Living Relics". *Philological class.* 2002. № 7. P.78 -80.
2. V.G. Belinsky Survey of Russian Literature, 1847. // V.G. Belinsky Full. Works. Op.: In 13 tons Vol.10. / Editorial Board.: Belchikov N.F. etc. - Izd. USSR Academy of Sciences, 1953-1959.

3. Budanov N.F. Story I.S. Turgenev's "Living Relics" and the Orthodox tradition. *Russian literature*. 1995. № 1. pp. 188-194.

4. Dedyukhina O.V. *Dreams and visions in the novels and stories I.S. Turgenev*. M., 2006.

5. Zaretsky V.A. *Three literary journey through Russia. Habakkuk - Radischev - Gogol*. Sterlitamak: SGPI 2002. 78 p.

6. Ibatullina G.M. "On the fate of my country...": National historical myth in the artistic philosophy of " Sketches " I.S. Turgenev. *Bulgarian russistic*. Volume 1 (2010). Published society Russists Bulgaria. - p. 89-100.

7. Ilyin V. *Principles folklorism poetics I.S. Turgenev*. Author's abstract of thesis. for the degree of PhD. Philology. Ivanovo, 2001.

8. Kulakov A.A. *Mythopoetic "Sketches" I.S. Turgenev*. Author's abstract of thesis. for the degree of PhD. Philology. Moscow, 2003.

9. Lazareva K.V. *Mythopoetic "mystery novels" I.S. Turgenev*. Author's abstract of thesis. for the degree of PhD. Philology. Ulyanovsk, 2005.

10. Y. Lebedev *In the middle of the century: Historical and literary essays*. M.: Contemporary, 1988. – 384 p.

11. Toporov V.N. *Strange Turgenev (four chapters)*. Moscow: Russian. Reg. gumanit.un - ton, 1998. 192. (Readings in the History and Theory of Culture. Issue. 20).

12. Turgenev I.S. *Turgenev I.S. Works*. In 12 volumes. Red.kollegiya: M.P. Alekseyev and G.A. Bialy. V.1. A Hunter (1847-1874). M.: "artist. Lit.", 1975. 400 p.

13. Shimanova E.J. *Death motif in prose IS Turgenev*. Samara, 2006. 156 p.

ДАнные ОБ АВТОРЕ

Ибатуллина Гузель Мртазовна, канд. филол. наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы

Башкирский государственный университет (Стерлитамакский филиал)

ул. Ленина, 47а, г. Стерлитамак, 453103, Россия

guzel-anna@yandex.ru

DATA ABOUT THE AUTHOR

Ibatullina Guzel Mrtazovna, PhD Philology, assistant professor of Russian and foreign literature

Bashkir State University (Sterlitamakskij branch)

Lenin St., 47a, Sterlitamak, 453103, Russia

guzel-anna@yandex.ru