

Департамент образования города Москвы
Государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования города Москвы
«Московский городской педагогический университет»

На правах рукописи

Загорулькина Юлия Викторовна

МИФО-РИТУАЛЬНЫЕ ОСНОВЫ СЮЖЕТА И КОНФЛИКТА В ДРАМАХ
А.Н. ОСТРОВСКОГО И Л.Н. ТОЛСТОГО

Специальность 5.9.1 – Русская литература
и литературы народов Российской Федерации

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
кандидат филологических наук, доцент
Полтавец Елена Юрьевна

Москва
2022

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. МИФО-РИТУАЛЬНЫЕ МОДЕЛИ СЮЖЕТА КАК КАТАРТИЧЕСКИЕ СТРАТЕГИИ: КОНФЛИКТ И ПЕРСОНАЖ	28
1.1. Гибрист и праведник в трагедии Л.Н. Толстого «И свет во тьме светит» в контексте античного мифа.....	28
1.2. Конфликт в драмах Л.Н. Толстого и А.Н. Островского в свете библейского мифа	44
1.3. Мифологическая основа поколенческого конфликта	65
1.4. Оксюморонность заглавия и основа конфликта толстовских драм в контексте дуализма близнечного мифа	77
1.5. Обращение к гимнической традиции как катартическая стратегия.....	90
1.6. Выводы по первой главе	99
ГЛАВА 2. АСПЕКТЫ МИФО-РИТУАЛЬНОЙ РЕФЕРЕНТНОСТИ: ТИПЫ СЮЖЕТНЫХ СИТУАЦИЙ, ПРИРОДНЫЕ МИФОЛОГЕМЫ И СЕМАНТИКА КАЛЕНДАРЯ	102
2.1. Ситуация узнавания	102
2.2. Ситуация заблуждения.....	111
2.3. Ситуации ухода и возвращения	117
2.4. Мифологема леса	123
2.5. Мифологема реки	127
2.6. Мифологемы огня и света	135
2.7. Мифологема птицы	141
2.8. Мифо-ритуальная семантика календаря	145
2.9. Выводы по второй главе	151
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	153
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	157

ВВЕДЕНИЕ

Настоящая диссертационная работа представляет собой исследование мифоритуальных основ сюжета и конфликта в драмах А.Н. Островского и Л.Н.Толстого. В наши дни литературоведы всё больше внимания уделяют изучению мифа и его значению в художественной литературе. Мифы по праву можно назвать истоками словесного искусства. С древнегреческого языка слово μῦθος можно перевести как «речь, слово, сказание, предание». Для древнего человека миф был не вымыслом, а правдой, достоверным коллективным опытом осмысления действительности. Многие философы, культурологи, социологи и литературоведы давали свои определения термину «миф», пытались объяснить природу этого понятия. Мы остановимся лишь на некоторых определениях, наиболее близких нам.

Большинство современных концепций мифа находят следующее обобщение: мифы – это «создания коллективной общенародной фантазии, обобщенно отражающие действительность в виде чувственно-конкретных персонификаций и одушевленных существ, которые мыслятся первобытным сознанием вполне реальными».¹ А.Ф. Лосев утверждал, что «миф есть (для мифического сознания, конечно) наивысшая по своей конкретности, максимально интенсивная и в величайшей мере напряженная реальность. Это не выдумка, но – наиболее яркая и самая подлинная действительность. Это – совершенно необходимая категория мысли и жизни, далёкая от всякой случайности и произвола».² Для задач настоящей работы актуален и такой структуралистский по своей сути взгляд на миф, что он есть отвергающая всякую каузальность цепочка лишенных логической связи образных представлений, в которых «человек и мир субъектно-объектно едины»³.

Нам также близко понимание мифа в работах С.М. Телегина, обосновавшего мифореставрационный метод в литературоведении и рассматривающего миф как

¹ Аверинцев С.С. Мифы // Литературный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 222.

² Лосев А.Ф. Диалектика мифа. СПб.: Азбука-Аттикус, 2014. С. 37.

³ Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. Екатеринбург: У-Фактория, 2008. С. 40.

результат восприятия реальности, опирающегося на подсознание человека¹. Исследователи отмечают, что особенностью мифологического сознания является синкретизм, то есть неразличение, невыделение, слитность. Именно поэтому в мифосознании обычные для человека противопоставления – добро и зло, человек и природа, одушевленное и неодушевленное – сливаются воедино, не различаются, воспринимаются как единое целое. Миф интересен еще и тем, что он постоянно взаимодействует с разными видами искусства: литературой, музыкой, живописью, архитектурой, кроме того, мифологические сюжеты являются основой для фольклора большинства стран мира. В настоящее время есть исследования, посвященные значению мифологии (как науки о совокупности мифов) в современной рекламе. Это все говорит о том, что мифы не живут отдельной жизнью, а находятся среди нас, даже если мы этого не замечаем.

Огромное число исследований посвящено вопросу о взаимодействии мифа и литературы. Ю.М. Лотман, З.Г. Минц и Е.М. Мелетинский считают, что «постоянное взаимодействие литературы и мифа протекает непосредственно, в форме «переливания» мифа в литературу, и опосредованно: через изобразительные искусства, ритуалы, народные празднества, религиозные мистерии, а в последние века – через научные концепции мифологии, эстетические и философские учения и фольклористику»². Нельзя не упомянуть утверждение Г.П. Козубовской о том, что «миф обладает способностью порождать новые тексты»³. «Писательское творческое сознание всегда несет в себе свойства мифологического сознания <...>, художественная литература всегда мифологична в своей основе»⁴, – пишет В.Н. Димитриева. С.М. Телегин указывает, что «именно мифологический подтекст и делает произведение по-настоящему художественным»⁵. Миф есть тайный смысл

¹ См.: Телегин С.М. Словарь мифологических терминов. М.: Изд-во УРАО, 2004. С. 4.

² Лотман Ю.М., Минц З.Г., Мелетинский Е.М. Литература и мифы // Мифы народов мира: Энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1991. Т.2. С. 58.

³ Козубовская Г.П. Рубеж XIX–XX веков: миф и мифопоэтика. Барнаул: АлтГПА, 2011. С. 436.

⁴ Димитриева В.Н. Мифореализм «без берегов»: к вопросу о наследовании литературой свойств мифа // Миф, фольклор, литература: эстетическая проекция мира. Вроцлав: Русско-польский институт, 2015. С. 19–20.

⁵ Телегин С.М. Словарь мифологических терминов. С. 22.

внешнего конфликта и видимого сюжета, образной и мотивной системы художественного произведения. Мифологемы, спрятанные в глубине смысла, могут быть означены эксплицитными отсылками, могут быть погружены в профанный контекст, скрыты и даже инверсированы, но они-то и являются собой тайные сигналы об интенциях текста, подобно тому, как человек может не отдавать себе отчета о своем подсознании или подвергать сублимации тайное, такое, в чем не признается даже себе самому.

В системе мифопоэтических проявлений важным оказывается не только обращение писателя к мифу, но и то, что структура текста может иметь в своей основе ритуальные модели. В трудах В.Н. Топорова, Р.Г. Назирова, Е.М. Мелетинского, С.М. Телегина и других ученых вопросы о приоритете мифа или ритуала решаются по-разному. По мысли С.М. Телегина, ритуал есть экспликация мифа, и по отношению к мифу он вторичен. На неотделимости мифа от ритуала настаивает Мелетинский: «Литературная история начинается с комплекса “миф-ритуал”, который является первоначальным источником всей духовной культуры»¹. Ритуал (порядок обрядовых действий при совершении какого-либо религиозного акта) может лежать в основе различных сюжетных ситуаций; учет имплицитных отсылок к ритуалу имеет особое значение при анализе драматургического произведения. Само слово «ритуал» пришло из санскрита. Смысловая аура слова – «порядок, истина, обряд, жертвоприношение». Санскритское «рита» – предок английского «right» (право), русских слов «ряд», «обряд», «порядок». «Ритуал» в качестве научного термина этимологически связан с латинскими лексемами «ritus» («обряд», «служба») «ritualis» («обрядовый»)².

Наиболее известная концепция обряда («обряд перехода») была создана Арнольдом ван Геннепом в работе «Обряды перехода». Согласно определению А. Геннепа, «обряд перехода – это последовательность церемоний, сопровождающих переход из одного состояния в другое, из одного мира

¹ Мелетинский Е.М. От мифа к литературе. М.: РГГУ, 2000. С. 5.

² См.: Артемьева А.А. К вопросу о ритуале: этимология и понятие термина. Вестник Московского университета МВД России. 2010. №7. С. 75.

(космического или общественного) – в другой»¹. В современном мире этот термин используется для описания значимых событий в жизни человека, связанных с изменением его социального статуса. То есть обряд перехода – это ритуальная церемония, обозначающая и формально закрепляющая переход индивида или группы людей в новую социальную категорию и приобретение ими нового социального статуса.

Наиболее часто обрядами перехода сопровождаются такие этапы в жизни человека, как рождение, достижение определенного возраста (например, совершеннолетие), брак, рождение детей, отцовство, материнство, повышение общественно значимого, профессионального или социального статуса, смерть. Каждый из этих этапов сопровождается определенными ритуалами, цель которых – перевести человека из одного состояния в другое. В.Тернер предлагает выделять следующие релевантные признаки ритуала: совершение действий в определенной последовательности, отправление ритуала в месте, специально для этого предназначенном, направленность ритуальных действий на достижение интересов участников ритуала, предназначение совершаемого для воздействия на иномирные силы².

В настоящей работе не ставится задача разграничить термины «ритуал» и «обряд», так как в науке существуют различные интерпретации наполнения терминов. Для нас важно, что ритуал – это последовательность действий, которые (и действия, и их последовательность) традиционно обладают в обществе некоторой символической обязательностью, апотропеическим назначением и т.д. Особенно важны аспекты мифо-ритуальной референтности при исследовании драмы. Драма родилась из обряда и сохраняет свой синкретический характер. «Восходя к обряду умирающего и воскресающего бога, драма непосредственно связана со сменой культурно-исторических эпох или, условно говоря, она сопровождает смерть одних богов и рождение других. Драматические жанры

¹ Геннеп А. Обряды перехода. М.: Восточная литература, 1999. С. 12.

² Тернер В. Символ и ритуал. М.: Наука, 1983. С. 32.

восходят к одному источнику – обряду, посвященному Дионису»¹, – пишет Н.И. Ищук-Фадеева. В.Е. Хализев более осторожен: «Сходство обрядово-культового действия и действия театрально-драматических произведений более формально, нежели содержательно: смысл человеческого поведения в составе обряда и на сценической площадке глубоко различен»². Это так, но из этого не вытекает, что общий смысл мифа/обрядов и драмы утрачен и «восстановлению не подлежит». Задача исследователя мифо-ритуальной основы драмы и состоит в выявлении единства ее формы и содержания, поисках ответа на вопрос, каковы глубинные пружины конфликта и импульсы сюжета. В еще более ранней работе (1967) А.А. Аникст защищает даже Аристотеля от возможных обвинений в «религиозно-нравственных воззрениях на жизнь»: «...Необходимо подчеркнуть, что взгляд Аристотеля на драму свободен от религиозно-культовых традиций... Философская мысль Аристотеля, колебавшегося между материализмом и идеализмом, была, однако, свободна от наивно-религиозных воззрений»³. Таким образом, ретроспектива теории драмы позволяет увидеть, что в наши дни интерес к мифо-ритуальным истокам и смыслам драмы нарастает, тогда как в середине прошлого века отечественные исследователи большей частью абстрагировались от этого аспекта изучения драматургических произведений (или считали возможным рассматривать элементы «религиозно-культового действия» лишь в тех случаях, когда эти черты произведений декларировались самими авторами: например, в модернистской драме)⁴. Теорию обрядового происхождения драмы обосновывал Вяч. Иванов («Дионис и прадионисийство», 1923), но его издания были раритетом в СССР.

В конце века идеи Вяч. Иванова развивает В.Н. Топоров. По мысли В.Н. Топорова, опиравшегося на выводы Вяч. Иванова, «источником – *lokus`om*

¹ Ищук-Фадеева Н.И. Драма и обряд. Тверь: Тверской гос. университет, 2001. С. 3.

² Хализев В.Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М.: Издательство Московского университета, 1986. С. 52.

³ Аникст А.А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М.: Наука, 1967. С. 24.

⁴ Подробнее см.: История русской драматургии. Вторая половина XIX – начало XX века до 1917 г. Л.: Наука, 1987. С. 483.

“преддрамы” и “предтеатра” был ритуал, рассматриваемый как основной в годовом цикле (он был связан с идеей процветания и начала нового жизненного цикла и воплощался, в частности, в вегетативной и териоморфной символике)¹. Сюжетом же ритуала ученый называет схематически воплощенный основной миф², т.е. жертвоприношение. Само греческое слово «драма» Топоров склонен этимологически возводить не к «действию», а к «раздиранию», и в фонетическом облике русского слова этот смысл, бесспорно, даже более ощутим.

Что греческая трагедия имеет культовое происхождение, признает и наиболее авторитетная литературная энциклопедия³. Обрядовая драма помогала человеку договориться с силами природы, и ее сюжет был невербальным диалогом с таинственным и порой опасным окружением. Силы природы, в свою очередь, откликались не словами. «Они говорили с человеком языком звука, цвета, формы, линии, запаха, движения. И все эти языки сливались в один главный, доминирующий язык – язык действия»⁴. Драма XIX века многими исследователями признается явлением, весьма сходным с обрядовой драмой и с самим обрядом, поэтому зачастую возникает вопрос о небесспорности рассмотрения драмы как рода литературы.

Независимо от решения вопроса, можно ли считать драму родом литературы, материалом настоящей работы мы избираем вершинные произведения русских драматургов Л.Н. Толстого и А.Н. Островского – драмы, в которых нами обнаружено наиболее наглядное соответствие ритуалу и мифу (прежде всего это относится к конфликту и сюжетно-образным структурам драм). Исследование затрагивает в первую очередь такие произведения А.Н. Островского, как «Гроза», «Бесприданница», «Без вины виноватые», «Таланты и поклонники», «Не так живи, как хочется», «Не от мира сего», и Л.Н. Толстого «Власть тьмы», «Живой труп»,

¹ Топоров В.Н. Несколько соображений о происхождении древнегреческой драмы (к вопросу об индоевропейских истоках) // Текст: семантика и структура. М.: Наука, 1983. С. 114.

² См. там же. С. 115.

³ См.: Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. Т. 7. М.: Советская энциклопедия, 1972. Стб. 589.

⁴ Никитина А. Почему драма – не род литературы // Литература. 2009. № 17. С. 32.

«И свет во тьме светит». Ограниченный выбор диктуется следующими условиями: 1) ограниченностью самого объема исследования и 2) неизбежностью исследовательской стратегии, подчиняющей исследователя зависимости от герменевтического круга: на первом этапе работы нами выбирались произведения, наиболее соответствующие целям исследования, т.е. значительные с точки зрения мифо-ритуальных соответствий; на втором этапе, в процессе исследования, эти соответствия уточнялись и подробно анализировались. Некоторые драмы, на первый взгляд представляющие интерес с точки зрения мифопоэтики (например, «Снегурочка» Островского), не рассматриваются в нашей работе именно потому, что комментирование эксплицитной народно-поэтической образности, составляющей главное обаяние этой пьесы, не входило в наши задачи аналитики имплицитного, т.е. глубинных мифо-ритуальных основ конфликта и сюжета. Мифо-сказочное имя (Лель, Снегурочка и т.п.) само по себе, как известно, есть начало, разворачивающееся в мифологический или сказочный сюжет, поэтому рассмотрение «Снегурочки», пьесы-сказки, не лишенной, разумеется, философского подтекста, оказалось менее актуальным с точки зрения задач нашего мифореставрационного и структурно-аналитического исследования: выявления мифа.

Термин «драма» используется в работе по отношению к конкретным произведениям не в жанровом, а в родовом смысле, за исключением случаев, где мифореставрационный анализ позволяет поставить вопрос о жанровом своеобразии (например, в связи с драмой Л.Н. Толстого «И свет во тьме светит»).

Обращение к обрядовым истокам драмы позволяет теоретически осмыслить происхождение конфликта драмы как отражение центральной части ритуала, т.е. жертвоприношения. Сюжет драмы воспроизводит ритуальные действия, направленные на восстановление распавшегося мира и достижение катарсиса. Поэтому объектом настоящего исследования являются – конфликт и сюжет (некоторые сюжетные ситуации) избранных драматургических произведений Л.Н. Толстого и А.Н. Островского. Предметом исследования являются мифо-ритуальные основы конфликта и сюжета, т.е. мифологемы и ритуалемы,

мифологический реминисцентный фон и его семантика как в эксплицитных, так и в имплицитных мифопоэтических структурах, организующих конфликт и сюжетные ситуации драм.

Конфликт понимается в данной работе как столкновение противоборствующих сторон, их взглядов и интересов, изучение же мифоритуальных истоков конфликта позволяет рассматривать конфликты великих драм как проявления оппозиций света и тьмы, добра и зла и т.д. Уместно вспомнить, что еще К.Г. Юнг писал, что «философия внутренне – не что иное, как утонченная сублимированная мифология»¹.

Именно наличие конфликта делает произведение интересным, запоминающимся, держит читателя в напряжении. Американский теоретик драмы Э. Бентли отметил: «Драматург действует, как действовал бы свихнувшийся регулировщик уличного движения, который, вместо того чтобы предотвращать столкновения, направлял бы машины друг на друга»². Традиционный взгляд на «персонажецентрический» конфликт заключается в том, что, сталкивая персонажей между собой, автор наиболее полно раскрывает их характеры, мотивы их поступков, показывает их истинную сущность. Как правило, так понимается конфликт в классической русской реалистической драме XIX века, вершинными произведениями которой являются пьесы Л.Н. Толстого и А.Н. Островского. «Конфликт возникает тогда, когда некий субъект (какова бы ни была его природа), добиваясь некой цели (любви, власти, идеала), противостоит в своем предприятии другому субъекту (персонажу), сталкивается с психологическим или нравственным препятствием. Подобное противостояние находит свое выражение в борьбе между индивидуумами или в борьбе мнений; исход ее будет комическим и примирительным или трагическим, когда ни одна из сторон не может пойти на уступки, не понеся урона»³.

¹ Юнг К.Г. Символы трансформации. М.: АСТ, 2009. С. 657.

² Бентли Э. Жизнь драмы. М.: Айрис-пресс, 2004. С. 52.

³ Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. С. 162.

Попытка охарактеризовать типологию конфликта также сделана автором цитированного выше словаря. Отмечается, что попытка создания конфликтной типологии вряд ли может привести к успеху, однако, учитывая разнообразную природу конфликтов, автор предлагает некоторую классификацию возможных моделей. Так, он выявляет экономическое, любовное и т.д. соперничество персонажей, мировоззренческий или политический конфликт наподобие конфликта Антигоны и Креонта, конфликт как нравственную борьбу (например, борьбу между страстью и долгом, чувством и рассудком) в душе героя, наконец, метафизическую «борьбу человека против какого-либо принципа (Бог, абсурд, идеал, преодоление самого себя и т. д.)»¹. Однако в настоящей работе предлагается такой взгляд на мифологические и ритуальные основы конфликта некоторых драм, который не позволяет свести конфликт этих драм ни к одному из перечисленных типов.

Настоящее исследование мифо-ритуальных основ сюжета избранных драм опирается на понимание сюжета, представленное в энциклопедии «Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий»: «Сюжет – это художественно целенаправленный ряд *событий, ситуаций и коллизий* (поступков, положений, в том числе конфликтных, и состояний героя) в *мире персонажей*»². При этом исследование учитывает работы О.М. Фрейденберг, содержащие анализ архаических сюжетов и их устойчивую семантику, а также опирается на вывод Е.М. Мелетинского о том, что традиционно сюжеты западной литературы опираются на библейскую основу или античный миф³. По нашему мнению, это суждение вполне корректно и для подхода к изучению сюжетов русской литературы.

В.Е. Хализев обобщает: «Сюжеты нередко берутся писателями из мифологии, исторического предания, из литературы прошлых эпох и при этом как-

¹ Там же.

² Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 258.

³ См.: Мелетинский Е.М. Аналитическая психология и проблема происхождения архетипических сюжетов // Бессознательное. Сборник. Новочеркасск: Агентство «Сагуна», 1994. С. 159–167.

то обрабатываются, видоизменяются, дополняются»¹. Мифологические сюжеты находятся в центре внимания данной диссертационной работы. Особое внимание уделяется во второй главе работы мифологической и ритуальной референтности сюжетных ситуаций отдельных драм. Приведем определение сюжетной ситуации из современной энциклопедии: «Ситуация сюжетная – 1) временное равновесие противоположных сил, действующих как в изображенном мире, так и в *герое* и определяющих развитие *сюжета*; 2) положение героя в момент, когда он не проявляет инициативы и/или обстоятельства не вынуждают его к немедленной реакции»². На наш взгляд, оба описанных выше случая представляют собой т.н. статическую ситуацию. От такой ситуации отличается ситуация сюжетная, представляющая собой «микрokonфликт», являющаяся частицей сюжетного построения, т.е. переходящая в импульс сюжетного движения. «Литературная энциклопедия» в 11 томах (1929–1939) так характеризует сюжетную ситуацию: «Сюжетная... ситуация заключает в себе хотя бы зародыш динамики, требующей дальнейшего развития в действии, она входит в систему переходящих друг в друга ситуаций, являясь результатом предшествовавших и неся в себе потенции последующих ситуаций. Сюжетная ситуация не неподвижное положение, а лишь известный этап в непрерывно разворачивающемся сюжетном действии»³. Это определение сюжетной ситуации представляется нам наиболее функциональным для целей нашей работы.

Степень разработанности темы исследования

Интерес к драматургии А.Н. Островского и Л.Н. Толстого, а также мифо-ритуальному подходу при анализе драматургического произведения определил сравнительно небольшое количество диссертационных работ, исследований, монографий и статей, среди которых не все являются литературоведческими. Это

¹ Введение в литературоведение. М.: Высш.шк., 2004. С. 218.

² Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. С. 233.

³ Литературная энциклопедия: В 11 т. Т.11. М.: Художественная литература, 1939. Стб. 144.

работы таких исследователей, как Д.А. Рыбакова¹, Н.М. Кузнецова², Т.Н. Мордвина³. Существенный вклад в изучение мифопоэтики исторических драм А.Н. Островского внесла работа Е.А. Прокофьевой⁴, мифопоэтику драматургии Л.Н. Толстого в историческом аспекте изучал С.А. Шульц⁵, о фольклоре и мифе в драме Островского «Гроза» писали М.Ч. Ларионова⁶ и В.Г. Щукин⁷.

Однако стоит отметить, что в большинстве своём внимание вышеперечисленных ученых заострено на таких крупных и известных романах Л.Н. Толстого, как «Война и мир», «Анна Каренина», «Воскресение». Если говорить о драмах А.Н. Островского, то, как правило, объектом исследования становятся такие известные драмы, как «Гроза», «Бесприданница». Совсем мало, на наш взгляд, уделено внимания мифо-ритуальным основам именно драм Л.Н. Толстого. Среди всех произведений Л.Н. Толстого видное место занимают его пьесы «Власть тьмы» (1886), «Живой труп» (1900), «И свет во тьме светит» (1897). Для «Власти тьмы» и «Живого трупа» основой сюжета послужили истории из судебной практики, которыми Толстой очень интересовался. В основу драмы «И свет во тьме светит» легли размышления автора о человеческом предназначении, о важности духовного и бренности физического. Во время работы над этой драмой Л. Н. Толстой пишет: «Произведение драматического искусства, очевиднее всего показывающего сущность всякого искусства, состоит в том, чтобы представить

¹ Рыбакова Д.А. Театральная мифология в драматургии А.Н. Островского: дис. ... канд. искусств. наук. Санкт-Петербург, 2013. 199 с.

² Кузнецова Н.М. Мифо-ритуальный и фольклорный контекст драматургии А.В. Вампилова: дис. ... канд. филол. наук. Иркутск, 2004. 201 с.

³ Мордвина Т.Н. Мифо-ритуальные и фольклорные традиции в драматургии Бурятии: дис. ... канд. филол. наук. Улан-Удэ, 2009. 139 с.

⁴ Прокофьева Е.А. Своеобразие мифопоэтики русской исторической драматургии XIX века: А. С. Пушкин, А. К. Толстой, А. Н. Островский. Днепропетровск: Пороги, 2007. 229 с.

⁵ Шульц С.А. Миф и ритуал в творческом сознании Л.Н.Толстого // Русская литература. 1998. № 3. С. 33–42. См. также: Шульц С.А. Историческая поэтика драматургии Л.Н. Толстого (герменевтический аспект). Ростов н/Д: Рост. Ун-т, 2002. 240 с.

⁶ Ларионова М.Ч. Ларионова М.Ч. Миф, сказка и обряд в драме А.Н. Островского «Гроза» // А.Н. Островский: русская и национальные литературы: материалы международной научно-практической конференции. Ереван: Лусабац, 2013. С. 332–347.

⁷ Щукин В.Г. Заметки о мифопоэтике «Грозы» // Вопросы литературы. 2006. №3. С. 180–195 и другие издания.

самых разнообразных по характерам и положениям людей и выдвинуть перед ними, поставить их всех в необходимость решения жизненного, не решенного еще людьми вопроса и заставить их действовать, посмотреть, чтобы узнать, как решится этот вопрос. Это опыт в лаборатории. Это мне хотелось бы сделать в предстоящей драме» [52, 77]¹. Даже такая небольшая выдержка из дневника Толстого говорит об ориентации драмы, задуманной Толстым, на постановку вечных вопросов религии и нравственности, в соответствии с заглавием, ориентированным на текст Евангелия (как и заглавие «Власти тьмы»).

Островского и Толстого сближали огромный интерес к мифу и фольклору, размышления над экзегетикой и прагматикой драматургии. В своих писательско-творческих отношениях они могли не только похвалить, но и подвергнуть критике те или иные свои произведения. Исследователи и биографы отмечают, что оба писателя ощущали близость творческих принципов, потребность поделиться литературными и театральными впечатлениями². Влияние одного автора на другого не могло не отразиться на проблематике произведений, общности сюжетов. Особенно нравилась Толстому пьеса Островского «Не так живи, как хочется», что отчасти и определило рассмотрение ее в настоящем исследовании (помимо ее ритуальной основы).

Вопросы типологии русской реалистической драмы в связи с изучением взаимного влияния драматургов и постановкой вопроса о взаимной рецепции произведений Л. Толстого и Островского освещаются в ряде работ современных исследователей подробно и интересно, однако без учета мифологической или ритуальной основы творчества драматургов. Это работы Л.М. Лотман, В.Г. Андреевой, Е.В. Белоусовой, А.М. Амирханян³.

¹ Здесь и далее тексты Л.Н. Толстого цитируются по Полному (юбилейному) собранию сочинений в 90 т. с указанием в квадратных скобках тома и страницы через запятую.

² См.: Исакова И.Н. Толстой Л.Н. // А.Н. Островский. Энциклопедия. Кострома: Костромаиздат; Шуя: ШГПУ, 2012. С. 444.

³ Лотман Л.М. А.Н. Островский и русская драматургия его времени. М.; Л.: АН СССР, 1961. 360 с.; Андреева В.Г. Толстой и Островский: к проблеме генетических и типологических связей // Щельковские чтения 2010: А.Н. Островский в контексте русской культуры. Кострома, 2011. С. 127–137; Белоусова Е.В. Драматургические опыты Л.Н. Толстого в стиле А.Н. Островского //

Целью работы является анализ мифо-ритуальных основ сюжета и конфликта в драмах Л.Н. Толстого и А.Н. Островского.

Поставленной целью определяются основные **задачи исследования**:

- 1) рассмотреть мифо-ритуальные основы сюжета и конфликта в драмах А.Н. Островского и Л.Н. Толстого, исследовать в свете обнаруженных мифо-ритуальных референций художественные конфликты драм на фоне вечных мифологических оппозиций и мифологического дуализма:
 - сакрального и профанного;
 - Дике и Гибрис;
 - света и тьмы;
 - близнечного мифа в аспекте контрастных качеств близнецов;
 - близнечного мифа в аспекте сходства (удвоения);
 - отцов и детей (эдипального сюжета и сюжета Гора – Осириса);
 - человека и божества (в том числе гимнического обращения как снятия конфликта);
- 2) выявить в драмах А.Н. Островского и Л.Н. Толстого общемифологические сюжетные ситуации: заблуждения, ухода и возвращения, узнавания;
- 3) выявить в драмах А.Н. Островского и Л.Н. Толстого некоторые базовые природные мифологемы, рассмотреть их контекстную семантику и значение для общемифологического образного кода драм, показать, что писатели воспроизводят в своем творчестве в разнообразных и не всегда явных формах традиционные мифологические представления;
- 4) рассмотреть в свете календарных «обрядов перехода» метаситуацию обновления и покаяния, восходящую одновременно к языческому празднику и евангельским смыслам (на примере «Не так живи, как хочется»).

При этом понимание мифологических оппозиций в настоящей работе опирается на известную концепцию К.Леви-Стросса¹, а также учитывает основные мифологические противопоставления, обозначенные Э.Кассирером². В то же время катартические стратегии в драмах Л.Н.Толстого и А.Н.Островского рассматриваются в работе в свете восходящих к шеллингианскому «всеединству» взглядов С.М.Телегина, настаивающего на принципе синкретизма, превалирующего в мифе над «бинарными оппозициями»³.

Следует добавить, что выше приведен, разумеется, не весь перечень общемифологических сюжетных ситуаций; кроме того, некоторые ситуации, например, узнавания, в современных исследованиях рассматриваются как генетически восходящие к претекстам: гомеровская ситуация встречи Корнея Васильева с собакой (как Одиссея с Аргусом), ситуация занятий жены Корнея ткачеством (аналогичная занятиям Пенелопы); сообщено Кочешковой Л.Е. в ее докладе «"Гомеровское" в рассказе Л.Н.Толстого "Корней Васильев": к проблеме поэтики поздних произведений писателя» на Толстовских Чтениях 17 ноября 2022 г. Нами подобные соответствия рассматриваются не как интертекст, а как мифологический фон, хотя в другом случае мы используем выражение «бюргерская ситуация» (отсылка к балладе Бюргера).

Источники, на основе которых излагаются в настоящей работе сюжеты мифов, указываются в скобках в тексте работы после изложения мифа, например: (Гесиод, Аполлодор). Произведения античных драматургов не указываются (вопреки распространенной практике) в качестве мифологических источников, т.к. сами строятся на мифологической основе, а также потому, что в задачи работы входит исследование не интертекста, а произведений в контексте мифа.

Новизна настоящей научной работы обеспечивается следующими аспектами. В ней впервые предпринимается выявление и сопоставительный анализ мифо-

¹ Леви-Стросс К. Структурная антропология. М.: Наука, 1983. 536 с.

² Кассирер Э. Философия символических форм. Т.2. Мифологическое мышление. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2021. 288 с.

³ См.: Телегин С.М. Миф, мифореставрация и трансцендентальная филология // Миф – Литература – Мифореставрация. Сб. статей. М.; Рязань: Узорочье, 2000. С. 141.

ритуальных основ сюжета и конфликта вершинных произведений русской реалистической драмы. Исследуется контекстная семантика наиболее значительных природных мифологем в русской реалистической драме. Выявлены взаимосвязи сюжетной мифоосновы и образной системы в некоторых драмах.

Теоретико-методологической основой диссертации послужил комплекс фундаментальных трудов по мифологии, литературоведению, культурологии.

Существенный вклад в изучение мифа и ритуала, а также фольклора, сказки и обряда внесли такие русские и зарубежные исследователи, как Г. Башляр¹, К.Г. Юнг², О. Ранк³, М.-Л. фон Франц⁴, Дж. Фрэзер⁵, Р. Генон⁶, М. Элиаде⁷, Вяч. Иванов⁸, А. Уотс⁹, Ф.М. Мюллер¹⁰, Ф.Х. Кессиди¹¹, В. Тэрнер¹², В.Я. Пропп¹³, В.Н. Топоров¹⁴, А.М. Пятигорский¹⁵, Э.Б. Тайлор¹⁶, К. Хюбнер¹⁷,

¹ Башляр Г. Психоанализ огня. М.: Прогресс, 1993. 176 с.

² Юнг К.Г. Структура психики и архетипы. М.: Акад. проект, 2009. 302 с. и др. труды.

³ Ранк О. Миф о рождении героя. М.: «Рефл-бук», «Ваклер», 1997. 238 с.

⁴ Франц М. Л., фон. Архетипические паттерны в волшебных сказках. М.: Класс, 2007. 256 с.

⁵ Фрэзер Дж. Золотая ветвь. Исследование магии и религии. М.: Политиздат, 1980. 831 с.

⁶ Генон Р. Заметки о посвящении. Смысл, цели, перспективы. М: Беловодье, 2010. 400 с.

⁷ Элиаде М. Аспекты мифа. М.: Академический проспект, 2000. 222 с.

⁸ Иванов Вяч. И. Дионис и прадионисийство. СПб.: Алетейя, 2000. 343 с.

⁹ Уотс Р. Миф и ритуал в христианстве. М.: София, 2003. 240 с.

¹⁰ Мюллер Ф. М. Введение в науку о религии. М.: Кн. дом «Университет»; Высш. шк., 2002. 258 с.

¹¹ Кессиди Ф. Х. От мифа к логосу: (становление греч. философии). М.: Мысль, 1972. 312с.

¹² Тернер В. Символ и ритуал. М.: Наука, 1983.

¹³ Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 1998. 511 с.

¹⁴ Топоров В.Н. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М.: Наука, 1988. С. 7–60

¹⁵ Пятигорский А.М. Мифологические размышления: Лекции по феноменологии мифа. М.: Языки рус. культуры: Кошелев, 1996. 279 с.

¹⁶ Тайлор Э. Б. Первобытная культура. М.: Политиздат, 1989. 572 с.

¹⁷ Хюбнер К. Истина мифа. М.: Республика, 1996. 448 с.

Я.Э. Голосовкер¹, В.И. Еремина², А. Геннеп³, Н.Н. Велецкая⁴, К. Гинзбург⁵, А.Л. Топорков⁶, А.Ф. Лосев⁷, Ю.С. Степанов⁸, Н.И. Толстой⁹, Р. Грейвс.¹⁰

О связи мифа и литературы, о поиске мифологических моделей в литературе писали в своих работах такие ученые-литературоведы, как О.М. Фрейденберг¹¹, Н. Фрай¹², Л. Силард¹³, П. де Ман¹⁴, М. Вайскопф¹⁵, Т. Фостер¹⁶, С.М. Телегин¹⁷, Б.М. Гаспаров¹⁸, Г.П. Козубовская¹⁹, С.Г. Бочаров²⁰, Е.И. Волкова²¹, Л.А. Астафьева²², Р.Г. Назиров²³, С.А. Шульц²⁴, Е.М. Мелетинский²⁵,

¹ Голосовкер Я.Э. Логика мифа. М.: Наука, 1987. 218 с.

² Еремина В.И. Ритуал и фольклор. Л.: Наука, 1991. 206 с.

³ Геннеп А. Обряды перехода. М.: Вост. лит. РАН, 1999. 198 с.

⁴ Велецкая Н.Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов. М.: София, 1978. 237 с.

⁵ Гинзбург К. Мифы – эмблемы – приметы. Морфология и история. М.: Новое издательство, 2004. 348 с.

⁶ Топорков А.Л. Теория мифа в русской филологической науке XIX века. М.: Индрик, 1997. 455 с.

⁷ Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. М.: Изд-во МГУ, 1982. 479 с.

⁸ Степанов Ю.С. Константы: словарь русской культуры. М.: Акад.проект, 2001. 989 с.

⁹ Толстой Н.И. Язык и народная культура: Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М.: Индрик, 1995. 509 с.

¹⁰ Грейвс Роберт. Мифы Древней Греции. СПб.: Азбука-Аттикус, 2013. 832 с.

¹¹ Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. Екатеринбург: У-Фактория, 2008. 896 с.

¹² Фрай Н. Анатомия критики. Очерк первый. М.: Директ-Медиа, 2013. 69 с.

¹³ Силард Лена. Герметизм и герменевтика. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2002. 328 с.

¹⁴ Ман П. Аллегории чтения. Екатеринбург: изд-во Уральского ун-та, 1999. 368 с.

¹⁵ Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М.: ТОО "Радикс", 1999. 588 с.

¹⁶ Фостер Т. Искусство чтения: как понимать книги. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2015. 299 с.

¹⁷ Телегин С.М. Миф и бытие. М.: Спутник+, 2006. 320 с.

¹⁸ Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы: Очерки рус. лит. XX в. М.: Наука: Изд. фирма "Вост. лит.", 1994. 303 с.

¹⁹ Козубовская Г.П. Проблема мифологизма в русской поэзии конца XIX-начала XX веков. Барнаул: Барнаул. гос. пед. ун-т. 158 с.

²⁰ Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. М.: Языки рус. культуры, 1999. 626 с.

²¹ Волкова Е.И. Сюжет о спасении. М.: Нопаяз, 2001. 283 с.

²² Астафьева Л.А. Сюжет и стиль русских былин. Рос. АН, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Наука, 1993. 252 с.

²³ Назиров Р.Г. Становление мифов и их историческая жизнь. Уфа: ГУП РБ, 2014. 292 с.

²⁴ Шульц С.А. Историческая поэтика драматургии Л.Н. Толстого. Ростов-на-Дону: Издательство Ростовского ун-та, 2002. 240 с.

²⁵ Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: Наука, 1976. 407 с.; Мелетинский Е.М. От мифа к литературе. М.: РГГУ, 2001. 170 с.

А.И. Смирнова¹, Э.Ф. Шафранская², Е.Ю. Полтавец³, Л. Димитров⁴, С.Б. Калашников⁵, В.Н. Димитриева⁶, И.Б. Павлова⁷, Я.В. Погребная⁸, А.Х. Гольденберг⁹, В.В. Полонский¹⁰, Е.А. Масолова¹¹. Появляются диссертационные исследования мифопоэтики произведений словесного искусства, причем не только в рамках литературоведения или фольклористики¹². Методологической основой эти работы трудно назвать, но они любопытны в части привлечения материала исследований.

Среди авторов, занимающихся исследованием драматургии (А.Н. Островского и Л.Н. Толстого, в частности) и театра, необходимо назвать следующие имена: Г. Эмихен¹³, А.А. Гвоздев¹⁴, Я. Тальмин¹⁵, И.М. Тронский¹⁶,

¹ Смирнова А.И. Поэтика русской прозы XX века: монография. М.: МГПУ, 2019. 199 с.

² Шафранская Э.Ф. Современная русская проза: Мифопоэтический ракурс. М.: Ленанд, 2015. 216 с.

³ Полтавец Е.Ю. Мифопоэтика «Войны и мира» Л.Н. Толстого. М.: Ленанд, 2015. 224 с.

⁴ Димитров Л. Чума – другое имя Розы (мифопоэтика Пушкинской маленькой трагедии «Пир во время чумы» // Университетский пушкинский сборник. М.: МГУ, 1999. С. 176-182.

⁵ Калашников С.Б. Метасюжет в литературе и виды его реконструкции: опыт построения структурной топики // Константы русской литературы. М.: Книгодел, 2020. С. 15-30.

⁶ Димитриева В.Н. Миф и литература: духовно-нравственный поиск. Чита: ЗабГГПУ, 2011. 141 с.

⁷ Павлова И.Б. Мотивы воды и огня в романе-эпопее Л.Н. Толстого «Война и мир» // Вестник МГОУ. Серия: Русская филология. 2020. № 5. С. 109–120.

⁸ Погребная Я.В. Мифопоэтика русской литературы: теоретические и прикладные аспекты. Ставрополь: Изд-во "Тимченко О. Г.", 2020. 193 с.

⁹ Гольденберг А.Х. Мифопоэтика русской литературы. Волгоград: Перемена, 2019. 44 с.

¹⁰ Полонский В.В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX-начала XX века. Российская акад. наук, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Наука, 2008. 283 с.

¹¹ Масолова Е.А. Роман Л. Н. Толстого "Воскресение": социальный, христианский и мифопоэтический дискурс. Новосибирск: Изд-во Новосибирского гос. технического ун-та, 2014. 218 с.

¹² Пчелинцева К.Ф. Фольклорная и мифо-ритуальная традиции в "Городских столбцах" Н. Заболоцкого: дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 1996. 206 с.;

Кулагин Д.Л. Мифологемы в смысловом контексте культуры: на материале русских сказок и былин: дис. ... канд. философ. наук. Ростов-на-Дону, 2017. 156 с.

¹³ Эмихен Г. Греческий и римский театр. М.: Е. Гербек, 1894. 309 с.

¹⁴ Гвоздев А.А. Из истории театра и драмы. СПб.: Academia, 1923. 102 с.

¹⁵ Тальмин Я. Задачи, история и техника театра: руководство для любителей сценического искусства. М.: URSS, 2011. 218 с.

¹⁶ Тронский И.М. История античной литературы. М.: Высш. шк., 1983. 464 с.

В.Н. Ярхо¹, Э. Бентли², А.А. Аникст³, Г.А. Тиме⁴, В.Я. Лакшин⁵, Б.О. Костелянец⁶, В.Е. Хализев⁷, Е.Г. Холодов⁸, В.В. Основин⁹, В.А. Ковалев¹⁰, В.И. Мильдон¹¹, Е.В. Николаева¹², С.Т. Вайман¹³, Е.Н. Горбунова¹⁴, А.Г. Коваленко¹⁵, Е.И. Полякова¹⁶, И.А. Едошина.¹⁷

В работе применяются различные **методы** исследования, выбор которых обусловлен характером материала и конкретными задачами анализа. Использовались, главным образом, мифореставрационный, структурно-семиотический и сравнительный методы. Мы делаем упор именно на метод мифореставрации, автором которого является С.М. Телегин, так как этот метод «заключается в обнаружении и анализе элементов мифосознания, законов действия мифа как в художественном произведении, так и в жизни человека»¹⁸. С.М. Телегин отмечает, что «элементы структуры мифосознания являются общими для всех, врожденными и наследуемыми, не связанными с личным опытом человека. Напротив, они оказывают активное влияние на этот опыт и в конечном итоге

¹ Ярхо В.Н. Античная драма. Технология мастерства. М.: Высшая школа, 1990. 144 с.

² Бентли Э. Жизнь драмы. М.: Айрис-пресс, 2004. 405 с.

³ Аникст А.А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М.: Наука, 1967. 455 с.

⁴ Тиме Г.А. У истоков новой драматургии в России. Л.: Наука, 1991. 158 с.

⁵ Лакшин В.Я. А. Н. Островский. М.: Гелеос, 2004. 768 с.

⁶ Костелянец Б.О. «Бесприданница» А.Н. Островского. Л.: Художественная литература, 1982. 192 с.

⁷ Хализев В.Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М.: Издательство Московского университета, 1986. 260 с.

⁸ Холодов Е.Г. Мастерство Островского. М.: Искусство, 1967. 543 с.

⁹ Основин В.В. Драматургическое искусство Л. Толстого. Ярославль, 1972. 208 с.

¹⁰ Ковалев В.А. Поэтика Льва Толстого: Истоки. Традиции. М.: Изд-во Московского ун-та, 1983. 174 с.

¹¹ Мильдон В.И. Вершины русской драмы. М.: Издательство Московского ун-та, 2002. 256 с.

¹² Николаева Е.В. Художественный мир Льва Толстого 1880-1900-е годы. М.: Флинта, 2000. 272 с.

¹³ Вайман С.Т. Гармонии таинственная власть. М.: Советский писатель, 1989. 366 с.

¹⁴ Горбунова Е.Н. Вопросы теории реалистической драмы. О единстве драматического действия и характера. М.: Советский писатель, 1963. 511 с.

¹⁵ Коваленко А.Г. Очерки художественной конфликтологии. Антиномизм и бинарный архетип в русской литературе XX в. М.: Российский университет дружбы народов, 2010. 491 с.

¹⁶ Полякова Е.И. Театр Льва Толстого. М.: Искусство, 1978. 344 с.

¹⁷ Едошина И.А. Последняя пьеса А.Н.Островского «Не от мира сего» (К проблеме природы конфликта) // Щельковские чтения, 2001. С. 18–26.

¹⁸ Телегин С.М. Словарь мифологических терминов. М.: Изд-во УРАО, 2004. С. 9

организуют жизнь и художественное творчество человека»¹. Обосновывая свою философию мифа, Телегин опирается на К.Г. Юнга в утверждении, что «мифологические модели содержатся в подсознании человека от рождения и независимо от его личного опыта или культурного уровня»². Миф рассматривается им как порождение трансцендентного Логоса, божественного Слова, находящего образное воплощение в сознании человека: «Логос проявляется в человеческом сознании через миф»³. Другое объяснение происхождения некоторых мифологических моделей предлагал в отечественной науке В.Н. Топоров⁴, оставаясь в рамках позитивистской трактовки мифа (что было неизбежно в условиях господства в СССР обязательного материалистического мировоззрения) и развивая теорию Ф.Б.Я. Кёйпера⁵ (построенную на основании преимущественно ведийской экзегезы) о влиянии пренатального опыта на формирование бессознательных паттернов. Исходя из трудов Кёйпера и Топорова, исследователи водного символизма в русской литературе делают вывод, что в свете доказанного изоморфизма эмбриогонической и космогонической моделей особый смысл приобретает знаменитое утверждение Л.Н.Толстого о том, что «люди как реки»⁶. Однако кёйперовская впечатляющая теория сохранения в подсознании воспоминаний пренатального и даже доэмбрионального существования и превращения их в основные схемы мифов все же ограничивает круг этих мифов, потому что в свете этой теории у Кёйпера рассмотрены космогония, мировое древо и т.н. «основной миф» (термин В.Н. Топорова и В.В. Иванова). «Психофизиологические основы» «комплекса моря» и мифологию водного пространства связывает с пренатальным опытом человека В.Н. Топоров (см.

¹ Там же. С. 10.

² Там же. С. 60.

³ Телегин С.М. Миф, мифореставрация и трансцендентальная филология. С. 135.

⁴ Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. М.: Прогресс-Культура, 1995. 624 с.

⁵ Кёйпер Ф.Б.Я. Труды по ведийской мифологии. М.: Наука, 1986. 196 с.

⁶ См.: Полтавец Е.Ю., Смирнова А.И., Райкова И.Н. «И божественное слово умиряет и приручает воды»: водный символизм в русской словесности и мировой культуре // Символика воды в русской словесности и мировой культуре: коллективная монография. М.: Книгодел; МГПУ, 2022. С.15. См. также: Полтавец Е.Ю. «Подобно течению воды учению»: мифопоэтические истоки гидротекста Л.Н. Толстого // там же, с. 56–70.

вышеуказанный труд). Телегинская же концепция мифа как продукта трансцендентного Логоса универсальна.

Настоящее исследование позволяет расширить представление о механизме и содержании мифологических и ритуальных референций в сюжете и конфликте вершинных достижений русской драматургии XIX века, что позволяет делать вывод о его **теоретической значимости**.

К практической значимости исследования может быть отнесена разработка материалов и выводов, которые могут найти применение в образовательной практике – в вузовском и школьном преподавании русской литературы XIX века, в подготовке спецкурсов по проблемам мифопоэтики. Практически и теоретически также значимы апробация и продвижение мифореставрационного метода.

На защиту выносятся следующие **положения**:

- мифосознание организует художественное творчество создателей вершинных образцов русской реалистической драмы XIX века – Л.Н. Толстого и А.Н. Островского;
- вершинные произведения русской реалистической драмы XIX века сохранили глубокое единство с мифом и обрядом;
- художественная ценность драматургического произведения зависит от степени участия мифологического подтекста, в первую очередь – мифо-ритуальных основ конфликта и сюжета;
- художественные конфликты драм Л.Н. Толстого и А.Н. Островского не могут быть глубоко поняты вне контекста вечных мифологических оппозиций и мифологического дуализма; сюжеты вершинных драм Л.Н. Толстого и А.Н. Островского включают мифологические сюжетные метаситуации: заблуждения, ухода и возвращения, узнавания (мифологические сюжетные метаситуации гораздо многочисленнее, но вышеперечисленные рассмотрены в качестве наиболее итеративных), инициационные и календарные обрядовые структуры.

Исследование мифопоэтики художественных произведений актуально не только для задач современного литературоведения, но и для интеграции теоретической эстетики и психологии художественного творчества. Анализ и поиск мифологических моделей в литературном произведении помогает понять особенности художественного мира писателей, диапазон их творческого мышления, прояснить историю того или иного произведения, выявить источники художественных традиций. **Актуальность темы** диссертационного исследования обусловлена, с одной стороны, недостаточной исследованностью мифоритуальных основ в драмах А.Н. Островского и Л.Н. Толстого и, с другой стороны, возрастающим интересом современного литературоведения к метатекстуальным связям драматургических текстов.

«Смысл, запертый в тексте и еще не проявленный, томится в ожидании своего освободителя – исследователя ли, читателя ли»¹ – эти слова В.Н. Топорова мы избираем девизом настоящего исследования.

Апробация основных тезисов работы осуществлялась на следующих научных конференциях:

1. XXXIV Международные Толстовские чтения: «Наследие Л.Н. Толстого в гуманитарных парадигмах современной науки» (г. Тула, 8–10 сентября 2014 года);
2. Вторые Международные Скафтымовские чтения: «Наследие А.П. Скафтымова и актуальные проблемы изучения отечественной драматургии» (г. Саратов, 7–9 октября 2014 года);
3. Межрегиональная конференция "Образ Волги в русской литературе" (г. Плёс, 4 апреля 2014 года);
4. Международная научная конференция «XIV Виноградовские чтения. Текст, контекст, интертекст» (г. Москва, ГБОУ ВО МГПУ, 16–17 октября 2015 года);

¹ Топоров В.Н. Дорогому Сергею Бочарову // Литературоведение как литература. Сборник в честь С.Г. Бочарова. М.: Языки славянской культуры; Прогресс-традиция, 2004. С. 8.

5. Международная научная конференция «Евгений Александрович Маймин и его время. VIII Майминские чтения» (г. Псков, 22–24 октября 2015 года);
6. Толстовские чтения. Л.Н. Толстой и его окружение (г. Москва, ГМТ им. Л.Н. Толстого, 19–20 ноября 2015 года);
7. Международная юбилейная научная конференция XXXX Добролюбовские чтения. Национальное: характер, идея, культура и самоидентификация личности в историческом развитии и творчество Н.А. Добролюбова (г. Нижний Новгород, 10–12 февраля 2016 года);
8. V Международная конференция аспирантов и молодых учёных. Автор — писатель — литератор в динамике художественного процесса (г. Москва, Институт мировой литературы имени А.М. Горького, 21–22 апреля 2016 года);
9. Седьмая межрегиональная научно-практическая конференция «Мансуровские чтения» (Ясная Поляна, 15–16 сентября, 2017);
10. Толстовские чтения. «Нравственные основы творчества Л. Н. Толстого». (г. Москва, 17–18 ноября, 2017);
11. Всероссийская научная конференция Щелыковские чтения: «Русский театр до и после А.Н. Островского» (Щелыково, 13–15 сентября 2019);
12. Межвузовская междисциплинарная научная конференция с международным участием «Семантика времен года в русской словесности и искусстве» (Москва, МГПУ, 8 ноября 2019);
13. XXXVII Международные Толстовские чтения «Духовное наследие Л.Н. Толстого в контексте мировой литературы и культуры» (Тульский государственный педагогический университет им. Л.Н. Толстого, Государственный мемориальный и природный заповедник «Музей-усадьба Л.Н. Толстого «Ясная Поляна», 8 сентября 2020 года).
14. Межвузовская междисциплинарная научная конференция с международным участием «Символика воды в русской и мировой словесности и культуре» (Москва, МГПУ, 23 апреля 2021);

15. Межвузовская междисциплинарная научная конференция с международным участием «Жизнь и нравы животных в зеркале словесности, изобразительного искусства и кино» (Москва, МГПУ, 19–20 мая 2022).

Материалы, отраженные в диссертационном исследовании, изложены в тринадцати публикациях (три из которых помещены в журналах, рекомендованных ВАК).

**Издания, рекомендованные Перечнем ВАК
Министерства науки и высшего образования РФ**

1. Пяткина Ю.В. Конфликт света и тьмы в произведениях Л.Н. Толстого // Литература в школе. 2014. №10. С. 12–14.
2. Загорулькина Ю.В. Об одной конфликтной ситуации – сквозь призму мифа (дядя и племянник в драматургии А.Н. Островского) // Вестник МГПУ. Серия «Филология. Теория языка. Языковое образование». 2016. №4 (24). С. 104–111.
3. Загорулькина Ю.В. Статьи Н.А. Добролюбова и драмы Л.Н. Толстого: сквозь призму образов книги Иова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. №10 (64). Часть 2. С. 35–39.

Другие публикации по теме диссертации

4. Пяткина Ю.В. Образы пироманьяков в произведениях о семейном деспотизме: «Гроза» А.Н. Островского и «Джен Эйр» Ш. Бронте // Сборник работ молодых ученых-филологов Института гуманитарных наук МГПУ. М.: МГПУ, 2011. С. 42–47.
5. Пяткина Ю.В. Мотив цыганского пения в драме Л.Н. Толстого «Живой труп» // Наследие Л.Н. Толстого в гуманитарных парадигмах современной науки: Материалы XXXIV Международных Толстовских чтений. Тула: ТГПУ им. Л.Н. Толстого, 2014. С. 161–165.
6. Пяткина Ю.В. Гимническая традиция в драме А.Н. Островского «Гроза» // Наследие А.П. Скафтымова и актуальные проблемы изучения отечественной

- драматургии и прозы: Материалы Вторых международных Скафтымовских чтений: Коллективная монография. М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2015. С. 96–100.
7. Загорулькина Ю.В. В кольце геенского огня // Наука и религия. 2015. №10. С. 52–55.
 8. Загорулькина Ю.В. Волжский топос как сотериально-танатосный комплекс (по произведениям А.Н. Островского и Л.Н. Толстого) // Текст, контекст, интертекст. Сборник научных статей по материалам Международной научной конференции «XIV Виноградовские чтения» (г. Москва, 16–17 октября 2015 г.). Т.4. Русская литература. М.: МГПУ, 2016. С. 240–247.
 9. Загорулькина Ю.В. Анатомия семейного конфликта в драматургии А.Н. Островского и Л.Н. Толстого (“Не от мира сего” и “И свет во тьме светит”) // Материалы Международной научной конференции «Толстовские чтения – 2015» и Научно-фондовой конференции «Гороховские чтения – 2015». М.: Оригинал-макет, 2016. С. 82–90.
 10. Загорулькина Ю.В. «Текст в тексте» как структурный принцип драматургии Л.Н. Толстого // Евгений Александрович Маймин и его время. Материалы Международной научной конференции «VIII Майминские чтения». 22–24 октября 2015 г. Псков: Псковский государственный университет, 2017. С. 146–150.
 11. Загорулькина Ю.В. Художественная характерология драматургии Л.Н. Толстого в контексте близнечного мифа // Материалы Международной научной конференции «Толстовские чтения – 2016». М.: РГ-Пресс, 2017. С. 92–100.
 12. Загорулькина Ю.В. Аристотелевское узнавание как сюжетная ситуация в античной драме и пьесе А.Н. Островского «Без вины виноватые» // Щелыковские чтения 2019. Жизнь и творчество А.Н. Островского: историко-культурные аспекты: сборник научных статей и материалов. Кострома: Авантитул, 2020. С. 181–189.
 13. Загорулькина Ю.В. Ситуация возвращения в рассказе Л.Н. Толстого «Корней Васильев» // Духовное наследие Л. Н. Толстого в контексте мировой литературы

и культуры: сборник материалов XXXVII Международных Толстовских чтений.
Тула: ТГПУ им. Л.Н. Толстого, 2020. С. 26–29.

Объем и содержание работы. Структура: введение, две главы, заключение. Главы поделены на параграфы. Список литературы включает 389 наименований. Общий объем работы составляет 184 страницы.

ГЛАВА 1. МИФО-РИТУАЛЬНЫЕ МОДЕЛИ СЮЖЕТА КАК КАТАРТИЧЕСКИЕ СТРАТЕГИИ: КОНФЛИКТ И ПЕРСОНАЖ

1.1. Гибристы и праведник в трагедии Л.Н. Толстого «И свет во тьме светит» в контексте античного мифа

О.М. Фрейденберг рассматривала миф и античную драму сквозь призму понятий «Гибрис» и «Дика», предложив видеть в них категории античной драмы, а в центральных персонажах – либо проявления гибризма, либо проявления покорности богам и судьбе. Вот как Фрейденберг характеризует героев Софокла: «Его Эдип, Антигона, Деянира, Филоклет безупречны в моральном отношении; однако и они «нарушители» Положенного. В чем же дело? В том, что они, по мифу, гибристы, а поэтический образ создает из гибризма активность воли. Правы только пассивные герои, в активности вина перед богами. Это говорит о связанности поэтической мысли V века, которая еще не знала свободы личности и пасовала перед миром объекта. Не характерно ли, что трагедия понимает Гибрис как субъективное, а Дику как объективное?»¹ Выявление мифо-ритуальных основ драматургии Л.Н. Толстого и А.Н. Островского требует, разумеется, обращения к этим категориям, тем более, что вершинные произведения драматургии потому и вершинные, что глубоко архаичны в своих драматургических принципах, не порывая связи с ритуалом и мифом. И разве «Гроза» или «И свет во тьме светит» рассматривают Гибрис и Дику, субъективное и объективное, иначе, чем рассматривает их миф?

В античном мифе ужас трагического положения Эдипа в том, что, будучи справедливым, заботливым правителем Фив и желая избавить жителей от страшного мора (явное наказание, посланное богами), он сам в то же время

¹ Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. Екатеринбург: У-Фактория, 2008. С. 736.

оказывается этим наказанием, отцеубийцей и грешником, допустившим инцест. Фивы наказаны именно за то, что городом правит идеальный правитель Эдип. Субъективно Эдип праведник, объективно – грешник. По Фрейденберг, гибрист может быть одновременно и праведником, праведник – гибристом. Например, Прометей, праведник и даже жертвенный страдалец, является одновременно и гибристом, т.к. нарушил волю Зевса, установленный Роком порядок, ритуал.

Рассмотрим с этой точки зрения драму Толстого «И свет во тьме светит» (дата прекращения работы – предположительно 1905 гг.). Драма находила свое место на сцене (в частности, знаменитый А. Моисси включал роль Сарынцева в свой репертуар), несмотря на то, что считается незаконченной и последнее действие ее (гибель Сарынцева, которую он сам находит справедливой) не воплощено в тексте. События финала перечислены автором в виде краткого конспекта пятого действия. Финал может быть соотнесен с «Эдипом в Колоне» Софокла (изложения мифологического сюжета об Эдипе опираются преимущественно на этого автора).

Авторитетные издания толстовских произведений, а также «Толстовская энциклопедия» (2009) под ред. Н. И. Бурнашевой не относят драму «И свет во тьме светит» (как и «Живой труп») к числу неоконченных произведений, и в этом есть резон. Незавершенность этих произведений говорит не о том, что автор потерял интерес к замыслу, а о том, что они как бы разомкнуты, открыты для переключки с философской и экзегетической мыслью Толстого этих лет, вписываются в единый толстовский текст «неделания», «ухода» и «совершенствования».

Драма «И свет во тьме светит» построена на переключке цитат, на зачитываемых вслух многочисленных письмах и записках, на полилоге идейных противников, на взаимных антагонистических выпадах оппонентов, подкрепляющих свою правоту то известными, то сокровенными и эзотерическими строками Священного Писания. На фоне толстовской убежденной проповеди и даже на фоне толстовской художественной философии эта драма наиболее отчетливо, по сравнению с другими произведениями, выражает сомнения и мучительные нравственные поиски. Но, на первый взгляд, в конфликте этой драмы

Толстого нет ничего общего с мифом об Эдипе, а христианина Сарынцева никак нельзя назвать гибристом.

Миф об Эдипе обычно рассматривается в совокупности с эдипальным сюжетом в литературных произведениях, эдиповым комплексом, сюжетами отцеубийства и инцеста. Существует множество интерпретаций этого мифа¹, в том числе философских и даже аллегорических, но финал сюжета об Эдипе (его приход в Колон и таинственная смерть) почти не получал позднейших истолкований, не казался семантически существенным на фоне предыдущих перипетий. (Однако Софокл, написавший о смерти Эдипа целую трагедию, видимо, так не считал.) В финале можно обнаружить и ситуацию короля Лира («лирство» Эдипа в том, что он оставляет Фивы для правления своим сыновьям и, по одной из версий мифа, изгоняется ими из города, по другой – уходит сам). По Гигину², Эдип, передав царство сыновьям, покидает Фивы добровольно; Аполлодор не так категоричен, сообщая, что Эдип «покинул Фивы, послав проклятие своим детям, которые видели, как его изгоняют из города, но не оказали ему никакой поддержки»³ (сыновья Эдипа в отличие от Антигоны). Современные интерпретации (С.С. Аверинцев, Р. Грейвс) предлагают различные варианты; в одном из последних исследований говорится: «Эдип почти обезумел от вины и горя и ослепил себя. Он сам ушел в изгнание...»⁴.

Эта последняя воля Эдипа – уйти в изгнание, скитаться и умереть на чужбине (Афины для фиванца – это другое государство) – выглядит в контексте мифа нелогично, т.к. фиванцы должны были изгнать Эдипа независимо от его желания, ибо только так можно было избавиться от моровой язвы. Но подчеркивается, что

¹ В последнем по времени отечественном исследовании – монографии В.И. Пимонова – миф об Эдипе понимается как совокупность всех его версий и вариантов: Пимонов В.И. Миф об Эдипе. Структура – мотивы – сюжет. М.: Флинта, 2022. 160 с. См. также: Климова М.Н. К истории «Эдипова сюжета в русской литературе» // Вестник ТГПУ. 2006. №8 (59). Серия: гуманитарные науки (филология). С. 60–68.

² См.: Гигин. Мифы. СПб.: Алетейя, 2000. С. 87–88.

³ Аполлодор. Мифологическая библиотека. Л.: Наука, 1972. С. 55.

⁴ Матышак Ф. Греческие и римские мифы от Трои и Гомера до Пандоры и «Аватара». М.: Манн, Иванов и Фербер, 2022. С. 187.

Эдип по-прежнему хочет сам распоряжаться своей судьбой, он идет до конца: он и сам себя изгоняет из Фив, принимает решение, что не окажет помощь в борьбе за власть ни Креонту, ни Этеоклу, ни Полинику; завещает свою могилу правителю Афин Тесею, т.к. знает, что город, в котором он будет похоронен, станет непобедимым. Итак, Эдип начинает и заканчивает свою жизнь, как гибрист, хотя субъективные его намерения были самые благородные. Но логика мифа в том, что Эдип противится року, узнав о предсказании своей судьбы. Убегая от своей судьбы, он идет ей навстречу. Чтобы не стать убийцей Полиба и избежать инцеста с матерью, он уходит из Коринфа, правителя которого он считает своим отцом, тогда как праведным поступком была бы молитва к богам об отвращении страшной судьбы (по сути, ни в чем не повинный Эдип должен будет страдать из-за проклятия, наложенного на его отца, Лая).

Если в представлении Эдипа следует всеми силами противиться обстоятельствам и предначертанной судьбе, которая открыта ему оракулом, то и Николай Иванович Сарынцев, герой толстовской драмы, озаглавленной евангельской цитатой, убежден, что следует всеми силами противиться обстоятельствам и тому образу жизни, который далек от следования открывшейся ему истине – евангельским заповедям. Эдип стремится к праведности, ведь он не хочет совершить те ужасные деяния, которые предсказаны ему. Сарынцев также стремится к праведности, пытаясь изменить свой образ жизни и убедить окружающих в своей правоте. Оба вначале полагают, что верно прочитали книгу судьбы, что обладают истиной. У Эдипа нет сомнений, что дельфийский оракул открыл ему правду. Но это не вся правда, и Эдип об этом еще не догадывается. Сарынцеву открылась правда Евангелия, и он тоже хочет покинуть свой «Коринф»: уйти от семьи, отказаться от роскоши, претворить в жизнь евангельский идеал, буквально следовать заповедям Христа, которые для него такая же истина, как оракул для Эдипа. Можно сказать и так: усилия идеального христианина-практика Сарынцева по превращению своей семьи и в целом образа жизни в своем имении в такие идеальные «Фивы» (Эдип был идеальным правителем в Фивах, которые он спас от Сфинкс) не приводят к результату, и в «Фивах» Сарынцева разгорается

«чума» семейного раздора и непонимания. Перед героем Толстого так же, как перед Эдипом, встанет вопрос: вся ли правда открыта ему? А если не вся, как он может требовать исполнения заповедей от себя и от близких?

В стремлении к праведности оба героя оказываются гибристами, что парадоксально, но не противоречит логике мифа. «...Логика чудесного в мифе, отрицая одно, может одновременно отрицать ему прямо противоположное и, утверждая одно, может одновременно утверждать ему прямо противоположное. То есть в логике чудесного отсутствует обязательность противоподразумеваемости; оно может отрицать так называемую контримпликацию»¹, – объясняет ученый. Тут-то Сарынцева, как Эдипа, настигает «неумолимая» (мифологический эпитет) персонификация справедливости Дика, которая, согласно мифу, преследует нечестивца и в конце концов убивает его мечом².

Велик соблазн проецировать на княгиню Черемшанову, убивающую Сарынцева (о чем сообщается в сохранившемся плане ненаписанного пятого действия), образ-персонификацию Дики или появление эринии, вершащей наказание. Может быть, такая развязка потому и не написана в полнотекстовом виде, что выглядела бы слишком прямолинейной. Без этого прямолинейного сопоставления незавершенность драмы придает дополнительные смысловые обертоны ненаписанному финалу. Впервые в истории мировой драматургии катартическая стратегия трагедии не связывается ни с торжеством справедливости, т.е. Дики, ни с трагической гибелью праведника, утверждающего своей гибелью справедливость. В рассматриваемой драме конфликт имеет принципиально иную основу, чем даже конфликт гибризма и праведности в душе Катерины («Гроза» Островского), обусловивший трагедию героини и жанр «Грозы» в целом.

Если мифопоэтика «Грозы» основана на образах народной демонологии и на довольно обобщенном сюжете «основного мифа» (который в исследованиях

¹ Голосовкер Я.Э. Логика мифа. М.: Наука, 1987. С. 39.

² См.: Тахо-Годи А.А. Дике // Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2 т. Т.1. М.: Советская Энциклопедия, 1991. С. 378.

М.Ч. Ларионовой¹ сводится к мифо-сказочной образности), то «экзегетический» конфликт драмы Толстого сопоставим с главной оппозицией мифа об Эдипе. Миф об Эдипе в гносеологическом и вообще философском отношении потому и стоит особняком среди других, преимущественно онтологических мифов, что это миф о человеческом знании. Я.Э. Голосовкер так говорит о своеобразии мифа об Эдипе: «Загадкой Сфинкса оказалась тайна человеческого знания: что может знать человек? Сказание об Эдипе ставит перед нами проблему: миф как знание»². Поэтому в своей монографии ученый предлагает имагинативное знание, т.е. знание, как оно понимается в мифе, определить как «энигматическое знание»³ (загадочное).

У Толстого Сарынцев пытается разрешить загадку посложнее Сфинксовой: загадку того, что может понять человек в божеском. Другими словами, загадку соотношения «божеского и человеческого» (Толстой так и назвал одно из своих последних повествовательных произведений: «Божеское и человеческое»). Сначала Сарынцеву кажется, что в Евангелии все сказано очень понятно. Ведь и Эдип думал, что в ответе оракула все понятно. Как праведники, Эдип и Сарынцев стараются следовать ответу божества на их вопрос: «как жить?».

Сравним подобный подход к сюжету и конфликту толстовской трагедии с пониманием ее драматургической основы, сложившимся в толстоведении. Драма «И свет...» (в жанровом отношении трагедия) рассматривается, как правило, сквозь призму семейного и общественного конфликта. Семейный конфликт находит осмысление в литературоведении на фоне семейного разлада Толстых, социальное начало также связывается с отказом Толстого от привычной жизни обеспеченного круга, с толстовским неприятием общественного лицемерия, обличением власти и социальных институтов. В «Живом труп» также реализуется модель «ухода», отчасти даже добровольного изгнания: для Феди Протасова это разрыв с семьей и

¹ См.: Ларионова М.Ч. Миф, сказка и обряд в русской литературе XIX века. Ростов н/Д: Изд-во Ростовского университета, 2006. 256 с. и др. работы.

² Голосовкер, с. 9.

³ Там же. С. 19.

уход к цыганам, для Сарынцева это изгнание внутри собственного дома, когда он столярничает в отдельной комнате, а потом порывается покинуть дом, оставив жене письмо, но остается после разговора с ней. Автопсихологический и автобиографический контекст обеих драм, конечно, бесспорен, но нам представляется, что семейный и даже общественный конфликт той и другой драмы не так уж прямолинейно связан с биографическим материалом (делом супругов Гимер в случае «Живого трупа» или семейными обстоятельствами самого писателя в случае «И свет во тьме светит»). Толстой, конечно, собственный семейный опыт в своих произведениях воплощал с редкостным бесстрашием (от взаимоотношений Андрея и Лизы Болконских в «Войне и мире» и до «Дьявола»), но в пьесе «И свет во тьме светит», которая считается самым автобиографическим произведением Толстого, семейный конфликт (и даже общественный), по нашему мнению, занимает подчиненное положение.

В письмах и Дневнике Толстой называл «И свет...» «своей драмой», но это еще не означает, что разлад в семье, непонимание Толстого окружающими и были основными импульсами работы над пьесой, не значит, что она «своя» только в смысле отражения сложных семейных отношений и непонимания в своем окружении. Как известно, рукопись «Дьявола», например, Толстой прячет от домашних, от жены, а «И свет...», где главный герой порывается навсегда уйти из дому и расстаться с семьей, прятать даже не думает. Он сообщает о ходе работы над драмой не только В. Г. Черткову, но и детям: Татьяне Львовне и Льву Львовичу, а также брату Сергею Николаевичу; о работе Толстого знают переписчики, Х.Н. Абрикосов и А.П. Иванов, помогает переписывать и Татьяна Львовна. Работа над драмой продолжалась с перерывами не менее пятнадцати лет (по свидетельству В. Г. Черткова – двадцати) и секретом для домашних не была.

«Драма Николая Ивановича Сарынцева – это, конечно, драма самого Толстого», – объявляет комментатор 31-го тома Полного собрания сочинений в 90

томах Н. В. Горбачев¹. В комментариях названы прототипы действующих лиц, начиная с С. А. Толстой, указаны прототипические ситуации в жизни Толстого. Автор предисловия к 31 тому А. Озерова дает такую интерпретацию конфликта: «Реалистически правдиво воспроизведенный писателем быт дворянско-помещичьей семьи делает душевную драму главного героя пьесы Николая Сарынцева, переживающего острый конфликт со своей средой, закономерной и оправданной»². Однако рискнем предположить, что исповедальный характер драмы, Толстым тоже не скрывавшийся, имеет какую-то более глубокую основу, переводит конфликт из семейного, бытового, общественного плана – во внутренний. Пьеса Толстого выходит далеко за рамки обличительной направленности и уж тем более – иллюстрации того, как сам автор страдал от непонимания в семье и в обществе. Вряд ли главный конфликт пьесы сводится к конфликту Сарынцева со средой, где его взгляды никто не разделяет, кроме Бориса. Недаром в Дневнике Толстой называл драму «И свет...» не только «своей», но и «большой» [54, 39].

В первом действии, которое Толстой перерабатывал многократно, сообщается, что перемена в Сарынцеве произошла после смерти его сестры, когда он «стал очень мрачен, все говорил о смерти» [31, 118] и начал читать Евангелие. «Читал целыми днями, по ночам не спал, вставал, читал, делал заметки, выписки», как говорит жена Сарынцева [31, 118]. Начиная с заглавия, евангельский текст становится не только тотальным контекстным фоном пьесы, но и, по удачному выражению С. А. Шульца, «идеальным пространством», «средой формирования самосознания героя»³. Сарынцев погружается в текст Евангелия настолько, что испытывает «нахождение себя в рамках евангельского текста» (там же). Он поясняет свои искания так: «Я думал, как те виноградари...» [31, 136]. Обращение Сарынцева к чтению Евангелия равносильно обращению персонажа мифа к

¹ Горбачев Н.В. «И свет во тьме светит». История писания и печатания // Толстой Л.Н. Полное собр. соч. в 90 т. Т. 31. С. 292.

² Озерова А. Предисловие // Толстой Л.Н. Полное собр. соч. в 90 т. Т.31. С. XI.

³ Шульц С.А. Историческая поэтика драматургии Л.Н. Толстого: (Герменевтический аспект). Ростов н/Д: Изд-во Рост. ун-та, 2002. С. 158.

оракулу. Сарынцев в этом уподоблен Эдипу, получение «оракула» – воздействию сакрального текста.

Репрезентация в пьесе евангельской притчи о виноградарях выдвигает на первый план смысловую парадоксальность притчи, как это всегда бывает у Толстого, если он цитирует евангельскую притчу или другим образом дает отсылки к паремийному тексту Евангелия. (Вспомним, как в «Эпilogе» «Войны и мира» Наташа и графиня Марья обсуждают парадоксальность притчи о талантах.) В «И свет...» Сарынцев хочет пояснить свою метанойю жене, опираясь на притчу о *злых виноградарях*, а жена отвечает о другой притче: «Да я знаю притчу. Ну, что он всем дал поровну» [31, 136]. Жена Сарынцева имеет в виду притчу о *работниках в винограднике*, называемую иногда притчей о работниках «последнего (или одиннадцатого) часа». Парадокс уже в том, что смысл ответа Марьи Ивановны, невольно перепутавшей притчи, но тоже признающей авторитет Евангелия, оказывается контекстуально противоположным тому, что хочет доказать Николай Иванович. Сарынцев, рассказав о притче, о которой, по мнению его жены, все и так знали, делает вывод: «Ну, если знали, так не можем же мы продолжать жить, как мы живем» [31, 136], а ответ жены объективно напоминает о том, что никогда не поздно обратиться на путь спасения, т.е. получается, что можно пока пожить, как живется, а о душе подумать когда-нибудь попозже.

Итак, уже в первом действии намечается не просто расхождение во взглядах Сарынцева и его окружения, а расхождение в толковании Священного Писания и в выборе тех стихов, притч, заповедей и т.д., которые подтверждают правоту Сарынцева либо его оппонентов. По сути, конфликт драмы только в экспозиции (действие первое, явление первое: сцена разговора Коховцевых с Марьей Ивановной) намечается как семейный и общественный. Со второго явления (священник, Коховцевы и книга Ренана) конфликт разворачивается как мировоззренческий и даже экзегетический: в ход идут цитаты из Священного Писания, которые свободно приводятся действующими лицами: тремя священниками, Николаем Ивановичем, целыми днями читавшим Евангелие, Борисом, чьи показания с подробными ссылками на Новый Завет (Евангелие от

Матфея и послание «Якова», т.е. Иакова) зачитывает адъютант, даже Коховцева вспоминает евангельский текст. У Толстого нет другого художественного произведения, которое было бы столь насыщенным в отношении новозаветных цитат. При этом текст Нового Завета, многократно цитируемый, вступает в особые отношения с текстом пьесы. Действующие лица постоянно вступают в диалог не только между собой, но и в диалог с Новым Заветом, который каждым, включая и священников, понимается по-своему. Предметом герменевтического обсуждения становится не только сам сакральный текст, но и текст Ренана, и церковное толкование Нового Завета.

В более ранних художественных произведениях Толстого евангельская цитата как эпиграф (например, в «Анне Карениной») маркировала авторский диалог с сакральным текстом; цитирование Евангелия или евангельские реминисценции в диалогах и (чаще) внутренней речи персонажей (например, в размышлениях Андрея и Марьи Болконских, Нехлюдова) приходились в основном на долю главных героев. В драме «И свет...» предметом раздора служит именно евангельская реминисценция и цитата, которая является очень широко представленным «текстом в тексте», и, как это свойственно подобным структурам, порождает «конфликт между двумя текстами за обладание большей подлинностью»¹. Хотя лучше было бы сказать применительно к пьесе Толстого: большей жизненностью. Опираясь на концепцию В.П. Руднева, мы можем отметить, что драма Толстого – именно тот случай, в котором «основной текст несет задачу описания ... другого текста»², так что именно Толстому принадлежит приоритет разработки принципов драматургии XX века, и именно того, что исследователи называют «поисками утраченных границ между иллюзией и реальностью» (там же), т.е. все теми же поисками истины. Именно этот поиск составляет главный сюжет толстовской трагедии, а борьба между двумя текстовыми пространствами является одной из граней конфликта.

¹ Руднев В.П. Энциклопедический словарь культуры XX в. М.: Аграф, 2001. С. 461.

² Там же.

При этом никто из действующих лиц не сомневается в авторитете и сакральности евангельской проповеди, конфликт зарождается там, где Сарынцев отваживается толковать Священное Писание совершенно иначе, чем это принято, и, главное, смотреть на проповедь Нового Завета как подлежащую исполнению «здесь и сейчас». Ю. М. Лотман указывает, что введение «текста в тексте» связано с «удвоением – наиболее простым видом выведения кодовой организации в сферу осознанно-структурной конструкции»¹. Цитирующий Евангелие и призывающий следовать евангельской проповеди Сарынцев может быть рассмотрен в качестве своеобразного двойника апостолов и самого Христа (вроде Мышкина у Достоевского) – так трактует пьесу С. А. Шульц («В качестве архетипа героя осознаются и апостолы, и сам Христос как личность»²), не забывая, однако, отметить, что «антихристово сквозь христианское – такова обнаруживаемая структура образа Сарынцева»³. Но нам представляется, что к «структуре образа» Сарынцева следует добавить не только апостольские и вообще проповеднические коннотации, а и экзегетические. Е.Ю. Полтавец называет еще один пример в творчестве Толстого такого произведения, в котором соединены не только художественное и проповедническое, а и экзегетическое: толкование евангельских притч о хозяине и работниках «не рационально, не логически и грамматически, а образно-наглядно»⁴ в рассказе «Хозяин и работник», который по жанру является уникальной «художественной экзегезой». Примером похожим, но лишенным пластичности образов, свойственной рассказу «Хозяин и работник», можно назвать «Притчу о добром человеке», написанную Толстым в 1908 году для фонографической записи по просьбе Томаса Эдисона и переведенную Чертковым под названием «The Hostelry» («Гостиница»), – ремейк притчи о злых виноградарях.

¹ Лотман Ю.М. Текст в тексте // Образовательные технологии. 2014. №1. С. 40.

² Шульц С.А. Историческая поэтика драматургии Л.Н. Толстого: (Герменевтический аспект). Ростов н/Д: Изд-во Рост. ун-та, 2002. С. 158.

³ Там же. С. 159.

⁴ Полтавец Е.Ю. Рассказ Л.Н. Толстого «Хозяин и работник» как художественная экзегеза // Русистика и компаративистика. Кн. 2. М.: МГПУ, 2012. С. 129.

Продолжая эту мысль, напомним, что, по Лотману, «в структурном смысловом поле текста вводимый в него внешний текст трансформируется, образуя новое сообщение»¹. «Сложность и многоуровневость участвующих в текстовом взаимодействии компонентов приводят к известной непредсказуемости той трансформации, которой подвергается вводимый текст»². Все это наглядно показано в пьесе «И свет...», где сакральный текст не только разделяется на дух и букву, но и толкуется, как мы уже сказали, по-разному. Так, отец Герасим спорит с Сарынцевым о трактовке стиха «Врата ада не одолеют ее», о мере буквального понимания и исполнения заповедей Нагорной проповеди, о словах Пилата и т.д., Борис спорит со священником – о понимании заповеди «Не клянись», о проповеди Иоанна Крестителя и т.д., текст Евангелия обсуждают все главные герои, некоторые персонажи второго плана (Василий Никанорович, Коховцева, священники) и даже некоторые эпизодические (солдат-конвоир).

Толстой бесконечно далек от упрощения конфликта, от сведения драмы к противостоянию Сарынцева и окружающих. Правда бескорыстного самоотверженного служения абсолютна и подтверждается притчей о работниках виноградника. Но правда материнской заботы жены Сарынцева о детях тоже абсолютна, как и право живого существа на жизнь. Супруги в пьесе обмениваются репликами, подобно теннисным игрокам, отсылающим друг другу мячик. Но они не могут найти в своей жизни равновесия этих правд, как игроки в теннис не могут понять, куда отскочил мячик, и спорят, «аут» уже или еще нет. Переплетение правд создает впечатление жизни-лабиринта и мысли-лабиринта. Композиционное значение «текста в тексте» как раз и связано с изображением и сложности жизни, и сложности сакрального текста, даже его противоречивости.

Потому-то в пьесу вводится Толстым и другой «текст в тексте»: реплики за сценой молодежи, играющей в теннис. Казалось бы, роль такого фона проста: показать развлечения и безделье богатых во время крестьянской страды, голода,

¹ Лотман Ю.М. Текст в тексте // Образовательные технологии, 2014. №1. С. 36.

² Там же. С. 36–37.

нищеты. (Возможны и сопоставления с абсурдистскими репликами Гаева в чеховском «Вишневом саде», хотя смысл толстовской сцены не сводится и к демонстрации бесполезности богословских споров.) Демонстрация социального контраста у Толстого – только начало, только поверхность раскрываемого в «И свет...» мировоззренческого, философского противоречия. В теннисной игре никто не оспаривает правила, игроки спорят не о незыблемости правил, а о пределах их применения. Спор между играющими (« – Аут. – Нет, не аут. – Я видел» и т.д. [31, 131]) сопутствует спору Василия Никаноровича, священника, с Сарынцевым о том, как правильно понимать очередной евангельский стих, потом диалог Сарынцева и Коховцевой о евангельской правде буквально перемешивается с репликами спорящих игроков, превращаясь в полилог о правде и неправде. Вот это размывание границ между двумя, даже тремя текстами (диалоги героев о Евангелии + текст Евангелия + теннисные, а потом и музыкальные споры) и есть цель введения в драму структур «текста в тексте», превращающих репрезентацию разных правд участниками полилога в полифонический лабиринт.

Поиск меры и границы приложения к жизни евангельских заповедей – одна из проблем, поднятых Толстым в «И свет...». Здесь не придут на помощь священники, которые, наподобие арбитров в спортивных играх, должны установить правомерность применения спортивных правил (спорные моменты сплошь и рядом возникают даже в игре, что тогда говорить о жизни?). Реплики молодежи во время теннисного спора образуют не просто удивительно психологически точную картину происходящего в большой усадьбе, где полно гостей, где кто-то резвится, кто-то музицирует, кто-то собирается за грибами, кто-то беспокоится об обеде, кто-то доедает завтрак. Это коллаж цитат и в то же время «белый шум», неостановимый, как сама жизнь. Крытая терраса и сад «богатого дома», с крокетом и теннисом (по ремарке к первому действию), столько же должны напоминать сад и дом в Ясной Поляне, сколько и Гефсиманский сад, где происходит последнее моление и приходят последние колебания. Сарынцев у Толстого автопсихологичен не столько потому, что страдает от непонимания окружающих, сколько потому, что исступленно, с риском для своего благополучия

и самой жизни, ищет меру и границу приложения к жизни евангельских заповедей – и не в пространстве условной евангельской притчи, а в собственном жизненном пространстве, пространстве этого сада, тенниса, семерых детей, светских гостей, голодающих крестьян, воров, растаскивающих лес, и отчаяния жены.

Итоговое звучание пьесы сводится в исследованиях и комментариях, в основном, к тому, что «Толстой вопреки своему замыслу утверждает невозможность путем личного самосовершенствования, добрым примером изменить существующие общественные отношения»¹. Толстой, безусловно, осознавал, что «бессильным оказывается Сарынцев в борьбе за новые формы жизни»², но ведь не мог не видеть, что и Христос не достиг успеха в итоге своего земного пути. Толстой не был бы Толстым, если бы остановился на «открытии», что жизнь сложна. Художественная экзегеза драмы «И свет...» приходит к утверждению сложности и противоречивости сакрального текста (в нехудожественной экзегетике своей Толстой зачастую стремился, наоборот, раскрыть прямые смыслы Евангелия как непротиворечивые и удобные для исполнения). Такова и сложность искусства, недаром в пьесе есть сцена, где молодежь обсуждает прелесть Шопена и Шумана и «мастерскую игру» Тони. Сарынцев противопоставляет безделье своей семьи и гостей работе крестьян «из последних сил», но, когда Тоня играет, «все замолкают». Возможно, что и священные заповеди суть ноты, и все зависит от исполнителя их? Ведь и в «Живом труп» Федя Протасов, во-первых, человек искусства (писатель), что находит горячее сочувствие у Маши и у самого автора, а во-вторых, в сцене, где живое цыганское пение музыкант старается записать на нотном стане, Федя резюмирует: «Не запишет. А запишет да в оперу всунет – все изгадит» [34, 22]. Получается, что все зависит от таланта исполнителя. Тоня в «И свет...» превращает ноты в искусство, музыкант в «Живом труп» пытается выполнить обратное: записать искусство нотами, но признает, как и Федя, что это невозможно.

¹ Озерова А. Предисловие // Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. в 90 тт. Т. 31. М.: Художественная литература. С. XIII.

² Там же. С. XI.

Сакральный текст, являющийся «нотами» христианской жизни, может быть «исполнен» человеком. Но, создавая в своих пьесах ситуацию «игры в игре» (игра в теннис, игра Тони на рояле), создавая «текст в тексте» (чтение рассказа Феди в «Живом трупе»), Толстой говорит не столько о противостоянии прозревшего, обратившегося к истинной христианской вере неопита и его духовно мертвого окружения, сколько о таланте истолкователя и исполнителя. Автор «И свет...» и «Живого трупа» создает не житие праведника, а трагедию. Сарынцев не догматик, а перфекционист. Протасов же – художник, создающий художественное произведение из своей жизни (он и рассказ свой пишет от первого лица), т.е. другая ипостась самого автора. Художник приходит к исполнению ритуального жертвоприношения, в котором он исполняет роль и жертвы, и жреца. А лишнего «исполнительского таланта» экзегета и перфекциониста Сарынцева Толстой оставляет в мучительных сомнениях. Н. Г. Михновец в статье «Драма "Живой труп": своеобразный ответ Л. Н. Толстого-драматурга А.П. Чехову», имея в виду драматургию Толстого, справедливо заключает: «Слово позднего Толстого открыто сомнениям»¹.

Но драма Сарынцева имеет и еще более глубокие причины, обнажая противоречия между божественной правдой и несовершенством человека. «В том-то и беда, что, позволив себе принижать идеал по своей слабости, нельзя найти того предела, на котором надо остановиться», – писал Толстой в «Послесловии к “Крейцеровой сонате”» [27, 89]. В эпических произведениях Толстой не подвергает сомнению возможность движения человека к идеалу. Иначе обстоит дело в драматургии Толстого. «И свет во тьме светит» – философская драма о другом пределе, о пределе, на котором неизбежно останавливается человек, не только не принижающий идеал, а желающий возвыситься до него. Неизбывная беда и страшное противоречие в том и заключаются, что, «принижая идеал», человек не

¹ Михновец Н.Г. Драма «Живой труп»: своеобразный ответ Л. Н. Толстого-драматурга А.П. Чехову // Литература в школе. 2000. № 2. С. 23.

может найти предела, в то время как именно предел человеческих сил делает невозможным возвышение.

Наконец, и само Евангелие, тот священный текст, в котором автор «Крейцеровой сонаты», «Воскресения», «Фальшивого купона» видел «компас» [27, 92] для человечества, неожиданно предстает в драме «И свет во тьме светит» не компасом, не сводом понятных правил (следовать которым могут и должны все те, кто признал первостепенной заботу о душе), но великой тайной, к пониманию которой «много званых, а мало избранных». Незавершенность пьесы лучше любого финала говорит об «ауте», в котором оказывается человек, положивший сакральный текст (для Сарынцева это боговдохновенное Писание, для Эдипа – «оракул») в основу своей жизни, именно потому, что боговдохновенный текст не всегда доступен переводу на профанный язык повседневности. Своеобразным «текстом в тексте», каким бы условным ни казалось это применение термина по отношению к мифу, выступает в мифе об Эдипе и загадка Сфинкс, и предсказание оракула. Если Эдип справляется с загадкой Сфинкс, то с оракулом – нет. Оракул никогда не может быть истолкован буквально – об этом позабыл Эдип, хотя сумел столь виртуозно раскрыть истинный смысл иносказательной Сфинксовой загадки. «Прощение», которое перед смертью оставляет Сарынцев, – аналог самоослепления Эдипа. В конспекте последнего действия Толстой пишет о смерти Сарынцева, в которого выстрелила княгиня Черемшанова: «Врывается кн[ягиня], убивает его. Вбегают все. Он говорит, что это он сделал нечаянно, пишет прошение царю» [31, 184].

Итак, катартической стратегией Толстого в трагедии «И свет во тьме светит» является не гибель главного героя, которого трудно даже назвать протагонистом, ибо он противостоит своим оппонентам в толковании священного текста внешне, а внутренне – прозревает, что противостояние неправды и истины, конфликт между знанием и незнанием неизбежны, коль скоро человек стремится «божеское» перевести на язык «человеческого». «Слепота и зрячесть организуют трагический

конфликт»¹, – пишет Фрейденберг об античной трагедии, что можно отнести и к мифу об Эдипе. Гибель же есть прозрение, «прозрение героя наступает в гибели»². Сарынцев, как и Эдип, полагал, что владеет истиной, и необходимо лишь следовать ей. Парадоксальное прозрение пришло тогда, когда герой обнаружил собственную слепоту, а толкуемый текст предстал не простым императивом, но энигмой: «Неужели я заблуждаюсь, заблуждаюсь в том, что верю тебе?» [31, 184]. Трагедия «И свет во тьме светит» в основе конфликта имеет тот же конфликт между полнотой божеской и неполнотой человеческой правды, что и миф об Эдипе.

1.2. Конфликт в драмах Л.Н. Толстого и А.Н. Островского в свете библейского мифа

В.Н. Ярхо в монографии «Трагедия», посвященной древнегреческой драме, замечает, что даже такие выдающиеся переводчики античной драмы, как А. Пиотровский, неправомерно переводили «ὑβρις» как «грех», хотя предпочтительнее было бы употребить «гордыня», «надменность». Понятие «ὑβρις», как пишет ученый, обозначало «выход за дозволенные границы, превышение человеческих возможностей»³, тогда как разговор о грехе «имеет смысл только в пределах религиозной этики»⁴.

Драма А.Н. Островского «Не от мира сего» (1884), его лебединая песня, писавшаяся на пределе сил и предназначавшаяся для бенефиса П.А. Стрепетовой, далеко не получила такого признания в литературной и театральной критике, как знаменитые социально-психологические пьесы Островского. Ее героиня, Ксения Кочуева, не стала воплощением таланта и дилеммы «призвание или нравственная

¹ Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. Екатеринбург: У-Фактория, 2008. С. 739.

² Там же. С. 741.

³ Ярхо В.Н. Трагедия. М.: Лабиринт, 2000. С. 323.

⁴ Там же. С. 321.

бескомпромиссность», как Александра Негина («Таланты и поклонники»), не явила пример безутешной матери, разлученной с ребенком, как Кручинина («Без вины виноватые»), и не стала примером артистической натуры, как Лариса в «Бесприданнице».

Драма не снискала шумного сценического успеха, не удостоилась подробных отзывов в прессе, кроме статьи театрального критика С. Васильева (С.В. Флерова). В трудах исследователей русской драматургии этой драме тоже не уделялось большого внимания, не предпринималось и попыток сопоставления этой не слишком известной драмы Островского с драматургией Л.Н. Толстого, хотя многие исследователи рассматривали мотивный комплекс греха и нравственного возрождения в творчестве Островского и Толстого, обращаясь к произведениям Островского 1870–80-х гг. и к толстовской «Власти тьмы».

В толстоведении нет сведений о знакомстве Л.Н. Толстого с драмой «Не от мира сего», хотя чрезвычайно интересным представляется тот факт, что после выхода драмы в свет и премьеры ее в Москве и Петербурге (1885 г.) Толстой в мае 1886 г. обращается к Островскому с просьбой разрешить «Посреднику» перепечатку его пьес (хотя направлению издательства соответствовали другие пьесы Островского; уже после смерти драматурга «Посредником» изданы были две пьесы «москвитянинского» периода). Наиболее близкая, на наш взгляд, к драме «Не от мира сего» пьеса Толстого «И свет во тьме светит» была задумана, по свидетельству В.Г. Черткова, в 80-х годах, хотя первая дневниковая запись о замысле пьесы была сделана Толстым 5 февраля 1890 г.

В статье Л. Даниловой «Толстой и Островский» высказана мысль о том, что драма «Не от мира сего» предваряла «новую эпоху в драматургии». «В этой эпохе важное место принадлежало пьесам Л. Толстого»¹, – продолжает автор статьи. Последняя пьеса Островского перекликается по многим особенностям конфликта и идейной структуры с толстовскими «Живым трупом» и «И свет во тьме светит».

¹ Данилова Л. Толстой и Островский // Лев Толстой. Проблемы драматургии и сценической интерпретации. Сб. статей. Л., 1978. С. 30.

По мнению Л. Даниловой, в «Не от мира сего» «отчетливо видно намерение драматурга найти новые пути в изображении идеально-прекрасной героини»¹. И.Ф. Петровская, воспользовавшись известной формулой Достоевского, отнесла героиню пьесы Ксению Кочуеву к типу «положительно прекрасного человека»². Исследовательница отмечает, что Вера Филипповна в «Сердце не камень», Ксения в «Не от мира сего» – героини безупречной нравственной чистоты, их искренность и любовь оказывают очистительное, благотворное воздействие на окружающих.

Мотивы греха, самопожертвования и нравственного воскресения в «Не от мира сего» и «И свет во тьме светит» отсылают к библейскому контексту. Прежде всего обратим внимание на библейские источники названий пьес Островского («Не от мира сего») и Толстого («Власть тьмы», «И свет во тьме светит»). Энциклопедический словарь библейских фразеологизмов объясняет выражение «не от мира сего» двояко. Во-первых, подчеркивается, что «в Новом Завете сформировалось представление о человеке *«не от мира сего»* как о носителе высших христианских добродетелей: кротости, смирения, чистоты помыслов, стремления делать добро»³. Во-вторых, в современном русском языке это характеристика человека странного, далекого от практических интересов, возвышенного, но порой житейски беспомощного. «Я не от сего мира» – слова Иисуса (Ин. 8: 23); об апостолах он также говорит: «Мир возненавидел их, потому что они не от мира, как и Я не от мира» (Ин. 17: 14). «Царство мое не от мира сего» (Ин. 18: 36), – ответ Иисуса Пилату. Знаменательно, что в пьесе Островского и заглавие, и характеристика «не от мира сего» относятся к главной героине, Ксении Кочуевой (так характеризует ее Елохов, чья роль представляет собой характерный для Островского прием введения внесюжетного персонажа, развившегося из резонера-наперсника, т.е. в значительной мере транслирующего авторскую позицию; таков, например, и Кулигин в «Грозе»). Поэтому Ксения предстает и как

¹ Данилова Л. Толстой и Островский // Лев Толстой. Проблемы драматургии и сценической интерпретации. Сб. статей. Л., 1978. С. 30.

² Цит. по: Пини О. Памяти А.Н. Островского // Русская литература. 1973. № 3. С. 251.

³ Дубровина К.Н. Энциклопедический словарь библейских фразеологизмов. М.: Флинта; Наука, 2010. С. 399.

человек, лишенный меркантильных интересов, и как «носитель высших христианских добродетелей», более того, она предстает почти святой. Название драмы Толстого «И свет во тьме светит» отсылает к стиху из Евангелия от Иоанна (Ин.1: 5) и иносказательно характеризует в первую очередь конфликт, причем не только ситуацию духовного противостояния главного героя его окружению, но и конфликт явного с непрямым, знания с незнанием.

Семейный конфликт в драме «Не от мира сего» замешан на психологических, и даже – идейных разногласиях. Кочуев в общем-то проницательно объясняет Елохову (а скорее самому себе) причины семейного разлада: «Вся моя беда в том, что я женился на очень добродетельной девушке. Это была большая ошибка. На таких девушек надо любоваться издали, а в жены они нам не годятся... Ты ждешь от жены наивности, веселости, ласки, а она тебе в душу глядит, точно допрашивает»¹ {5, 429}.

Сопоставление конфликта драмы Островского с конфликтом толстовской драмы «И свет...» позволяет увидеть некоторую переключку в расстановке персонажей: муж, жена, родственницы жены (в пьесе Островского – мать и сестра Ксении, у Толстого – сестра Марии Ивановны). Антагонизм мужа и тещи (или свояченицы) является более острым идейно и психологически, чем разлад супругов, однако не столь драматичным, потому что именно противостояние мужа и жены создает разрушительную для семьи ситуацию, которую можно охарактеризовать древним стихом: *nec sine te nec tecum vivere possum*. Причем и в драме Островского, и в драме Толстого семейный конфликт основывается не на ревности, не на имущественных либо бытовых спорах (все это добавляется вследствие главного противостояния), но именно на мировоззренческих расхождениях. Острота супружеского спора приглушена взаимной любовью, взаимной заботой, сознанием, наконец, достоинств супруга (супруги), верностью

¹ Островский А.Н. Полное собр.соч. в 12-т. М.: Искусство, 1973-1980. Здесь и далее ссылки на тексты А.Н. Островского по этому изданию даются в фигурных скобках: {том, страница}

семейному долгу – и именно поэтому таким неразрешимым оказывается для супругов идейный и мировоззренческий разлад.

Сарынцевы прожили вместе, судя по словам жены, двадцать пять лет. У них шестеро детей, один из которых грудной. У супругов Кочуевых, несмотря на бездетность, также есть стаж семейной жизни. У Толстого Сарынцев «все раздает», и Марья Ивановна пытается противодействовать этому, но она искренна, когда говорит мужу: «Ведь ты знаешь, что я не корыстна и что мне ничего не нужно» [31, 153]. Ее заботит не само состояние и имение, а будущее детей, которое она не может представить себе вне положения богатого землевладельца. У Островского Ксения Кочуева располагает значительным состоянием, но готова отдать все свое приданое, чтобы спасти мужа, который совершил, как она полагает, служебную растрату. Оба драматурга специально подчеркивают отсутствие в конфликте имущественной составляющей. Ревность также исключается из первопричин конфликта. У Островского об этом говорит сама Ксения, которая покидает мужа не из-за ревности, а из-за несовместимости своих нравственных и даже эстетических ценностей с нравственными установками мужа. Такое обоснование семейного конфликта – весьма редкое явление не только в драматургии Островского, но и в русской драматургии XIX в. в целом. Зато в этом отношении и намечаются параллели с пьесой Толстого.

В драме Островского нравственно бескомпромиссна жена, в драме Толстого – муж. В свете идейной структуры того и другого произведения образы Ксении Кочуевой и Николая Ивановича Сарынцева объединяют мотивы ухода, разрыва со своей средой и стремления к достижению христианского идеала. Герой Толстого порывается уйти от своего окружения, от семьи, чтобы отказаться от участия в совершающемся зле. В пьесе Островского ситуация ухода присутствует уже в экспозиции: Ксения действительно уходит от мужа (уезжает за границу, потом в деревню), но спешит вернуться, предполагая, что мужу требуется ее помощь. Клевета Барбарисова обернулась для клеветника совершенно противоположным его ожиданиям эффектом: Ксения не только не порывает с мужем окончательно, но возвращается домой.

Островский не внес в свою пьесу того социального обличения, которое играет важную роль в произведении Толстого, но дал намек на господствующее лицемерие одним штрихом: теща Кочуева, набожная ханжа Снафидина, происходит «из купеческого рода», замужем была за генералом, в своем доме установила суровые аскетические порядки, по мнению Барбарисова, который и сам лицемерно изображает благочестие, интригуя против Ксении с целью устранить ее из числа наследников Снафидиной. Источник ханжества Снафидиной во властолюбии, что очень хорошо понимает Кочуев, говоря о теще: «Как муж умер, она вздумала быть генеральшей; ну, и чудит» {5, 429}. Таким образом, не вводя в систему персонажей ни генерала, убежденного, что война и насилие – самое христианское дело, ни священников, проповедующих вместо учения Христа нечто прямо противоположное (а подобные антагонисты главного героя занимают очень важное место в системе персонажей толстовской пьесы), Островский сконцентрировал в образе Снафидиной обличение безбожия, маскирующегося под благочестие, и агрессивно тупой военщины, маскирующейся под смирение.

Кочуев ошибается в одном: он полагает, что теща воспитала дочерей «в таких же понятиях», которых придерживается сама. Но вскоре оказывается, что замаскированное под набожность изуверство Снафидиной превратило Капитолину в корыстолюбивую интриганку, Ксения же, как будто оправдывая свое имя (имя «Ксения» предположительно толкуется как «гостья», «чужая» – греч.), осталась чуждой корысти, и, подобно толстовскому Сарынцеву, пытается в жизни следовать христианским идеалам. Возможно, что имя героини для автора означало и сближение героини с блаженной Ксенией Петербургской, которая, как считалось, оказывала помощь в браке и спасала от суда и тюрьмы, сама же была бездомной и нищей. В «И свет во тьме светит» идеологическое противостояние Сарынцева официальной церкви (а Бориса Черемшанова – еще и военной службе) переплетается с конфликтом семейным: Сарынцев и Марья Ивановна, Борис и его мать. У Островского Ксения противостоит не только ханжеской матери, бесчестным сестре и Барбарисову (это конфликт семейный), но и цинику Муругову, т.е. в его лице противостоит своей среде, своему социальному

окружению. В то же время диалог Ксении с Муруговым может быть соотнесен с искушением Христа дьяволом в пустыне. Сама фамилия, образованная от «муругий» (буро-черный, с темными полосами – о масти животных), является отсылкой к обычным представлениям о дьяволе, к дьявольскому и животному началу, противостоящему душе. (Ср. Муров в «Без вины виноватые» и фамилия персонажа Достоевского Мурин.)

Никакие другие произведения Толстого 1890 – 1900 годов не содержат таких диалогов о «противоположности мирской и христианской жизни» (выражение самого Толстого) [26, 738], такой полемики о нравственном образе жизни, как пьеса «И свет во тьме светит». В этом смысле драма Толстого перекликается лишь с его повестью 1887 года «Ходите в свете, пока есть свет», построенной на диалогах язычника Юлия и христианина Памфилия и отличается мощнейшим драматургическим началом. «Живой труп» (1900) как бы подхватывает эстафету драмы «И свет...», работа над которой, продолжавшаяся на протяжении 1890 – 1900 годов, растянулась на 15 лет или больше. После 1900 года «Живой труп» вновь уступает место в творческом процессе Толстого сюжету о Сарынцеве, с которым у героя «Живого трупа» Феди Протасова столько общего. Обе драмы («драмами» назвал эти свои пьесы сам автор) остались неоконченными (работа над окончательной отделкой «Живого трупа» была скорее прекращена, чем завершена), хотя и в разной степени (что касается финала «И свет...», то значение последнего, пятого действия пьесы, представленного лишь в виде плана, рассмотрено в параграфе 1.1 настоящей работы). Островский же свою последнюю пьесу завершил, чему во многом способствовало обещание, данное им П.А. Стрепетовой (представить пьесу к ее бенефису), однако снабдил свое произведение жанровой дефиницией «семейные сцены», указывающей не только на характер конфликта («семейные»), но и на некоторую неоднозначность сюжетной, а скорее, идейной конструкции. Жанровый подзаголовок «сцены» или «картины» Островский, как правило, давал не только небольшим по объему, но и большим, однако лишенным сюжетной остроты и динамики пьесам. И все же последняя драма Островского при всей ее неспешной экспозиции может восприниматься как «сцены» еще и потому,

что автор принципиально уходит от любой жанровой оценки той ситуации (конфликта мира идеального и мира «дольнего»), которая разворачивается в пьесе как бы сама по себе. Драмы Толстого и драма Островского завершаются безвременной смертью главного протагониста, причем не столько вследствие интриги противостоящих сил, сколько вследствие общей бытийственной невозможности найти гармонию нравственного максимализма и «мира сего».

Последнюю драму Островского и вершинные произведения толстовской драматургии объединяет и такой структурный принцип, как наличие эпистолярных мотивов. В ситуацию получения или отправления корреспонденции закономерно трансформируется ситуация получения известия, «прихода вестника» и тому подобные приемы традиционной драматургии еще со времен античной драмы. Написание и чтение текстового сообщения объединяется в действиях персонажа либо с нарастанием исповедальности и покаяния, либо с окончательным нравственным падением. Так, в погоне за богатством Барбарисов посылает Ксении анонимные клеветнические письма, чем не только пытается посеять раздор между супругами, но сознательно разрушает слабое здоровье своей адресатки. Кочуев же, начиная переписку с женой, чтобы вернуть ее домой ради ведения хозяйственных счетов и присмотра за прислугой, неожиданно для себя переживает душевный кризис, своеобразную метанойю, признается, что стыдится сам себя.

В качестве «текста в тексте» в пьесе Островского цитируется (скорее, пересказывается Ксенией) одно из клеветнических писем Барбарисова, а затем в поле зрения Ксении попадают «счеты» за покупки Кочуева для «мадемуазель Клеманс». В пьесах Толстого ситуация написания и получения письма также связана с исповедально-покаянным мотивом. Это, во-первых, исповедальные письма персонажей. Сарынцев объясняется со своей женой с помощью письма, которое Марья Ивановна зачитывает княгине, Федя и Лиза Протасовы пишут письма друг другу; помимо этого, в «Живом труп» упоминается множество записок персонажей, цитируется начало рассказа, который пишет Федя, зачитывается письмо Феди о предполагаемом самоубийстве.

Ситуация «конфликта текстов», о которой говорилось выше (см. 1.1) может быть рассмотрена также в контексте отраженного в Евангелии полемического характера Нагорной проповеди и вообще на фоне всех случаев противопоставления Иисусом своей новой правды старым заповедям. Иисус не раз начинает свои слова таким образом: «Вы слышали, что сказано древним... А Я говорю вам...» (Мтф. 5: 21–22). Это повторяющаяся в Евангелии формула: цитируется старая заповедь, а затем следует противопоставленный ей текст. Сопоставляя «Не от мира сего» с «И свет во тьме светит», считаем необходимым еще раз подчеркнуть, что в драме Толстого «текстом в тексте» оказываются в первую очередь новозаветные цитаты и реминисценции, не только, как у Островского, послужившие заглавием и характеристикой персонажа, но и чрезвычайно широко представленные в монологах и диалогах действующих лиц, служащие предметом семейных и прочих споров об истолковании и применении христианских заповедей, а также аргументами в мировоззренческом диалоге и даже на следствии, как, например, новозаветные цитаты в письменных показаниях Бориса Черемшанова, отказывающегося от присяги. Именно следованием христианской заповеди «не клянись» объясняет Борис Черемшанов отказ от присяги. Этот герой Толстого может быть сопоставлен с апостолами Христа, которых «мир возненавидел» потому, что они «не от мира», что понимал и сам Христос.

У Островского «текст в тексте» используется также в полемических целях. Ксения говорит: «И в этой книге, вероятно, нет правды... не то, что нужно для меня, а какие-нибудь идиллии, небывалые добродетели... Филемон и Бавкида...» {5, 469}. Эта мифологическая добродетельная чета, пример абсолютного супружеского согласия, трижды упоминается в пьесе. Таким образом создается незатейливый контраст, подчеркивающий семейную тему. Но в том-то и дело, что эта тема и семейный конфликт не являются в пьесе главными. Пример Филемона и Бавкиды – это «не то, что нужно» для понимания главного конфликта, для темы противостояния праведника «миру сему». Здесь проявилось мастерство Островского в репрезентации многослойного конфликта. А для тех, кто понимает

«Не от мира сего» исключительно как семейную драму, автор создает упрощенный мифологический подтекст: супруги Кочуевы явно не Филемон и Бавкида.

Исчерпывается ли конфликт драмы «Не от мира сего» примирением супругов, хотя бы даже и за несколько секунд до смерти Ксении? Каким образом автор приводит реципиента к катарсису, если конфликт драмы разрешается гибелью праведника? Большинству современников Островского драма показалась неудачной (несмотря на получение Островским Грибоедовской премии за эту пьесу), в более поздних исследованиях оценка пьесы в основном сводилась к тому, что замысел показать прекрасного человека в противостоянии среде не был адекватно воплощен в совершенной форме¹, что болезнь и необходимость успеть с обещанной пьесой к бенефису помешали драматургу более глубоко проработать психологические характеристики персонажей, более плавно подвести действие к финалу и придать убедительность развязке. Возможно, что сложность, неоднозначность расстановки персонажей в конфликте (особенно это касается места такого персонажа, как муж Ксении Кочуев) приводили к мысли о идейной непроясненности и психологической недоработанности драмы. (А ведь Кочуев уже в силу своей говорящей фамилии должен восприниматься двояко. Если «Ксения» – имя, которое может быть понято как имя существа чужого, «иного» мира, то Кочуев «кочует», принадлежит двум мирам.)

Образ Ксении некоторые исследователи признавали невыразительным, бесцветным, образ Кочуева – непроясненным, дезориентирующим зрителя и читателя², обвиняли автора во вторичности, «редукции» проблем, поднятых в «Грозе». Такой взгляд на последний шедевр Островского тоже может быть сопоставлен с распространенным мнением о «мелодраматизме», «противоречивости» образа Сарынцева и всей драмы Толстого.

¹ См., например: Лакшин В.Я. А.Н. Островский (1878 – 1886) // Островский А.Н. Полное собр. соч. в 12 т. Т.5. С. 497.

² См., например: Созина Е.К. Драматургическое письмо А.Н. Островского // Критика и семиотика. 2004. Вып. 7. С. 168.

Но в том-то и дело, что прощение Ксенией Кочуева, как будто исчерпывающее семейный конфликт, не завершает и не может завершить конфликт онтологический, противостояние неотмирного героя «миру сему». Кажущаяся непроясненность, двойственное положение Кочуева в конфликте (он не антагонист Ксении) – не недостаток, а огромное художественное достижение пьесы. Как и жена Сарынцева, муж Ксении стремится к семейному согласию, ценит супружество и субъективно готов отказаться от светских развлечений. Его решение переменить образ жизни с приездом жены искренне, да и растраты, от которой Ксения намерена его спасти, он вовсе не совершал. Однако трагизм ситуации, как показывает Островский, в том, что невозможно «с волками жить, а по-волчьи не выть» (эту расхожую формулу применяет в конце концов к характеристике Кочуева Елохов, пытающийся решить для себя вопрос о мере искренности кочуевской «метанойи»). Точно так же героиня толстовской пьесы Марья Ивановна, испытывающая глубокое горе из-за разногласий с мужем, все-таки принимает светских гостей и дает бал, потому что не может не жить по законам «мира сего». Непроясненность позиции Кочуева – знак принципиальной неразрешимости главного конфликта, ведь и самое задушевное единение Кочуева с христианскими идеалами Ксении автоматически поставило бы в ситуацию противостояния окружению уже обоих супругов.

«Мир возненавидел их, потому что они не от мира», – так охарактеризовал Иисус трагическую участь своих учеников, обращаясь к Отцу. Все они, исключая, наверное, Иоанна, были казнены. Семейный конфликт может быть снят примирением супругов, как это происходит в драме Островского, но героиня тут же становится жертвой «мира сего», и не из-за своего бессилия, как считают некоторые интерпретаторы пьесы, а из-за того, что тьма не может сделаться светом, а свет – тьмою. И в драме Толстого по той же причине Сарынцев остается в одиночестве и становится жертвой. Ошибочно видеть в толстовской пьесе отголоски разочарования, которое (вопреки первоначальному замыслу) якобы постигло автора, уповавшего на возможность изменить мир добрым личным примером (трактовка комментаторов пьесы в Юбилейном собрании сочинений

Толстого)¹. Нравственный выбор апостолов и святых ведет их к самопожертвованию, а не к изменению мира, и этот трагизм воплотили в своих произведениях великие русские драматурги вовсе не «вопреки», а в согласии со своим замыслом.

Вопрос о конфликте и, следовательно, жанре пьесы «Не от мира сего» сложен. Трагизм присутствует в идейной структуре этой драмы, но в сознании главной героини, Ксении, в последнюю минуту перед смертью конфликт снимается. «Не от мира сего» можно рассматривать как психологическую семейную драму. Героиня погибает потому, что переживания и эмоциональное напряжение из-за клеветы антагониста (Барбарисова) оказались пагубны для ее слабого здоровья. Нельзя не согласиться с замечанием И.А. Едошиной, что «героиня последней пьесы драматурга по сути своей совпадает... с внутренним миром Островского последних лет жизни»². И все же образ Ксении Кочуевой автопсихологичен не в той же степени, как образ Сарынцева у Толстого. В пьесе Островского конфликт снят для персонажа, но не для автора. «Островский хорошо понимал, что в современной ему жизни невозможно существование без компромисса с ней»³. Это понимание не распространяется на героиню пьесы, и трагический конфликт минует ее сознание, оставаясь объективным для автора. «Психологической драмой, близкой к трагедии»⁴ очень обоснованно называет пьесу Н.Л. Ермолаева.

В основе конфликта последней драмы Островского – трагическое противоречие неотмирного сознания, т.е. признание необходимости вольной жертвы ради спасения. По сути, в легкомысленных, казалось бы, словах Кочуева о том, что добродетельная жена – не для жизни, это противоречие и зафиксировано. Ксения Кочуева это противоречие не сознает как неразрешимое (потому-то она

¹ Озерова А. Предисловие // Толстой Л.Н. Полное собр. соч. в 90 т. Т.31. С. XIII.

² Едошина И.А. Последняя пьеса А.Н. Островского «Не от мира сего» (К проблеме природы конфликта) // Щельковские чтения – 2001. Щельково, 2001. С. 19.

³ Ермолаева Н.Л. «Не от мира сего» // А.Н. Островский. Энциклопедия. Кострома: Костромаиздат; Шуя: ШГПУ, 2012. С. 288.

⁴ Там же.

может восприниматься как героиня драмы, а не трагедии), тогда как Сарынцев, герой трагедии, в финале задает себе вопрос о том, возможно ли вообще для смертного божеское, неотмирное сознание.

С.А. Шульц в своей монографии о драматургии Толстого склонен рассматривать образ Сарынцева в контексте евангельского мифа, однако главный смысл образа видит не в гефсиманском сомнении и вопрошании, не в апостольской жертве, а в объективном «человекобожии» Сарынцева, его антихристианском начале. В структуре образа исследователь видит Антихристовы мотивы¹. На наш взгляд, с этим нельзя согласиться (см. предложенное выше в настоящей работе понимание структуры образа как сочетания гибризма и праведничества).

Намеки на сближение Сарынцева с Христом в пьесе совершенно прозрачны. В этом смысле особенно важна ремарка, открывающая третье действие и касающаяся интерьера кабинета Сарынцева. Упоминаются «верстак», «доски» и «картина», ассоциативно связанные с обычными представлениями о занятиях Христа (например, с картиной Дж. Милле «Христос в плотницкой мастерской». 1850).

Наконец, катарсис трагедии, обусловленной невозможностью компромисса между божеским и человеческим, вечным и сиюминутным, возвышенным и приземленным наступает не только при проецировании судьбы героя на судьбу апостола или пророка. В драме «Не от мира сего» резонерствующий Елохов произносит ключевую фразу, имея в виду Ксению Кочуеву. Он сравнивает ее с птицей, и такой, которая «не от мира сего». Евангельская символика «птицы небесной», т.е. души, конечно, имеет значение для создания образа. Но в репликах героини развивается и другая символика: символика птицы как возвышенного существа, противопоставленного змее, лягушке (пресмыкающемуся или земноводному) как низменному, зловещему и вредоносному существу. Так, Ксения говорит, что «до смерти» боится лягушек и змей, а в финале впадает в бред,

¹ Шульц С.А. Историческая поэтика драматургии Л.Н. Толстого. Ростов-на-Дону: Издательство Ростовского университета, 2002. С. 159.

обнаружив счета за подарки «мадемуазель Клеманс». Ксении кажется, что рядом с ней змея, она шесть раз произносит это слово, просит позвать мужа, который должен защитить ее от змеи. Кочуев опускается перед Ксенией на колени, однако его молитвенно-ритуальные действия уже не могут помочь.

Таким образом, противопоставление возвышенного существа низменному символизирует развязку конфликта драмы: происходит борьба двух миров – верхнего и нижнего. Схватка птицы, крылатого существа, с змеей, бескрылым и приземленным, имеет общемифологическую семантику победы духа над плотью. Однако героиня пьесы умирает. Мифологический змей-дракон, требующий жертвы – женщины – забирает ее в свой нижний мир. Катарсис намечен все же в самом ритуальном перемещении из одного мира в другой, и в этой связи евангельское выражение «не от мира сего» приобретает дополнительные смысловые обертоны, потому что обновление, очищение становится возможным в результате ритуального перехода границы миров (в Библии эта граница – Голгофа). Последнее слово героини: «Прощаю» может быть и христианским прощением, и мифо-ритуальным жертвенным обновлением.

Драмы Толстого и Островского концептуально связаны с ветхозаветным сюжетом об Иове. Именно творчество Островского было импульсом для развития критической и публицистической мысли Н.А. Добролюбова, в своей разработке концепции «темного царства» опиравшегося как на библейский текст, так и на оду М.В. Ломоносова «Ода, выбранная из Иова, глава 38, 39, 40 и 41» (1751). Два заключительных стиха ломоносовской оды в слегка измененном виде Добролюбов предпослал в качестве эпиграфа пятой части своей статьи «Темное царство»: «В терпении тяготу сноси / И без роптания проси» (У Ломоносова: «В надежде тяготу сноси / И без роптания проси»¹). Знаменательна эта замена «надежды» на «терпение», да и вся эта косвенная отсылка (через Ломоносова) к проблематике одной из самых противоречивых и загадочных книг Ветхого Завета о философе-

¹ Ломоносов М.В. Сочинения. М.: Современник, 1987. С. 125.

страдальце, поставившем под сомнение не только благодать и справедливость ветхозаветного Яхве, но и его всеведение.

«Темное царство», знаменитый образ-заголовок статьи Добролюбова также соотносится с Библией, с новозаветным выражением «власть тьмы» (Лк.22: 52–53, а также Кол. 1: 12–13). Как пишут В.А. Недзвецкий и Г.В. Зыкова, власть самодуров – это, по Добролюбову, «темное царство»; оно же и есть «власть тьмы» (библейское выражение)¹. С заголовком добролюбовской статьи перекликается название одной из драм Л.Н. Толстого. «В русский язык оборот вошел в конце XIX в. после публикации в 1887 г. пьесы Л.Н. Толстого “Власть тьмы, или коготок увяз, всей птичке пропасть”»².

С блеском используя в своей «реальной» критике библейские аллюзии, перифразы, сравнения, Добролюбов в большинстве случаев придерживается распространенной трактовки, подчиняя всё интеллектуальное и интертекстуальное богатство своих статей определенным публицистическим задачам, далеким от религиозных вопросов и богословской проблематики. Так, обращение к истории Иова продиктовано тем, что Иов, согласно общепринятому толкованию, есть образец терпения и покорности. Опосредованный поэтическим изложением Ломоносова, этот сюжет, с точки зрения критика, приобретает еще более явный смысл прославления покорности и позорного раболепия, неприемлемого для борца с «темным царством». Зачин оды Ломоносова («О ты, что в горести напрасно На Бога ропщешь, человек, Внимай, коль в ревности ужасно, Он к Иову из тучи рек!»³) настраивает читателя на покорность, как и процитированный Добролюбовым апофегматический финал.

¹ См.: Недзвецкий В.А., Зыкова Г.В. Русская литературная критика XVIII–XIX веков. М.: Аспект Пресс, 2008. С. 225.

² Дубровина К.Н. Энциклопедический словарь библейских фразеологизмов. М.: Флинта; Наука, 2010. С. 91.

³ Ломоносов М.В. Сочинения. М.: Современник, 1987. С. 122.

Л.Н. Толстой также не раз обращался в своем творчестве к Книге Иова¹, однако апофеозом страдания и терпения Иов для Толстого не является. В философском трактате Толстого «О жизни» (1886–1887), в [«Речи о народных изданиях»] (1884), предназначавшейся Толстым для выработки эдиционной стратегии «Посредника», Книга Иова упоминается как один из наиболее трудных для понимания древних текстов.

Книга Иова может быть сопоставлена с одной из джатак («Джатака о Вишвантаре»), герой которой, царевич Вишвантара, был Буддой в одном из прошлых его рождений. Уступая требованиям народа и испытывавших его бескорыстие брахманов, царевич лишается всего: дома, богатства, детей, жены – и удаляется в изгнание, причем лишения посылаются ему, как и Иову, для испытания бескорыстия его праведничества². Пораженный подвигом смирения и небывалой жертвенностью, сам Шакра, повелитель богов, предстает перед праведником и обращается к нему с речью, а затем возвращает ему все утраченное. Отличие Вишвантары от Иова заключается лишь в том, что Иов обездолен не по своей воле, принимая свои несчастья как волю Бога, Вишвантара же безропотно и смиренно соглашается отдать все, что требуют, по первому же слову народа или брахманов. (С этой точки зрения Сарынцев, герой драмы Толстого «И свет во тьме светит», ближе к герою буддийской джатаки, чем к библейскому персонажу.) Однако вывод джатаки не объясняет ни нравственную, ни психологическую сторону рассказанной истории, чем разочаровывает читателя: действия Бодхисаттвы (т. е. Вишвантары) просто названы чудесными.

Сюжет философско-психологических драм Толстого строится на том, что катастрофа – отказ от привычного образа жизни, повлекший лишения и семейную драму, – это целиком инициатива главного героя. Ни Бог, ни сатана не испытывают

¹ Обзор темы см. в: Белоусова Е.В. Библия в прочтении Л.Н. Толстого. Книга Иова // Лев Толстой и время. Томск: Издательство Томского университета, 2010. С. 163–167; Загорюлькина Ю.В. Статьи Н.А. Добролюбова и драмы Л.Н. Толстого: свозь призму образов Книги Иова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Научно-теоретический и прикладной журнал. 2016. №10 (64). Часть 2. С. 35–39.

² См.: Будда. История прошлых рождений. Гирлянда джатак. М.: Эксмо-Пресс, 2000. С. 209.

человека, он сам испытывает себя, и не только себя, но и предписания Бога. Тут-то оказывается, что привести свою жизнь в соответствие с евангельскими заповедями, на что надеется Сарынцев, или хотя бы освободиться от лжи, как хочет Федя Протасов, невозможно. Стоило Сарынцеву начать не на словах, а на деле исполнять требования Бога, как он попадает в положение Иова, который лишился достатка и спокойствия и при этом вместо сострадания получил обвинения от пытающихся его вразумить жены и друзей, превратившихся из друзей в обвинителей. Диалоги Сарынцева со священником, со свояченицей, с дочерью, со столяром и, в первую очередь, с женой превращаются в обвинение Сарынцева в каком-то экстремизме, в нежелании смириться, жить, «как все». Борис Черемшанов, вставший на точку зрения Сарынцева, полемизирует с генералом, жандармом, священником, доктором. По сути, страдания Бориса и Сарынцева – те же страдания Иова, призывающего Бога к ответу на вопрос, почему высшая праведность оказалась наказуемой, почему именно заповедь любви оказалась неосуществимой в первую очередь. В ряду стремительно нарастающих парадоксов едва ли не самым обидным оказывается то, что жена Сарынцева, признавая необходимость христианского терпения, смирения и всепрощающей любви, именно своего мужа и обвиняет в отсутствии всего этого.

Священник, жандарм, генерал, доктор могут заблуждаться и быть представителями того мира, который «лежит во зле», но конфликт коренится гораздо глубже, потому что жизнь по-божески оказывается несовместимой с жизнью по-человечески, с любовью к детям, к жене, к матери. Как Бог может требовать праведности и совершенства от своего несовершенного творения? Толстой-максималист не к праведному успокоению и благостной любви привел своих Протасова и Сарынцева, а к катастрофе и смерти. Совет жены Иова «Похули Бога и умри» (Иов: 2, 9) – это, в применении к Сарынцеву и Борису, и есть советы окружающих отказаться от требований христианства, «похулить» их, признать невыполнимыми, а Евангелие с Нагорной проповедью – пустословием. При этом все окружающие, включая духовное лицо, уверены или делают вид, что сами-то живут по Евангелию и знают истину. Пришедшие к Иову Елифаз, Вилдад и Софар,

а потом и младший из собеседников, Елиуй, почему-то уверены, что могут поучать оказавшегося в несчастье товарища. И Иов, и Сарынцев, и Федя Протасов остаются в ужасающем одиночестве, в изоляции, которая страшнее всех страданий.

В 1879 году Толстой начал работу над «Исследованием догматического богословия», и это начало совпало с прекращением другой работы – над замыслом романа «Сто лет», один из набросков которого содержал вставной рассказ об Иове. Обращаясь к наиболее авторитетному в то время богословскому исследованию М.П. Булгакова (митрополита московского Макария), Толстой останавливается на проблеме Промысла Божия и проблеме теодицеи, приводя примеры из Книги Иова. Книга Иова – текст, конечно, дохристианский, но ведь и проблема вмешательства богов в человеческую жизнь, как и проблема теодицеи, – достояние не только христианства; эти вопросы ставил еще Эпикур. Автор Книги Иова «пережил эту трагедию, поставив бога традиционной религии перед судом разума», как пишет М.И. Рижский¹. «Когда я чаял добра, пришло зло; когда ожидал света, пришла тьма» (Иов: 30, 26), – говорит Иов о своих бедствиях. Новозаветным же контекстом пьесы о Сарынцеве являются слова, ставшие ее заглавием. Взыскующие света истины, Иов и Сарынцев пытаются найти в случившемся с ними божественный умысел, побуждение к разрешению мучительного для них противоречия, в силу которого чаяние света и исполнение требований Бога привело к тьме. В «Исследовании догматического богословия» Толстой, критикуя учение церкви о «промысле благого бога» [23, 148], задает тот же вопрос: «Откуда зло нравственное и физическое?» [там же].

Одна из причин сближения русской драматургии с Книгой Иова – диалогическая природа последней. Традиционно и античная драма (произведения Эсхила, Еврипида) находила в работах исследователей ряд сопоставлений с этой Книгой, основной частью которой являются диалоги Иова с его оппонентами, а затем – речи Бога «из тучи». Книга Иова обнаруживает незаурядный драматургический дар ее автора, и, по мнению исследователей, имеет

¹ Рижский М.И. Библейские вольнодумцы. М.: Республика, 1992. С. 107.

автобиографическую основу. Дискуссионная форма характерна для Книги Иова и пьес Островского, а тем более – пьес Л.Н. Толстого. Добролюбов также прибегает к этой форме в своих статьях, давая место обширным выпискам из других критиков, задавая вопросы и отвечая на них, представляя и опровергая возражения своих оппонентов. Сам критик говорит, что сводит «порицателей» и «хвалителей» Островского на «очную ставку». Как и Книга Иова, статьи Добролюбова и пьесы Толстого насыщены мировоззренческой и религиозной полемикой.

Главная мысль Добролюбова в статьях о «темном царстве» – это вопрос, сколько же можно терпеть незаслуженное страдание. Но отсылка к образу терпеливого Иова неожиданно высвечивает другую, более важную грань драматургии А.Н. Островского. Это проблема теодицеи и даже намеки на иерофанию: Иов, как и Катерина в «Грозе», держит ответ перед Богом; в ветхозаветном тексте говорится, что «Господь отвечал Иову из бури» (Иов: 38, 1); о символике грозы и других небесных явлений в пьесе «Гроза» нет необходимости напоминать. Таинственные явления природы подвластны только Богу – таков один из важнейших выводов Книги Иова, и мимо этого аспекта не проходит, разумеется, Добролюбов, для которого это только суеверие, за что он и порицает жителей Калинова.

Проницательное сближение критиком конфликтов многих пьес Островского с метаситуацией Иова открывает глубинные интенции драматурга, высвечивает причины обращения русской драмы к проблеме «забитых людей», т.е. универсальное, психологическое и онтологическое значение конфликта. В творчестве Толстого идейные и стилистические переключки с Книгой Иова обнаруживаются в набросках романа «Анна Каренина», повести «Смерть Ивана Ильича», незаконченном рассказе «Жил в селе человек праведный», незаконченном романе «Сто лет» и особенно в драмах. Особняком стоит повесть «Ходите в свете, пока есть свет» (1884–1887) с ее драматизированным прологом под названием «Беседа досужих людей». Она примыкает к драмам по своей проблематике и, главное, по форме: обилию диалогов. Произведения Толстого, созданные в 80-е и 90-е годы, остроконфликтны, подчеркнута полемичны (как

художественные, так и публицистические, как экзегетические, так и трактующие об эстетических вопросах). Конфликт веры и безверия, покорности Творцу и сомнения в его благости, противоречия между божеским и человеческим в душе героя, беспощадно подвергающего анализу все вероучение, даже само понятие праведности, – это участь толстовского героя, особенно героя драматургии этих лет («Живой труп», неоконченная пьеса «И свет во тьме светит», повесть «Ходите в свете, пока есть свет», почти сплошь состоящая из диалогов о вере и предваряемая «Беседой досужих людей» о праведности и о самой возможности неукоснительного выполнения заповедей Христа в мирской жизни). Даже [«Драматическая обработка легенды об Аггее»] и пьеса «Петр Хлебник», предназначенная для детей, опираются на сюжеты, близкие к сюжету Книги Иова (легенда об Аггее была известна Толстому из сборника А.Н. Афанасьева «Народные русские легенды»; «Петр Хлебник» имеет житийную основу).

Для К.Г. Юнга нравственная и философская проблематика Книги Иова выглядит так: «Триумф побежденного и претерпевшего насилие Иова очевиден: он морально возвысился над Яхве»¹. По Юнгу, столкновение с Иовом привело Бога к желанию стать человеком: ответом Иову и было воплощение Бога в Сыне, явление Христа. «Бог поднимается над прежним первобытным состоянием своего сознания, косвенно признавая, что человек Иов морально выше его и что поэтому ему необходимо догнать в развитии человека»², – таково, по Юнгу, значение истории Иова для возникновения христианства. У Толстого последовавший примеру Христа Сарынцев приносит, подобно Христу, добровольную жертву, и, подобно Иову, вопрошает, почему Отец карает человека праведного. Драма Толстого становится новым вопросом к Богу нового Иова, христианина, подвергающего испытанию христианскую веру и мораль. На наш взгляд, мысли Юнга, высказанные в «Ответе Иову», вполне созвучны идее толстовской драмы. Юнг писал: «Чтобы избежать коварных ловушек Сатаны, нужно даже

¹ Юнг К.Г. Ответ Иову. М.: Канон, 2020. С. 159.

² Там же. С. 160.

сверхчеловеческое разумение. <...> Путь к самым мучительным коллизиям долга идет именно через соблюдение христианской морали. А тот факт, что христианская этика вводит человека в коллизии долга, говорит в ее пользу. Вызывая неразрешимые конфликты, а вместе с ними и «*afflictio animae*» (скорбь душевную), она способствует человеческому богопознанию»¹. Показательно, что жанр Книги Иова Юнг везде определяет как трагедию.

Финальную катастрофу Сарынцева еще со времени публикации драмы в 31 томе Полного собрания сочинений в 90 томах (1954) принято объяснять тем, что «проблема преобразования действительности, истинных “путей жизни” остается в пьесе нерешенной»². Однако сомнительно, чтобы именно преобразование действительности, т.е. изменение социальных отношений, которое имеют в виду комментаторы тома, было первостепенной проблемой толстовской пьесы. В мае 1896 года, работая над драмой «И свет во тьме светит», напряженно размышляя над взаимоотношениями Бога и человека, Отца и Сына, проблемой веры и истины, греха и блага (о чем свидетельствуют дневниковые записи 16 – 17 мая), Толстой, казалось бы, неожиданно вспоминает о Добролюбове и 17 мая записывает в Дневнике: «Все эти Гр[ановские], Бел[инские], Черн[ышевские], Доброл[юбовы], произведенные в великие люди, должны благодарить правительство и цензуру, без кот[орых] они бы были самыми незаметными фельетонистами. <...> Они все в себе задушили тем, что воображали, что им надо служить обществу в формах обществ[енной] жизни, а не служить Богу исповеданием истины и проповедани[ем] ее без всякой заботы об формах обществ[енной] жизни» [53, 90–91]. О том, как служить Богу, Толстой ставит вопрос в своей философской драме о взаимоотношениях человека с Богом. Катартической же стратегией автора является, по-видимому, сам поиск путей богопознания.

Странная внутренняя взаимосвязь существует между представлениями об оппозиции света и тьмы трех мыслителей и художников: Л.Толстого,

¹ Там же. С. 173.

² Озерова А. С. XIII.

А.Островского и Н.Добролюбова. Такой вывод можно сделать, основываясь на анализе не только драматургического, но и романного наследия Толстого. И.Б.Павлова замечает, имея в виду «Грозу» Островского: «Продумывая судьбу Анны Карениной и её трагический конец, непроизвольно или осознанно Толстой мог отталкиваться не только от произведения Островского, но и от статей Добролюбова, интерпретации критиком характера Катерины, идейного содержания пьесы»¹. Ведь и Анна погрузилась во тьму, когда «свеча погасла».

1.3. Мифологическая основа поколенческого конфликта

Конфликт поколений, или конфликт отцов и детей, связан с архаическими схемами наследования. Исследование традиции и способов передачи культурного опыта было предпринято в культурной антропологии; тему поколений и их значения в процессе культурной преемственности затронул Дж.Дж. Фрэзер в своем труде «Золотая ветвь». С точки зрения Дж. Фрэзера, ядром механизма преемственности выступают передача и наследование магических и религиозных идей, представлений и верований. Но прежде, чем обратиться к проблемам наследования, затронутым в драмах Островского и Толстого, обратимся к такой неявной, но определенной стороне поколенческо-семейного конфликта драм, как отношения зятя и тещи.

Фрэзер приводит любопытный пример аналитики семейно-брачных отношений, интересующий нас с точки зрения архаических схем поколенческого конфликта. Он рассказывает о суеверных страхах и табу, связанных с отношением дикарей к теще. Мужчина ни в коем случае не должен был видеть мать своей жены,

¹ Павлова И.Б. Драма «Гроза» А. Н. Островского – объект полемики Л. Н. Толстого с Н.А. Добролюбовым // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2023. №2. С. 102.

а в случае, если он начнет с ней разговор, бедствия могут последовать такие, что лучше несчастному сразу покончить с собой¹.

Ритуальное табуирование отношений зятя и тещи, а в некоторых традициях – мужа с свояченицами, сестрами и вообще любыми родственницами жены основывалось на запрете инцеста (в данном случае подобные отношения рассматривались как инцест). Сохраняя ритуал в основе сюжета, античная драма открыто демонстрирует конфликт и его последствия, выступая чем-то вроде запретительной инструкции или наглядного пособия, демонстрирующего последствия нарушения запрета. В «Живом труп» Толстого межличностное противостояние, потенциальный конфликт (не главный) зятя (Феди Протасова) и тещи (Анны Павловны) противопоставлен отношениям Феди и его свояченицы Саши, которая испытывает к зятю более чем горячую симпатию. В драме Островского «Не от мира сего» теща (Снафидина) также настроена против зятя (Кочуева). В этих драмах скрытый поколенческий конфликт основан на представлениях о нравственном поведении, т.е. так или иначе связан с половыми запретами. Ханжеское неприятие тещей поведения зятя осуждается автором в той и другой пьесе. При этом Кочуев у Островского переживает лишь начало душевного кризиса, действительно «кочуя» от греха к внутреннему покаянию (чего не понимает Снафидина), тогда как ситуация «ухода» Феди Протасова, вызывающая у Анны Павловны неприятие его образа жизни, изначально дана уже в экспозиции. Разумеется, вопросы денег и наследства усугубляют эту архаическую модель ритуального взаимного отторжения зятя и тещи.

Мифология отношений мужа к сестрам и родственницам жены, которые являются в широком смысле слова свояченицами, не может быть отнесена к поколенческой топике, однако бесчинства, творимые гибристом по отношению к родственницам жены (см. рассмотрение роли мифа о Терее, Прокне и Филомеле в параграфе 2.7), могут служить основой конфликта зятя и тещи.

¹ См.: Фрэзер Дж.Дж. Золотая ветвь. Исследование магии и религии. М.: КоЛибри; Азбука-Аттикус, 2020. С. 248.

Мифооснова другого типа поколенческого конфликта, в драме более энергично обозначенного и не связанного с половыми табу, – мифо-ритуальная модель наследования.

Как ни странно, в драматургии А.Н. Островского особое внимание уделяется таким родственным связям, как дяди и племянники. «Отбор жизненных явлений в драме производится гораздо более ремесленно и грубо, чем в лирике или эпосе», – заметил Лион Фейхтвангер¹. Чем мотивирован весьма часто встречающийся «отбор» именно дядюшек и племянников в качестве персонажей, противостоящих друг другу скрыто или явно и, как правило, преследующих материальные интересы (это целый ряд знаменитых пьес Островского: «Доходное место», «Гроза», «Лес», «Волки и овцы», «Последняя жертва», «Сердце не камень»)? Иногда место племянников занимают племянницы («Трудовой хлеб», «Красавец-мужчина», «Не было ни гроша, да вдруг алтын»), а дядюшек – тетушки («Красавец-мужчина», «Лес», «Волки и овцы»), порой племянники бесцеремонно вымогают деньги у дядюшек, как Горецкий у Чугунова («Волки и овцы»), порой прибегают к обману, как Лавр Мироныч в «Последней жертве» или Константин Лукич в «Сердце не камень». Но и тетушка может обездолить племянника («Лес»). В комедии «Бедность не порок» дядюшка, Любим Торцов, за богатством не гонится, племянницу не преследует, а спасает от деспотизма ее отца, но в системе персонажей этой пьесы все же сохраняются дяди и племянники, причем этих пар две (Любим и Люба, Гордей и Гуслин).

На первый взгляд, выбор именно такой степени родства (дядя – племянник) в драматургии Островского не всегда мотивирован сюжетно и далеко не всегда объясняется особенностями конфликта. В социальном, психологическом или идеологическом конфликте, в конфликте поколений, в споре из-за наследства, в несогласиях из-за образа жизни могут быть представлены различные участники, конфликтующие стороны вовсе не обязательно должны быть связаны

¹ Фейхтвангер Л. Переживание и драма. Актерское искусство и религиозность // Фейхтвангер Л. Собр. соч.: В 12 т. Т.12. М.: Художественная литература, 1968. С. 6.

родственными узами, и уж тем более не обязательно такими, как «дяди» и «племянники». Но дядям и племянникам в пьесах Островского отдается заметное предпочтение.

В то же время в «Материалах для словаря русского народного языка» Островский отмечает: «У богатых (купцов) род – хозяева, а племя – слуги. – *Жить в племянниках* – значит жить в работниках, делать, что прикажут, ничего не получать, в ожидании чего-то; так же живут и племянницы, но тех обыкновенно за службу выдают замуж. (*Костром.*)» {10, 499}. Итак, племянник в таком понимании – зависимый родственник (может быть, дальний), но главное – ожидающий милостей (наследства, покровительства) от старшего, всесильного «дяди». Это тип приживальщика, приближающийся к *паразиту* античности, с той разницей, что сознает какие-то свои зыбкие права на принадлежность к «племени».

В «Доходном месте» получивший университетское образование Василий Жадов – племянник высокопоставленного Вышневого, чьи личное имя и патроним (Аристарх Владимыч) намекают на власть, могущество и даже некоторое соперничество из-за власти (Аристарх – греч. – «лучший правитель», Владимир – по народной этимологии – «правитель мира»). Имя же «Василий» образовано, как известно, от греческого «базилевс». Этимология их (почти говорящих) фамилий также прозрачна, хотя в случае Жадова отражает не его постоянное качество, но внутреннюю борьбу. Дядя и племянник противопоставлены в моральном плане, в своем отношении к женам; для Жадова, в отличие от Вышневого, только бескорыстная любовь истинна. «Доходное место», т.е. деньги, власть, положение в обществе, одним словом, то, что может предоставить племяннику Вышневский, являются аналогом «наследства», которого ожидает от Дикого Борис в «Грозе». Причем такое покровительство со стороны дяди было бы совершенно неприкрытым nepoтизмом, nepoтизмом в прямом смысле слова, чего честный и щепетильный Василий Жадов старается избежать. Здесь несомненны идейные переключки с «Горем от ума» Грибоедова. И все же, как и в случае с Диким и Борисом в «Грозе», именно такой вариант родства (дядя и племянник) не является сюжетно или психологически обусловленным.

Если бы драматург сделал Жадова не племянником Вышневого, а противостоящим отцу сыном или другим родственником, считающим родственное покровительство безнравственным, к изменениям в сюжете и основном конфликте «Доходного места» это бы, как кажется, не привело.

В «Грозе» расстановка персонажей, как это давно замечено исследователями, отнюдь не ориентирована на внешний конфликт (Катерина и нравы города Калинова), который к тому же максимально сглажен и заслонен внутренним. Побочная конфликтная ситуация, которая могла бы возникнуть как спор о наследстве между Диким и его племянником Борисом, гасится в зародыше. К трагедии Катерины угнетение Диким племянника не имеет отношения. (Даже если бы разбогатевший и независимый Борис предложил Катерине бежать из города вместе с ним, внутренний конфликт в сознании героини остался бы неизменным.) Племянник Дикого Борис, ожидающий милостей дяди и даже сознающий, что этих милостей ему не дожидаться, терпит все выходки самодура, а свое изгнание из города по воле дяди и даже разлуку с Катериной воспринимает как должное. Загнанным и забитым он сам себя называет. О Борисе еще со времен Н.А. Добролюбова известно, что он «бесцветен»¹ и «должен быть отнесен тоже к обстановке»². Пожалев Катерину и назвав ее «бедной девочкой, не получившей широкого теоретического образования»³ (sic!), критик отметил, однако, что Борис, хотя и «хватил “образования”», «никак не справится ни с старым бытом, ни с сердцем своим, ни с здравым смыслом»⁴. В отличие от слабой, по мнению Добролюбова, теоретической подготовки Катерины, образование Бориса ни у Добролюбова, ни у других критиков не удостоивается хоть какого-нибудь сочувствия, и причину Борисовой покорности самодуру дяде Добролюбов видит исключительно в материальной зависимости, от которой никакое «образование» не спасает.

¹ Добролюбов Н.А. Литературная критика. Т.2. Л.: Художественная литература, 1984. С. 289.

² Там же. С. 355.

³ Там же. С. 338.

⁴ Там же. С. 355.

Казалось бы, взятые Островским, по выражению Добролюбова, «из самой жизни»¹ взаимоотношения персонажей могли бы складываться точно таким же образом, если бы Борис и Дикой не являлись племянником и дядей, а были в другой степени родства. Конечно, Борис отличается от жителей Калинова «образованием», манерами и покроем платья (что не мешает ему безропотно, по-калиновски, подчиняться Дикому). Но и будучи сыном Дикого, он мог бы явиться новым человеком в городе, приехавшим после окончания учебы и т.д., мог бы точно так же зависеть от старшего родственника материально и навлечь гнев Дикого из-за любви к замужней Кабановой. Сюжетная канва «Грозы» не претерпела бы изменений, будь Борис и Дикой в другой степени родства, тем более, что оппозиция двух поколений, «отцов» и «детей» в творчестве Островского почти никогда не связывается с разработкой семейных психологических черт, с каким-либо психологическим (и даже внешним) сходством, преемственностью детей и родителей (в отличие, например, от характерного для толстовской типизации подчеркивания семейного, фамильного сходства персонажей в «Войне и мире», «Анне Карениной»). Достаточно вспомнить Илью Иваныча и Петра из «Не так живи, как хочется», Любима и Гордея Торцовых, безвольного Тихона и властную Кабаниху, поэтическую Ларису Огудалову и меркантильную Хариту Игнатьевну, одаренную Александру Негину и приземленную Домну Пантелевну, искреннюю Ксению Кочуеву и ханжу Снафидину, а также многих других героев и героинь Островского, которые связаны близким родством и в то же время весьма далеки, а порой даже противоположны по психологии и мироощущению.

Итак, большей частью отношения дяди и племянника в пьесах Островского связаны с дележом наследства: денег, имущества. Дядюшка может обладать также определенной властью, возможностью оказать покровительство («Доходное место»). Нет оснований не учитывать и то расширительное значение («слуга», «работник»), которое придается Островским «племяннику» в «Материалах для словаря». Во всех этих случаях дядя выступает просто в роли старшего

¹ Там же. С. 310.

родственника, чаще гонителя, чем благодетеля племянника, а племянник почему-то терпит эти гонения. Может быть, отношения дяди и племянника у Островского наделены каким-то особым статусом в конфликте? Дядюшка помыкает племянником, но племянник *ждет чего-то*, и оба сознают, что племянник имеет какие-то права, узурпированные старшим родственником. В драматургии же А.П. Чехова, в соответствии с ироническим модусом его пьес, ситуация инверсирована: «Дядя Ваня» в одноименной пьесе, Гаев в пьесе «Вишневый сад» уже не классические дядюшки, не толстосумы и не деспоты, а неудачники, сами нуждающиеся в утешении и внимающие успокоительным речам племянниц.

Итеративность ситуации «дядя – племянник» в драматургии Островского, а тем более инверсирование этой ситуации в драматургии А.П.Чехова, отталкивающегося, как известно, от драматургических принципов своих великих предшественников и, что еще важнее, – от смысловых и идейных клише, может свидетельствовать только о том, что эта ситуация восходит к какой-то архаической модели, опирается на мифологию и ритуал, т.е. особо значима для драмы. Как многие ритуальные действия, смысл которых забыт и уже не осознается исполнителями ритуала, пара «дядя – племянник» вводится в драму даже в тех случаях, где вполне можно было бы без нее обойтись. Как уже было отмечено, роли Бориса в «Грозе», Жадова в «Доходном месте», тем более персонажей второго и третьего плана, вроде Константина Лукича («Сердце не камень»), Горецкого («Волки и овцы»), ничуть не пострадали бы, если б драматург сделал их не племянниками, а, допустим, сыновьями. В то же время Жадова, например, вполне можно было бы представить вообще не родственником, а лишь подчиненным (или соседом, знакомцем и т.д.) Вишневецкого. В «Горе от ума», например, Чацкий, воспитывавшийся Фамусовым, родней ему не приходится.

Что же послужило моделью для такой системы персонажей, в которой отводится место именно дяде (тетке) и племяннику (племяннице), причем подчеркивается зависимость младшего от старшего родственника и, как правило, на первый план выдвигаются претензии на наследство? Такая расстановка персонажей в конфликте (или хотя бы констатация противоречий между

персонажами) обусловлена не столько жизненным материалом (бытовым, юридическим, с которым Островский был прекрасно знаком), сколько скрытой мифологической структурой драмы, мифологической основой конфликта. Имущественный и даже психологический конфликт между дядей и племянником мифологически обусловлен. Бытовые, психологические, юридические и т. п. противоречия персонажей суть ответвления от мифологического противостояния.

Однако эта сторона конфликтных ситуаций в драматургии Островского до сих пор не находила объяснения. В трактовке Н.А. Добролюбова все сводилось к социальному противостоянию, в обстоятельной статье Н.С. Ганцовской взаимоотношения богатых дядюшек (тетушек) с бедным «племенем» рассмотрены как психологические, как «многогранные модели, состоящие из разнообразных человеческих черт характера: доброты, кротости, порядочности, трудолюбия, уступчивости, приниженности, безволия, с одной стороны, с др. – жадности, жестокости, властолюбия, чванства, глупости, ханжества и др.»¹.

Думается, что проекция на миф позволит высветить еще одну грань весьма частой в пьесах Островского конфликтной ситуации. Чтобы конфликт между дядей и племянником раскрылся в полной мере, достаточно задать вопрос: кто должен наследовать освободившийся трон монарха – младший брат самодержца или его сын?

Конфликт дяди и племянника лежит в основе мифологии Древнего Египта. В интересном исследовании О.З. Кандаурова отмечается, что вопрос, над которым «мучился еще Древний Египет» – это был «вопрос не юридический, а философско-практический»². Миф об Осирисе и противоборстве Гора и Сета – это целая история, связанная с проблемами престолонаследования. Осирис планировал передать трон своему сыну Гору, однако у Осириса есть брат, Сет, претендующий на трон. Начинается борьба соперников за власть, завязывается конфликт, временные победы одерживает то один, то другой. Сет коварно предлагает

¹ Ганцовская Н.С. Язык // А.Н. Островский. Энциклопедия. Кострома: Костромиздат; Шуя: ШГПУ, 2012. С. 498.

² Кандауров О.З. Потрясающий копьём. М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2012. С. 177.

Осирису лечь в саркофаг, и, когда Осирис ложится в гроб, примеряя его, саркофаг оказывается наглухо заколоченным. Но Осирис воскресает, хотя вынужден оставаться в царстве мертвых. Вопрос о престолонаследии (Сет или сын Осириса Гор) решается на Совете богов (заметим, как и вопрос о судьбе Ореста в греческом мифе). (Изложено по: «Древнеегипетская книга мертвых. Слово устремленного к свету».) «Как видим, вопрос: сын или *младший брат*? – не так прост, как кажется, а обладает крайней остротой и сложностью. Дело в том, что драгоценность атлантской крови разжижается с каждым новым поколением за счет включения в “производство” чужой крови второго партнера. Вот почему *младший брат* предпочтительней ... Но – если братья контрастно поделили между собой свойства и качества, ... то, конечно, предпочтительней сын»¹. Египетский миф не дает однозначного ответа на этот вопрос, и в этом его сложность, но и величие. Образ верной и добродетельной супруги, оберегающей, подобно Исиде, своего полумертвого мужа от посягательств на наследство, Островский создает в пьесе «Сердце не камень», система персонажей которой вообще может быть сопоставлена с расстановкой персонажей в египетском мифе.

В Древней Греции наследование власти и трона своеобразно отражается в известном мифе о проклятии Пелопидов. Отпрыски Пелопа были вовлечены в самую кровавую в греческой мифологии семейную вражду. Пелоп был одним из претендентов на руку и сердце Гипподамии, дочери Эномая. Эномай предлагал всем женихам колесничные ристания, обещая победителю руку дочери, но никто не мог его победить. Он пропускал претендента вперед, а потом догонял его, т.к. кони Эномая были дарованы ему богами. Нагнав несчастного, Эномай поражал его насмерть копьем. Распространен вариант мифа, по которому Пелоп пообещал Миртилу, вознице Эномая, обладание Гипподамией в течение одной ночи, если тот предаст хозяина. Миртил заменил металлическую чеку в колеснице Эномая восковой, вследствие чего колесница разбилась и Эномай погиб. Умирая, царь

¹ Там же. С. 180.

проклял Миртила и напороочил ему смерть от руки Пелопа. Пелоп женился на Гипподамии, и Миртил потребовал обещанной награды за проявленное усердие. В ответ Пелоп столкнул возницу с высокого утеса в море, и Миртил, падая, проклял Пелопа и весь его род. Пелоп наследовал власть в Пелопоннесе и от проклятия не страдал, но возмездие обрушилось на его детей. Вереница страшных преступлений началась с соперничества двух сыновей Пелопа, Атрея и Фиеста, за трон Аргоса. Фиест в борьбе за престол соблазняет жену Атрея, Атрей в отместку устраивает «пир Фиеста»: угощает брата жарким из своих племянников – детей Фиеста. (В.М.Жирмунский исследовал сюжет, проследив его модификации литературе под названием «пир Атрея»)¹. Дальнейшая история, которую мы опускаем, известна как «проклятие Атридов» и заканчивается тем, что один из Атридов, Фиест, становится царем в Микенах, но в конце концов трон получает племянник Фиеста Агамемнон (сын Атрея). Во время отсутствия Агамемнона, отправившегося на троянскую войну, Эгисф, сын Фиеста и двоюродный брат Агамемнона, соблазняет его жену Клитемнестру, а потом вместе с ней убивает возвратившегося Агамемнона, за что племянник Эгисфа Орест мстит своему дяде и собственной матери Клитемнестре. (Аполлодор, Павсаний, Пиндар, Гигин).

Эта модель не потеряла своей актуальности и в литературе Средневековья. Гамлет, или Амлет, упоминаемый в хронике Сакса Грамматика, был сыном вассального ютландского короля Горвендиля и королевы Геруты, дочери лейрского короля Рёрика. Дядя Гамлета по отцу, Фенге, убил своего брата короля, сам завладел тронном и женился на вдове убитого. Гамлет, задумавший месть, скрывает свой план, притворившись безумцем, избегает смерти на чужбине, куда отправил его дядя, а вернувшись, расправляется с дядей. Сюжет использован Шекспиром, причем общим местом в исследованиях о шекспировском «Гамлете» стало утверждение, что Гамлет повторяет судьбу Ореста. Имя друга Гамлета Горацио порой интерпретируют как намек на египетского Гора.

¹ Жирмунский В.М. «Пир Атрея» и родственные этнографические сюжеты в фольклоре и литературе // Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. Л.: Наука, 1979. С. 375–396.

Сюжет о дяде и племяннике, о борьбе за престолонаследие в европейской драматургии XVI–XX веков стал едва ли не самым распространенным. Как всегда, образцом служила античная трагедия: трилогия Эсхила «Орестея» («Агамемнон», «Хоэфоры», «Эвмениды»), трагедии Софокла и Еврипида на тот же сюжет о мести Ореста. Да и датско-ютландская история Гамлета, послужившая претекстом шекспировского творения, развивалась по вполне мифологическому древнеегипетско-древнегреческому сценарию, что и обусловило превращение ее в некую сюжетно-драматургическую модель. Сам отбор материала осуществлялся и направлялся в соответствии с мифо-ритуальной моделью, обусловившей законы драмы. В драматургии Островского, с его органичным усвоением античной драмы, с его уникальным ощущением античности, которая «вошла в повседневный культурный обиход, общение с людьми и размышления самого Островского»¹, изображение конфликтных отношений дяди и племянника порождалось не только и не столько семейно-бытовыми и имущественными противоречиями действительности, сколько мифологической основой. На этой основе и возрождалась каждый раз метаситуация конфликта. В известной мере и спор дядюшки с племянником в «Обыкновенной истории» И.А. Гончарова развивается в русле такого сценария, однако острота спора в эпическом жанре заключается не в имущественном, а идейном наследовании. Недаром дядюшка постоянно предлагает младшему Адуеву деньги, а Александр отказывается (и только в финале соглашается). Иронический отказ от традиций конфликтной ситуации, известной по античной трагедии, выражен у Гончарова в сцене, где неумеренно жестикулирующий пылкий племянник нечаянно разит алебастровый бюст не то Эсхила, не то Софокла (а не своего дядюшку) и получает от дядюшки выговор за такую неосмотрительность. «Я заплачу!» – сокрушается племянник, но старший Адуев только машет рукой: проклятие Пелопидов ушло в прошлое... Еще более радикальный отказ от мифологической модели находим в конфликте тургеневского

¹ Шаврыгин С.М. Античные литературы // А.Н.Островский. Энциклопедия. Кострома: Костромиздат; Шуя: ШГПУ, 2012. С. 27.

романа, где спорящие об идейном наследстве «отцы» и «дети» представлены в гораздо большей степени вообще вне родственных отношений (Павлом Петровичем и Базаровым), чем дядей (Павлом Петровичем) и племянником (Аркадием). Что же касается драмы, то, по-видимому, более тесная, чем у эпоса, связь ее с ритуалом делает ее и более консервативной в отношении реализации мифо-ритуальной модели на уровне конфликта.

Таким образом, идеологические, имущественные, даже психологические противоречия между поколениями в развязке трагического или драматического конфликта приобретают вневременное значение. Великая классика тем-то и отличается, что дарит осознание катарсиса, которое приходит как осознание вечного закона. Так, эдипальный сюжет тургеневского романа «Отцы и дети» дает читателю «выход из времени»¹, о котором говорил М. Элиаде, т.е. не только катартическое состояние, очищение, но и приобщение к вечности. Своего рода «орестею», скрытую во всех этих, казалось бы, сугубо экономических и идеологических, злободневных конфликтах Жадовых с Вышневыми и т.д., предлагает драматургия Островского, знатока и почитателя античного театра. И, как уже было сказано, драма в силу своей (от тавтологии не уйти) драматической, действенной природы усиливает катарсис, сжимая его во времени, превращая в острый очистительный пароксизм.

Катартическая стратегия Островского как автора драмы не заключается ни в счастливой развязке (наказании Вышневого, внезапной метанойе Гордея Торцова или москвитянинском счастье Мити и Яши Гуслина и т.д.), ни в ужасной, потому что это стратегия осознания свободы как необходимости: мифологический конфликт должен быть проявлен.

¹ Элиаде М. Священное и мирское. М.: МГУ, 1994. С. 127.

1.4. Оксюморонность заглавия и основа конфликта толстовских драм в контексте дуализма близнечного мифа

Система персонажей в произведениях Л.Н. Толстого почти всегда выстроена так, что герои оказываются братьями, сестрами, кузенами. Такая система, основанная на родстве, встречается даже в небольших повестях, рассказах, не говоря уж о «Войне и мире», «Анне Карениной», «Воскресении». В романе «Семейное счастье» у главной героини есть сестра, маленькая Сонечка, персонаж, который не играет почти никакой сюжетной роли (другое дело – ряд связанных с ребенком символических мотивов). В «Войне и мире» принципиально важны сюжетные линии сестер и братьев: Болконских, Ростовых, Курагиных, кузена Ростовых Бориса Друбецкого, их кузины Сони. Столь же велика идейно-композиционная нагрузка в изображении братских и сестринских взаимоотношений в романе «Анна Каренина»: Долли Облонская, Натали Львова, Кити Щербацкая, в замужестве Левина, – три сестры; Николай и Константин Левины, Сергей Кознышев – три брата (что порой дает основания исследователям рассматривать трех братьев и трех сестер как отсылку к мифо-сказочным мотивам). Отношения сестры и брата – Анны Карениной и Стивы Облонского, безнаказанность одного и трагедия другой, обретают огромное значение в идейной структуре произведения.

В толстоведении не раз отмечалось мастерство Толстого в обрисовке фамильного психосоматического сходства персонажей. И в то же время Стива и Анна, Наташа и Вера Ростовы антиподы ровно настолько, насколько требуется противопоставить их психологические характеристики без нарушения фамильной общности. К примеру, обрисовка сестер Наташи и Веры Ростовых даже в первой сцене, где читатель знакомится с Ростовыми (приема гостей в доме Ростовых в день именин), открывает общие черты сестер: они склонны совершать поступки невпопад и не вовремя (Наташа стремительно вбегает в гостиную, нарушая чинный разговор гостей; Вера, по словам Толстого, старается участвовать в разговоре, как взрослая, но автор замечает также, что и от ее реплик, и от ее молчаливого

присутствия несколько раз «все <...> почувствовали неловкость» [9, 52].) Модальность авторского отношения к Наташе одна, к Вере – другая, но и принцип фамильного сходства соблюдается. Братья Ипполит и Анатолий Курагины при внешнем несходстве «оба дурни» [9, 7], как характеризует их Василий Курагин.

Обилие в толстовских произведениях персонажей, показанных как сиблинги¹, можно отнести к имплицитному автобиографизму (Толстой, как известно, рос в окружении трех братьев и сестры, воспитывался тетушками – сестрами отца), к особенностям мировосприятия Толстого, к тому, наконец, что называют «картиной мира» в творчестве писателя. Интересно в этом свете признание Толстого в известном письме от 3 мая 1865 г. княгине Л.И. Волконской, интересовавшейся прототипом князя Андрея: «...Мне нужно было, чтобы был убит блестящий молодой человек; в дальнейшем ходе моего романа мне нужно было только старика Болконского с дочерью; но так как неловко описывать ничем не связанное с романом лицо, я решил сделать блестящего молодого человека сыном старого Болконского. Потом он меня заинтересовал, для него представлялась роль в дальнейшем ходе романа, и я его помиловал...» [61, 80]. Безусловно, эта рефлексия автора над своими творческими принципами многое открывает в построении системы персонажей в произведениях Толстого. Много, но не все. Своей корреспондентке Толстой отвечает в том духе, что родство представляет собой удобную сюжетную мотивировку и прием композиционной связи. Но главное заключается в другом. Мир Толстого – это мир, где людям предписывается ощущать себя сестрами и братьями, т.е. это мир, где случаи разобщенности, а тем более враждебности между всеми вообще людьми, не связанными родством, так же достойны порицания, как разобщенность родных братьев и сестер. Ср. предельное заострение этой мысли в рассказе Толстого «Франсуаза» (переложение и идейная переакцентировка рассказа Ги де Мопассана «Порт», где не узнавшие друг друга брат и сестра совершают инцест), который в одном из начальных вариантов должен

¹ Сиблинги – термин, использующийся преимущественно в генетике и психологии. Обозначает потомков одних родителей, т.е. родных братьев и сестёр, но не близнецов.

был, по замыслу Толстого, носить название «Всё наши сестры» и иногда печатался под названием «Сестры». Отчасти под давлением цензурных обстоятельств рассказ получил другое название, предложенное Н.С. Лесковым и не связанное с обозначением родства.

Нельзя не заметить, что порой произведения Толстого кажутся даже «перенаселенными» братьями и сестрами, умножение числа персонажей, представленных как сиблинги, на первый взгляд не выглядит ни сюжетно, ни идейно мотивированным. Мы уже упомянули о маленькой Соне из «Семейного счастья», где образ ребенка связан исключительно с символикой сада, ягод, игры (сюжетного значения наличие у главной героини маленькой сестры не имеет). Сестра Степана Касатского («Отец Сергей»), братья и сестра Ивана Ильича («Смерть Ивана Ильича»), сестра жены Позднышева («Крейцера соната»), сестра Нехлюдова и его две тетушки (зачем две, а не одна?) в романе «Воскресение» – все это персонажи внесюжетные и не замечаемые исследователями.

«Внесюжетный персонаж» есть термин, актуальный для исследования драматургии, и нельзя не заметить, что в драматургии Толстого мотив сиблингов и их взаимоотношений представлен особенно широко, хотя большей частью связан с внесюжетными персонажами. Это Бетси и Василий Леонидыч Звездинцевы в «Плодах просвещения»; Анютка, маленькая сестра Акулины в «Власти тьмы»; Саша, сестра Лизы, в «Живом труп»; Тоня Черемшанова, Лиза Коховцева (кузина детей Сарынцева) и сами многочисленные братья и сестры Сарынцевы в «И свет во тьме светит». Кроме того, в названной драме определенная роль в конфликте отводится сестре Марьи Ивановны Сарынцевой, Александре Ивановне Коховцевой, которая является более энергичным антагонистом главного героя, чем его жена.

Конечно, нельзя не принять во внимание, что «Живой труп» и тем более «И свет...», драма, развязка которой известна только по краткому конспекту автора, не являются законченными произведениями. Этим объясняются известные противоречивые детали в «Живом труп» и, возможно, некоторая неопределенность персонажной системы в «И свет во тьме светит» (то шестеро, то

семеро детей у Сарынцевых, то трое, то двое – у княгини Черемшановой). На первый взгляд, «сиблинговая» проблематика (проблемы взаимоотношений сиблингов) в драматургии Толстого вообще не имеет места, однако почти полное отсутствие сюжетной нагрузки мотива (в данном случае – мотива братьев и сестер) в драмах Толстого отнюдь не означает периферийность этого мотива в идейной структуре произведений. В этом отношении драматургия Толстого в большей степени, чем принято думать, является предшественницей чеховской.

На наш взгляд, «удвоение», «утроение» количества персонажей, представленных как сиблинги, зачастую даже второстепенных и внесюжетных (при этом почти не добавляющих смысловых нюансов в обрисовку среды, пространства, бытового или социального фона), сообщает пьесам Толстого дополнительную мифологическую семантику, связанную с разветвленным и отчасти дуалистическим смыслом т.н. близнечного мифа.

Перечисленные выше персонажи произведений Толстого не представлены как близнецы в прямом смысле. Нет в драмах Толстого и упоминания о каких-нибудь известных близнецах (как, например, в «Отцах и детях» И.С. Тургенева, где упоминаются Диоскуры). В «Войне и мире» Каратаев говорит Пьеру о святых братьях Флоре и Лавре, но эти святые не всегда трактуются как близнецы. В целом близнечный миф в «Войне и мире» и в «Отцах и детях» находит имплицитную реализацию.¹ Можно предположить, что в драматургии Толстого также имплицирована семантика близнечного мифа, причем она соотносится не только с характерологией, но и с проблематикой драм, в которых особенно велико, даже по сравнению с эпическими произведениями Толстого, относительное количество персонажей-сиблингов. Исследователи мифологии и фольклора часто рассматривают образы даже разновозрастных братьев и сестер как наследие близнечного мифа. Так, в работе О. Ранка и Г. Закса показано, что многое в

¹ См.: Полтавец Е.Ю. Близнечный миф в романе И.С. Тургенева «Отцы и дети» // И.С. Тургенев: русская и национальные литературы. Ереван: Лусабац, 2013. С. 571–586; Полтавец Е.Ю. Речевая характеристика Платона Каратаева в «Войне и мире» Л.Н. Толстого и близнечный миф // Материалы Толстовских чтений 2013 г. и Гороховских чтений 2013 г. в Государственном музее Л.Н. Толстого. М.: Оригинал-макет, 2014. С. 79–88.

близнечном мифе переосмысливалось на почве сказочного эпоса в качестве присущего вообще сиблингам.¹ Мифологические коллизии могли переноситься с близнецов на сиблингов. Отметим также, что тема близнечества близка теме двойничества, что отмечают многие исследователи². В.Ф. Миллер³ еще в 1876 г. писал о перенесении признаков близнечных богов на христианских святых, в частности, на Флора и Лавра, Косму и Дамиана, святых князей Бориса и Глеба (не близнецов) и др.

Рассмотрим сначала, каким образом художественная характерология в драмах Толстого «Живой труп» и «И свет во тьме светит» имплицитно близнечные мотивы. Так, сестры Лиза и Саша в «Живом трупе» в начале пьесы противопоставлены по отношению к Протасову и Каренину. Трудно назвать отношения сестер тёплыми и близкими. Лиза хочет развестись со своим мужем, Федором Васильевичем, потому что его образ жизни становится для неё невыносим. Федя Протасов пьёт, проматывает состояние. Желание Лизы всячески поддерживается матерью, но как относится к этому Саша? Саша отрицает вину Протасова в надвигающемся разводе, для неё он прекрасный человек. Нападки матери на Федю Саша отменяет с такой пылкостью, как будто она сестра не Лизы, а Феде.

А вот сестру Саша пытается образумить, ей «противно» [34, 32], что она может так скоро связать свою жизнь с «чужим человеком» [34, 32], т.е. Карениным (хотя Каренин и семья Лизы являются давними друзьями). В дальнейшем трогательное объяснение Саши и Феде раскрывает истинные чувства Саши. Так, с помощью ремарок «*смущенно*», «*голос её дрожит*», «*взволнованная*» [34, 37] автор дает понять, что Саша влюблена в Федю. Напрямую в этом она признаться не может, поэтому несколько раз, не слушая его объяснений, повторяет: «Федя,

¹ См.: Ранк О., Закс Г. Психоаналитическое исследование мифов и сказок // Между Эдипом и Озирисом: становление психоаналитической концепции мифа. Львов: Инициатива; М.: Совершенство, 1998. С. 207–246.

² См.: Иванов В.В. Близнечные мифы // Мифы народов мира. Энциклопедия. Т.1. М.: Советская энциклопедия, 1991. С. 176.

³ См.: Миллер В.Ф. Очерки арийской мифологии в связи с древнейшей культурой: Асвины-диоскуры. Т.1. М.: Тип. Ф.Б.Миллера, 1876. 372 с.

вернись домой». Возвращение Федора к жене – единственная возможность для Саши видаться и общаться с Протасовым. Однако сам Федя испытывает к сестре жены лишь братские чувства, уверяя при прощании с ней, что будет вспоминать ее с теплом.

Примечательно, что сюжетная линия Федя – Саша прерывается именно на этом диалоге, несмотря на то, что развитие событий требовало бы, как минимум, Сашиной реакции на известие о смерти Феди и на новый брак Лизы. Таким образом, оставив работу над драмой, Толстой не довел эту сюжетную линию до логического завершения.

В драме «И свет...» сестры Марья Ивановна и Александра Ивановна различаются степенью неприятия новых взглядов и душевного переворота Сарынцева. Кроме того, жесткая и прямолинейная Александра Ивановна в первой же сцене противопоставляется по характеру своей сестре, которая, очевидно, смиряется с происходящим и не пытается начать борьбу с мужем, по крайней мере, предпринять то противостояние, которое советует ей сестра.

Таким образом, характеры сестер в той и другой пьесе противопоставлены как рационалистический, ограниченный – с одной стороны, и мягкий, любящий – с другой. В «Живом трупe» жена, Лиза, принимает решение порвать с беспутным (каким она считает Протасова) мужем. Саша, ее сестра, против этого решения. В «И свет во тьме светит», наоборот, Марья Ивановна, жена Сарынцева, умоляет его не менять образ жизни и остаться в семье, тогда как ее сестра, Александра Ивановна (в отличие от Саши в «Живом трупe», она для близких не «Саша», а «Алина»), предпринимает борьбу с взглядами Сарынцева и конфликтует с ним, рекомендуя своей сестре быть жесткой и бескомпромиссной. Но обе драмы поднимают семейный конфликт до философского противостояния разума и чувства, души и тела, буквы и духа, ненависти и любви, угнетения и свободы, добра и зла. Недаром в своей речи на суде Федя Протасов характеризует сложившуюся ситуацию таким образом: «...Борьба добра со злом, такая духовная борьба, о которой вы понятия не имеете» [34, 92]. Поэтому участие родных сестер в конфликте может быть рассмотрено в рамках семантики близнечного мифа. В

дуалистических мифологиях один из близнецов, как правило, создатель, благодетель, другой – разрушитель (Осирис и Сет, Ахурамазда и Ариман, Белобог и Чернобог, Прометей и Эпиметей). Если Прометей – культурный герой, то его брат как бы сводит на нет достижения Прометея и всю помощь людям. Жена Эпиметея Пандора открывает свой ящик, напуская на людей несчастья. Близнецы спорят за первенство. Плохой препятствует всем полезным и созидательным начинаниям хорошего; такие парные божества встречаются в мифологии народов, населяющих все континенты (см., например, исследования Е.М. Мелетинского¹). Но в дуалистической системе возможен и не антагонизм близнецов как воплощения добра и зла, а лишь символизация в них двух сходных начал, как в братьях Гипносе и Танатосе. Оба могут выступать и как добрые божества, культурные герои, как помощники и целители, хотя и в таких случаях обнаруживаются следы более архаичных представлений о взаимной вражде (по В.В. Иванову). Таковы, например, Аполлон и Артемида, Кастор и Полидевк (Диоскуры), Идас и Линкей, Геракл и Ификл, Зет и Амфион, Пелий и Нелей, Осирис и Исида, Ромул и Рем, индийские Ашвины. Дуализм проявляется в связи близнечного мифа с горой (небо и земля), водой, в общем, с амбивалентной средой, с пограничным локусом. Один из близнецов часто олицетворяет бессмертную душу, другой – смертное тело. Характеры сестер в анализируемых драмах Толстого соответствуют этому противопоставлению: одна из них ближе к земному, материальному, более прагматична (Лиза в «Живом трупе», Александра Ивановна в «И свет во тьме светит»), другая более духовна (соответственно Саша и Марья Ивановна). Однако этим противопоставлением, близким к евангельскому противопоставлению сестер Марфы и Марии, проблематика драм Толстого, разумеется, не исчерпывается.

В драматургии (как античной, так и более поздней) мифы и легенды о близнецах часто составляли основу сюжета и конфликта. Дуалистичность близнечного мифа служила предпосылкой конфликта, а сам мифологический сюжет мог реализоваться в таких драматургических приемах, как оставление

¹ Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: Наука, 1976. С. 192.

(например, подброшенный младенец), неузнанное прибытие (разлученные в детстве братья или сестры или брат и сестра не узнают друг друга при встрече), узнавание, случайная встреча и т. д. Плутарх, как известно, высказывался против тех критиков, которые считали историю Ромула и Рема неправдоподобной на основании ее явно драматического характера. По мнению академика И.В. Нетушила (1850–1928), сюжеты трагедий Еврипида и Софокла обнаруживают большое сходство с легендами о римских близнецах. Сама легенда о Ромуле и Реме является, как считал исследователь, пересказом не дошедшей до нас греческой драмы¹, т.е., согласно этой концепции, в данном случае миф возник из драмы, а не наоборот.

Современные энциклопедии символов предлагают рассматривать близнецов как символ коммуникации, сближения людей, в связи с чем подчеркивают их распространенное в мифологиях культурное, созидательное значение.² Близнецы (или один из них) – строители, основатели городов, помощники путников и мореплавателей; индийские Ашвины – еще и целители. То есть так или иначе, они объединяют людей. Единение людей – одна из любимых идей Толстого. Вместе с тем близнецный миф о брате и сестре во многих мифологических традициях вводит идею запрета инцеста. В драме «И свет ...», одном из наиболее автобиографических произведений Толстого, эта сторона близнецного мифа преломляется особым образом. Борис Черемшанов и Люба Сарынцева становятся женихом и невестой, но свадьба расстраивается из-за ареста Бориса. Однако еще до этого выясняется, что Тоня Черемшанова, сестра Бориса, нравится Степе Сарынцеву, брату Любы. Ваня, младший брат Любы и Степы Сарынцевых, говорит Степе: «... И ты за Тоней приударяешь. Так уж вы киньте жребий, а то нельзя брату на сестре, а сестре за брата» [31, 135]. Конечно, никакого инцеста в прямом смысле слова в таком случае бы не было, но запрет на такие браки исходил от церкви. Такая же ситуация с братом и сестрой Болконскими и братом и сестрой Ростовыми в

¹ См.: Нетушил И.В. Легенда о близнецах Ромуле и Реме. М.: ЛЕНАНД, 2014. С. 86, 97 и др.

² См.: Энциклопедия символов, знаков, эмблем. М.: Локид-Миф, 1999. С. 81.

«Войне и мире» (брак князя Андрея и Наташи Ростовой означал бы невозможность брака Николая Ростова и княжны Марьи) отражает, как известно, драму отношений Т.А. Берс, сестры С.А. Толстой, и С.Н. Толстого, брата Л.Н. Толстого. Впрочем, на ортокузенный брак (Т.А. Берс впоследствии вышла замуж за своего кузена А.М. Кузминского) также требовалось особое разрешение. И вряд ли стоит напоминать, что любые ограничения, связанные с кузенным браком, – пережиток дуалистического мифа.

По мнению М.Г. Питалева, дуалистический культ близнецов может быть связан и с архаическим ритуалом вызывания дождя, и с культом небесных светил. Дождь может противостоять палящей засухе, солнечный свет – стихии тумана и потопа. Близнечный миф в основе своей имеет целью обеспечить как удержание, так и освобождение воды; то и другое было жизненно важно для первобытных людей. «Сочетание ритуала вызывания дождя и солярного цикла воссоздает одну из древнейших мифологем», – пишет исследователь, имея в виду близнечный миф¹. Тогда, добавим, с близнечным мифом по инерции может быть связан любой мотив удержания/освобождения, т.е. не только воды. Этот мотив еще в античной драме переплетается с мотивом узнавания, случайной встречи братьев или брата и сестры, один из которых удерживается в плену, терпит другие бедствия или даже подлежит казни (как Орест в Тавриде, где его должна принести в жертву родная сестра Ифигения, но в конце концов брат и сестра узнают друг друга). (Гомер, Пиндар, Аполлодор).

Мотив удержания и освобождения в драматургии Толстого особо заметен при обращении к расстановке персонажей в конфликте, в которой существенную роль играет идейная оппозиция сиблингов. Саша в драме «Живой труп» пытается удержать Федю в семье, Лиза порывает с ним. Инверсию этой ситуации с двумя сестрами, как уже говорилось, находим в драме «И свет ...».

¹ Питалев М.Г. Небесные Близнецы. Древнейшие мифологические образы: реконструкция, анализ, закономерности. М.: ЛЕНАНД, 2015. С. 112.

Однако введение мотива сиблингов недостаточно рассматривать только как средство оттенить расстановку персонажей в конфликте, подчеркнуть различные степени взаимного неприятия или остроту противостояния. Сарынцев переживает душевный переворот именно после смерти сестры, и эта мотивировка позволяет увидеть конфликт пьесы в свете самой важной части близнечной семантики: противостояния двух «близнецов» – «небесного» и «земного» – в одном человеке, т.е. смертной участи его тела и бессмертия того лучшего, что есть в душе. В основе такого представления лежат близнечные мифы о паре близнецов, где один смертен, а другой (сын бога) получает бессмертие (например, Диоскуры). Так, Полидевк, сын Зевса, которого отец наградил бессмертием, пожелал разделить свое бессмертие на двоих с братом Кастором, который не имел божественного происхождения и был, в отличие от Полидевка, смертным. Когда умирает Кастор, то оба брата получают возможность один день пребывать в царстве Аида, а другой – на Олимпе. (Аполлодор, Овидий, Гигин). «Чаще всего один из близнецов обозначает бессмертную сторону человека, унаследованную им от своего небесного отца..., а другой близнец указывает на его смертную сторону...»¹. При этом смертная сторона связана со злом, всем материальным, а бессмертная – с духом и аскетизмом, самоотверженным служением добру.

Это и есть проблематика драм Толстого. Сами названия рассмотренных пьес, основанные на антитезе и даже оксюмороне, говорят о дуализме и, в конце концов, о противоречии духовного и телесного, о противопоставлении спокойного сытого существования самоотречению на пути духовного поиска. Победить смертного человека в самом себе, т.е. своего смертного близнеца – таков смысл близнечного мифа в его философской трактовке (например, у Р. Генона)².

Связь близнечного мифа с мифологическими дуалистическими системами говорит о том, что этот миф представляет собой основу вопроса о возможности самостоятельного спасения. Вопрос, над которым билась мысль Толстого, вставал

¹ Керлот Х.Э. Словарь символов. М.: REFL-book, 1994. С. 98.

² См.: Генон Р. Символы священной науки. М.: Беловодье, 2002. С. 241, 334.

перед героями его пьес нерешенным и, возможно, неразрешимым в принципе. Герои Толстого, Сарынцев и Протасов, ищут «путь к самоспасению через самораспятие»¹. Если Сарынцев имеет идейного двойника в системе персонажей (Борис Черемшанов), то Протасов одинок. Однако он сам изобретает себе двойника – труп, опознанный Лизой как труп мужа. Но в итоге победить смерть в этом мире не удастся, зато последние слова Феде как бы открывают для него новый смысл нового существования: «Как хорошо» [34, 99] и приводят к катартическому примирению.

Вместе с тем сюжет шестого действия пьесы «Живой труп» в некотором смысле основан на мифологическом сюжете возвращения мертвеца. Низшие мифологические персонажи чаще всего возвращаются к своим родственникам, в свой дом; особенно часто умерший муж или жених приходит к жене или к невесте. Приход мертвеца (мертвого мужа, жениха) заканчивается, как правило, смертью живой супруги или невесты. Возвратившийся в мир живых мертвец может иметь две души: человеческую и демоническую, и это обстоятельство доказывает связь представлений о загробном мире с близнечным мифом (особенно ярко это проявляется в мифе о Диоскурах, которые поделили на двоих свое бессмертие). Сюжеты о «ходячих мертвецах», «возвратившихся покойниках» получили большое распространение в жанре народной и литературной баллады, готического и фантастического рассказа и романа².

Сознательно спроецированная автором на сюжетную ситуацию романа Н.Г. Чернышевского «Что делать?» ситуация «возвращения» Феде Протасова, которого считали погибшим, имплицитно, кроме близнечного мифа, мифологема «ходячего мертвеца» и «заложного покойника»³. «Живой труп», который не увидел света при жизни Толстого, все же не включается в число неоконченных

¹ Полтавец Е.Ю. Близнечный миф в романе И.С. Тургенева «Отцы и дети». С. 584.

² См., например: Долгих Ю.А. «Ходячие» мертвецы в русском страшном повествовании 1810–1840-х гг. // Все страхи мира: HORROR в литературе и искусстве. СПб.; Тверь, Изд-во Марины Батасовой, 2015. С. 84–99.

³ См.: Зеленин Д.К. Избранные труды. Очерки русской мифологии: Умершие неестественною смертью и русалки. М.: Индрик, 1995. 432 с.

произведений и имеет свою богатую сценическую историю, однако исследователи отмечают в тексте некоторые противоречивые детали, которые при окончательной отделке пьесы для публикации были бы, несомненно, устранены автором. Так, в пятом действии выясняется, что Каренины, уже заключившие брак, получают вызов к следователю в связи с неожиданным и страшным для них известием: Протасов, которого они считали погибшим, жив. Однако из допроса у следователя (шестое действие) следует, что Каренины знали правду и ежемесячно высылали деньги Протасову через подставное лицо. Это создает дополнительные трудности и для выявления мифологического подтекста. Кроме того, не всегда термин «заложные» используется по отношению ко всем умершим неестественной, довременной смертью. В узком смысле «заложными» считаются лишь вредоносные, демонические персонажи; Н.И. Толстой также предупреждает, что относительно «заложных» покойников следует принимать во внимание некоторую дифференциацию: утопленников, например, следует отличать от убитых молнией, самоубийц и т.д.¹

«Воскресший» Федор Протасов, не желая никому зла, представляет опасность для своей жены Лизы, чей брак с Карениным оказывается недействительным. Однако в этом нет его злого умысла, напротив, Протасов идет на самопожертвование ради счастья бывшей жены, да и утопленником он оказывается фиктивным, поэтому остается вопрос о соотношении его образа с мифологией «ходячих» мертвецов, а тем более – «заложных». Такова и ситуация Лопухова в романе Чернышевского «Что делать?». В то же время на сюжет возвращения из загробного мира в шестом действии накладывается другой мифологический комплекс мотивов, связанный уже не с народными суевериями и низшей мифологией, но с одним из центральных мифо-ритуальных представлений – ритуалом перехода в посмертное существование, загробным судом и решением загробной участи. В романе «Воскресение» такова ритуальная основа сцен суда над Катюшей Масловой, в драме «И свет ...» тема загробного судилища (причем

¹ См.: Толстой Н.И. Очерки славянского язычества. М.: Индрик, 2003. С. 565.

духовно мертвые судят живого) доминирует в тех сценах, где действие происходит в «канцелярии» при допросе Бориса Черемшанова генералом и жандармским офицером, затем во время наставления священника (третье действие). В пьесе «Живой труп» суд является внесценическим событием, и о ходе суда сообщают вышедшие из зала суда адвокаты, напоминающие вестника античной драмы. Адвокат Петрушин даже выступает как оракул или предсказатель, разъясняя, каковы перспективы приговора. Приговор современного суда может быть только беспощадным, как приговор inferнальных сил, после чего Федя Протасов выбирает самоказнь.

Ученые отмечают, что представления о переходе в загробный мир в мифологии основывались на правильности соблюдения ритуалов; при их нарушении участниками погребения (или покойником при жизни) «нормальный» переход мог не состояться, и умершего ожидали на том свете ужасные испытания: голод, муки, терзания чудовищами ¹. В «Живом трупе» судебный следователь, судейские чиновники, курьер, не пропускающий в зал суда Ивана Петровича («страж», выполняющий роль Цербера), проецируются на мифологических подземных богов, которые определяют посмертную судьбу в зависимости от ритуалов, соблюдавшихся покойным при жизни или исполненных при его захоронении. Так, судебный следователь задает формальные вопросы, что возмущает Протасова, а Петрушин всерьез советует Феде произнести после оглашения приговора определенные фразы, которые должны противостоять логике обвинения. При этом он не отдает себе отчет, что вся эта логика абсурдна, как и сам процесс суда. В истинные причины сложившейся ситуации ни следствие, ни суд вникать не желают, приговор выносится за несоблюдение ритуала, т.к. в царство мертвых «незаконно» попал живой.

«Живой труп» Толстого считался и считается драмой, обличающей «ту чудовищную дотошность, с которой действует механизм государственной

¹ См.: Петрухин В.Я. Загробный мир // Мифы народов мира. Энциклопедия. Т.1. М.: Советская энциклопедия, 1991. С. 454.

машины»¹, буржуазную юстицию, бесчеловечность судебной системы. Возможна и более широкая интерпретация конфликта: противостояние свободы и живой жизни мертвенной букве любого закона². Наконец, раскрытие мифо-ритуальной основы конфликта дает возможность взглянуть на «Живой труп» как на драму нового христианского этически ориентированного мировоззрения, столкнувшегося с старой языческой ритуальной практикой, которая поддерживает бессмысленный порядок. Конечно, для Толстого этим мировоззрением, этой истинной христианской верой было лишь то, что он сам обозначил «религией практической» [47, 36], а герой драмы Борис Черемшанов назвал верой «христианской по учению нагорной проповеди» [31, 163].

Оксюморонное новозаветное выражение, утверждающее превосходство света разумной веры (того, что Толстой называл «разумением») над тьмой и выбранное Толстым в качестве заголовка, не только раскрывает религиозно-философский смысл драмы, но и имплицитно (как и инсценировка героем «Живого трупа» ухода в мир мертвых) посвятителный ритуал, способствуя катартическому освобождению героя от своего «темного близнеца».

1.5. Обращение к гимнической традиции как катартическая стратегия

Известно положение А.П. Скафтымова о том, что «состав произведения сам в себе носит нормы его истолкования»³.

Это положение можно распространить на интерпретацию таких структур в составе произведения, как «текст в тексте», в том числе и на интертекстуальный слой произведения, в пьесе «Гроза» представленный прежде всего цитатами из фольклорных и литературных песен, а также отсылками к ним. Помня, что еще в

¹ Основин В.В. Русская драматургия второй половины XIX века. М.: Просвещение, 1980. С. 112.

² См., например: Лотман Ю.М. Между свободой и волей (Судьба Феди Протасова) // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение I. (Новая серия). Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 1994. С. 11–24.

³ Скафтымов А.П. Поэтика художественного произведения. М.: Высшая школа, 2007. С. 30.

20-е годы прошлого века А.П. Скафтымов указывал, что исследование генезиса произведения должно базироваться на рассмотрении его идейно-композиционного смысла¹, рассмотрим сначала жанровую семантику песенных вставок.

Во многих исследованиях творчества Островского присутствуют интерпретации встречающихся в его пьесах музыкальных мотивов, отсылок к музыкальным жанрам, а нередко – прямого цитирования текстов песен, романсов. Драматург сам собирал и изучал фольклор, занимался изучением исторических и этнографических трудов, следил за фольклорными публикациями. В «Грозе» широко цитируются песни устного народного творчества, а также произведения А.Ф. Мерзлякова «Среди долины ровныя...» и М.В. Ломоносова «Ночную темнотою покрылись небеса...» (наряду с одами Ломоносова и Г.Р. Державина), которые стали популярными народными песнями.

«Гроза» открывается (после первых ремарок) песней Кулигина об одиноком дубе (1810; слова А.Ф. Мерзлякова, мелодия Д.Н. Кашина; некоторые справочники указывают на авторство композитора О.А. Козловского и добавление музыкальных вариаций М.И. Глинкой). В сборниках фольклорных песен иногда воспроизводится текст Мерзлякова, приводящийся в изданиях стихотворений поэта.

Итак, представлен волжский пейзаж, актуализирована в первых же репликах символика как одна из первостепенных особенностей «Грозы». Конечно, Кулигин у Островского поет только первые две строки, призванные возродить знакомые слова и мелодию в сознании зрителя/читателя. Упоминание в песне о «грозе» всегда ставится исследователями в связь с названием пьесы; добавим, что мотивы одиночества, могилы («друг нежный спит в сырой земле»), бездетности («ни кустики зеленые», «не выются вокруг малюточки») также присутствуют в драме. Но самым важным является то, что пение Кулигина становится лирическим зачином (или трагическим, если принять во внимание бедственное положение дуба и добра молодца, о которых поется в песне) всей пьесы, ее своеобразным смысловым эпиграфом. Роль Кулигина в пьесе – это роль резонера (что давно известно), роль

¹ Там же. С. 517.

резонера – рудимент роли хора (что также не вызывает сомнений). Эти вставки, несмотря на их краткость, аналогичны партиям хора в античной трагедии.

Рассматривая роль песенного контекста в одном из разделов (с красноречивым названием «Самозарождение трагедии») своего исследования, посвященного поэтике «Грозы», С.Т. Вайман замечает, что «вся трагедия – “исполнение”, инобытие кулигинской песни»¹. «Исполнение» и «самозарождение» понимаются исследователем исключительно в аспекте смысловых параллелей, устанавливаемых им между мотивами мерзляковской песни и сюжетно-образной структурой «Грозы» (любовь, жалость, одиночество, разлука, могила и т.п.). Однако достаточно вспомнить, что трагедия как жанр генетически связана с дифирамбом, гимном, а также увидеть гимнические черты в песне, открывающей «Грозу», чтобы убедиться, что «исполнение» и «самозарождение» не сводятся к развертыванию в пьесе Островского мотивов песни Мерзлякова. Трагедия, созданная Островским, опирается на гимн (и не один), подобно опоре здания на фундамент. Объясняется же это законами происхождения трагедии, «памятью жанра», причем «памятью» именно о жанровых «прародителях».

Интертекстуальные отсылки, репрезентируемые в пении и декламации Кулигина, объединяются, на наш взгляд, тремя факторами. Во-первых, это жанровая составляющая. Кулигин цитирует песни или оды («Ночную темнотой...» тоже анакреонтическая ода по происхождению). Из четырех процитированных этим персонажем произведений три являются одами (а это, как известно, жанр, исторически связанный с культовой песней, т.е. гимном), а одно (стихотворение Мерзлякова) – песней, также обнаруживающей значительное идейно-структурное сходство с архаическим гимном,

Во-вторых, этим цитатам отданы в основном сильные позиции (зачин пьесы, перепалка-агон с Диким о громоотводах перед самой грозой, «рацеи» о небесных явлениях перед самым признанием Катерины, «начало конца» – т.е. начало пятого действия перед известием о том, что Катерина ушла из дому: как позже выяснится,

¹ Вайман С.Т. Гармонии таинственная власть. М.: Советский писатель, 1989. С. 70.

навсегда). Кроме того, пение или декламация Кулигина помещаются автором то перед «эксодем» хора (перед ремаркой «уходят»), то в составе «парода» («идет, ему навстречу Кулигин»), то как элемент «стасима» («стасим», конечно, «песнь стоячая», Кулигин же напевает, сидя «на скамье», но все же сохраняя относительную неподвижность), если соотнести ремарки Островского с терминами античного театра. По мысли Е.Ю. Полтавец, гимнические структуры, как правило, помещаются в сильные позиции текста или сопровождают наиболее тристийные и драматические сюжетные ситуации¹. В-третьих, важно, что цитируемые Кулигиным-резонером строки разных произведений посвящены, по сути, одной теме, а именно: теме взаимоотношений человека с Провидением, судьбой и мирозданием.

Образы одинокого дуба и одинокого героя стихотворения Мерзлякова (тема, возвышающаяся в творчестве Лермонтова, Фета, Л. Толстого до темы «Человек и Вселенная») соотносятся с размышлениями о человеке и Боге у Ломоносова в «Вечернем размышлении...», в державинской оде «Бог», наконец, в анакреонтической оде «Ночную темнотою...» (отдельные стихи из вышеперечисленных произведений Кулигиным и цитируются). То есть интертекст пьесы не только участвует в создании лирического настроения, но и соотносится с глубокой художественной философией автора. Образ дуба как мирового дерева (и почти обязательный в гимне осевой символ) открывает «Грозу» и задает масштаб происходящего на сцене, где, по ходу действия, будут упомянуты и гроза, и «бездна», и светила, и комета, и совсем уж фантастическое на волжском берегу северное сияние, и другие небесные явления, которые, конечно, одновременно являются и субститутами теофании², несут общемифологический смысл обращения человека к богам.

¹ См.: Полтавец Е.Ю. Гимнические структуры в историософском дискурсе // Мифопоэтика литературы и кино. М.: ЛЕНАНД, 2020. С. 57–70.

² См.: Полтавец Е.Ю. Драматургия А.Н. Островского // Недзвецкий В.А., Полтавец Е.Ю. Русская литература XIX века. 1840-1860-е годы: Курс лекций. М.: Издательство Московского университета, 2010. С. 360.

Такое тематическое объединение и композиционное значение (да еще и подчеркнутое у Островского тем, что Кулигин, по словам Кудряша, какой-то «антик»), наводит на мысль о некоторых гимнических традициях не только в цитируемых Кулигиным интертекстуальных элементах, но и во всей пьесе в целом, т.е. о возможности более детализированного, чем это обычно предпринимается, соотнесения «Грозы» с античной трагедией и ритуалом. «Бог и человек» – тема античных гимнов (как и гимнов «Ригведы»), тема дифирамба в первую очередь. «Все ... героическое, похоронно-торжественное и плачевно-поминальное, высокое и важное стало достоянием того дифирамба – музыкального диалога между хором и протагонистом-героем, – откуда вышла трагедия»¹. И О.М. Фрейденберг, более скептически оценивающая «вклад» дифирамба в генезис античного театра, однако, признает: «Хоры – прошлое трагедии, находящееся внутри ее состава»². Она же считает, что хоры в трагедии суть реликты гимнов и молитв. Связь дифирамба с трагедией, обнаруженная еще Аристотелем, не подлежит сомнению в современной теории театра, вошла в учебники античной литературы (из отечественных учебников достаточно подробно рассмотрена еще в учебнике И.М. Тронского), однако зададимся вопросом, что же гимнического в интертексте «Грозы», кроме тематического сходства? Это жанровая прагматика цитируемых Кулигиным произведений.

Обратимся к определению термина «гимн»: «Гимн (греч. *hymnos* – хвала) – торжественная песнь, обращенная к божеству; первоначально – часть архаического ритуала богопочитания, хоровая обрядовая песня, имеющая своей целью привлечение внимания божества и получение от него поддержки»³. Структура гимна характеризуется трехчастным строением: призывание божества, называние его по имени, его прославление, затем изложение просьбы, мольбы, описание надежды на помощь. Гимн может содержать упоминания о почестях, которые были

¹ Иванов Вяч. И. О существе трагедии // Лик и личины России. Эстетика и литературная теория. М.: Искусство, 1995. С. 97.

² Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. Екатеринбург: У-Фактория, 2008. С. 657.

³ Юрченко Т.Г. Гимн // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: НПК «Интелвак», 2003. С. 177.

оказаны божеству, рассказ о его величии и могуществе, что должно спровоцировать его ответную благодарность. Как пишет А.А. Тахо-Годи, гимническая песнь является одним из древнейших жанров античной поэзии, ее истоки – в архаической ритуальной практике. Гимн так же древен, как и молитва, мольба, зов человека, который обращается за помощью к божеству и заранее, желая задобрить своего покровителя, возносит ему благодарственную хвалу, прославляет его мощь и милостивую щедрость¹. В исследованиях В.Н. Топорова обобщаются черты ведийских и древнегреческих гимнов: для той и другой традиции характерен «ритуальный гимновый “предтекст” – выход к богу, голос человека, сообщающий о своем дефиците и молящий ликвидировать эту недостачу»². Общей чертой ведийской и древнегреческой жанровых конструкций является и «мифологическая часть» – нарратив о событиях, связанных с богом. Если с этой точки зрения взглянуть на песню Мерзлякова о дубе, то и дуб можно рассматривать как языческое божество (по крайней мере, метонимию Перуна, которому посвящались дубовые рощи); в песне приводятся эпитеты: «широкий», «развесистый»; говорится о мощи и в то же время о страданиях; параллелизм образов дуба и молодца характерен для фольклорной песни (по Топорову, определенный параллелизм нарратива и мольбы характерен и для гимнов); концовка же, в которой выражена просьба-мольба молодца, вполне соответствует гимнической традиции.

На грани гимна балансирует и анакреонтическая ода, в переводе М.В. Ломоносова превратившаяся в популярную песню «Ночную темнотою...». У Островского Кулигин, разумеется, напевает песенку на слова Ломоносова, а не цитирует довольно тяжеловесные переводы той же оды, вышедшие из-под пера Н.А. Львова и Г.Р. Державина. Однако интертекстуальная отсылка есть отсылка, и здесь не лишним может оказаться напоминание, что в оригинале оды названы созвездия Волопаса и Арктоса (Медведицы). Эти названия опущены у Ломоносова, но приведены, например, у Львова («Воот», «Арктос»). Таким образом,

¹ См.: Тахо-Годи А.А. *Varia Historia: Античность и современность*. М.: ФАИР, 2008. С. 67.

² Топоров В.Н. *Пиндар и Ригведа*. М.: РГГУ, 2012. С. 70.

интертекстуально (хотя и имплицитно) поддерживается мотив звездной бездны, мотив ненастья и мотив небожителей (например, Волопас, по некоторым легендам, есть перенесенный богами на небо Триптолем – культурный герой, уроженец Элевсина, обучивший людей земледелию). Героем этой оды является бог любви Эрот, причем перечисляются услуги, оказанные человеком божеству: «Не медливши нимало/ К себе его пустил... Жалея о несчастье, / Огонь я разложил/ И при таком ненастье/ К камину посадил» и т.д.¹. А вот страдания выпадают на долю человека, которому Эрот отплатил черной неблагодарностью: «Ты будешь век крушиться»².

Гимническая традиция прослеживается и в монологах Катерины. Многочисленные обращения к природе, сравнения с животным миром отсылают нас к гимнам «Ригведы», в которых есть обращения к богу ветра – Ваю, солнца – Сурья, слова – Вач, другим божествам. Монолог Катерины в четвертом явлении пятого действия заслуживает особого внимания, так как в нем структура гимна отразилась наиболее полно. Это своеобразное прославление могилы и сообщения загробного мира с миром живых, даже отождествление могилы с собственным домом.

Катерина обращается к могиле, рисует в воображении картину загробного мира, что особенно характерно для ведийских гимнов. Причитания же и возгласы, обращения к другу близки к френосу, а также коммосу («возгласам скорби», «ударам») античной трагедии, которые могли исполняться и хором, и актером. «Трагедия и осознается первоначально как героический плач», – пишет Н.И. Ищук-Фадеева³.

Ведийские гимны, может быть, и не имеют отношения к дифирамбическому генезису античной драмы (хотя в работах современных исследователей, например, Вяч.Вс. Иванова, проводятся определенные параллели между древнегреческим и

¹ Ломоносов М.В. Сочинения. М.: Современник, 1987. С. 80.

² Там же. С. 81.

³ Ищук-Фадеева Н.И. Драма и обряд. Тверь: Тверской государственный университет, 2001. С. 13.

древнеиндийским театром). Однако в рамках настоящей работы важно подчеркнуть близость некоторых интертекстуальных отсылок «Грозы» к жанровой прагматике гимна как такового, тем более, что идейно-композиционная структура этого архаичнейшего жанра неизменна и в ведийской, и в хеттской, и в древнегреческой традиции, как показали исследования В.Н. Топорова и Вяч.Вс. Иванова. А уж дифирамбическая мелика, ее поэтические образы (ветры, бури, морские бездны и другие разрушительные стихии) оказали непосредственное влияние на генезис античной трагедии. Как видим, гимническая традиция, а также образы действующих на сцене стихий, в первую очередь *грозы*, сохранились в «памяти жанра» и знаменитой «Грозы» А.Н. Островского.

«Гимн в момент произнесения становится словесной жертвой богам, актом коммуникации и влияет на поведение не только людей, но и богов (человек может приказывать богам). При произнесении гимна Бог-Слово жертвует Самим Собой, приносит в жертву Свою плоть – Слово... При помощи священных слов гимна человек становится на одну сторону с божеством. В ритуале произнесения гимна совершается акт обожения»¹, – пишет С.М. Телегин. В каком-то смысле гимнические структуры «Грозы» поддерживают катартическую стратегию автора. Страдания и жертва героини мистериально связаны с мирозданием, ее желание полететь птицей, т.е. приблизиться к небу объединяет ее с божеством. Она и сама в последние свои минуты произносит что-то вроде гимна будущей своей могиле («Под деревцем могилушка... как хорошо!..» и т.д.) и окружена атмосферой пения гимнов (песнь о дубе среди долины, размышление о божием величестве, песнь об Эроте и т.д.). Как и песнопение Кулигина в начале пьесы, гимн-прощание Катерины на берегу Волги – это тот самый «предтекст» – выход к богу, предваряющий обращение к высшим силам и объединение с ними в момент пения гимна.

Цыганский хор, пение «Не вечерней», «Канавелы» в «Живом труп» Толстого – это еще более явная гимническая составляющая всей идейной

¹ Телегин С.М. Ступени мифореставрации. М.: Спутник+, 2006. С. 135.

структуры. Цыганское экстатическое хоровое пение не утратило связи с древнейшим молитвенным ритуалом и воспроизведением мифологического сюжета. «За каждой строкой... должна распахиваться даль сложнейших мифологических ассоциаций», – пишет П.П. Шкаренков о гимнах¹. Все гимны «имеют мифологическое основание»². Исполняя гимн, люди объединяются с богами, приобретают возможность умирания и воскресения, как умирающий и воскресающий бог. Рассуждения Федора Протасова о древности цыганского пения, о «десятом веке» означают, что он глубоко осознает архаический и обрядовый характер этого пения.

В цыганской традиции сохраняются священный костер, обрядовая пляска, хоровое исполнение гимна. Все это находит отражение в толстовской драме, включая культовое возлияние священного напитка, субститутом которого является Федино пьянство. Д.Н. Овсяннико-Куликовский писал в своем исследовании гимнов «Ригведы», что древний человек достигал экстаза благодаря особым «рычагам» воздействия на психику: вакхическим культам и ритму гимнического пения³.

Именно импликация в эпизодах цыганского пения обрядовых молений во славу умирающего и воскресающего бога делает возможным катартический финал «Живого трупа»: «новый» суицид Протасова должен означать и его воскресение.

Возможно, что в пьесе должна была воплотиться и тема страдающего и воскресающего бога, но не ведийского, а греческого – Диониса. «Живой труп» не нашел под пером автора окончательной отделки, и некоторые мотивы и детали не совсем прояснены. Так, склонность Феда к вину – это, на наш взгляд, мотив более значимый, чем бытовая и психологическая характеристика Протасова. Не забыт и

¹ Шкаренков П.П. Гимн // Словарь актуальных терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной; Интрада, 2008. С. 47.

² Там же. С. 46.

³ См.: Овсяннико-Куликовский Д.Н. Опыт изучения вакхических культов индоевропейской древности в связи с ролью экстаза на ранних ступенях развития общественности. М.: ЛИБРОКОМ, 2012. С. 230.

виноград, с Дионисом связанный: в одной из сцен упоминаются пряжа и виноград, которые привозит Лизе ее новый муж Виктор Каренин. Соседство с пряжей, темой рукоделия (мифологический и сказочный оператор судьбы) бросает особый мифологический отсвет и на виноград. Но мотив этот продолжения в пьесе не нашел.

1.6. Выводы по первой главе

В первой главе работы рассмотрены мифо-ритуальные модели сюжетов и конфликтов таких драм Л.Н. Толстого, как «И свет во тьме светит», «Живой труп», и А.Н. Островского «Гроза», «Доходное место», «Не от мира сего». Показано, что мифосознание организует художественное творчество создателей вершинных образцов русской реалистической драмы XIX века – Л.Н. Толстого и А.Н. Островского – и что именно вершинные произведения русской реалистической драмы XIX века сохранили глубокое единство с мифом и обрядом. Пьеса Л.Н. Толстого «И свет во тьме светит» проанализирована в первом параграфе в аспекте мифологических оппозиций Дике и Гибрис, показана также трагическая для героя пьесы Сарынцева оппозиция проявленного и непроявленного, знания и незнания, что позволяет сопоставить сюжетно-образную структуру пьесы с мифом об Эдипе. Мифологема ухода как одна из наиболее значимых в творчестве Толстого и основная в пьесе «И свет...» рассмотрена также в аспекте эдипального сюжета. Раскрыта семантика рамочных структур пьес Толстого и Островского с точки зрения евангельского контекста.

Ключевая для драм Толстого «И свет...» и «Живой труп» оппозиция света и тьмы, полноты божественной и неполноты человеческой правды находит прочтение в параграфе 2 на фоне ветхозаветного сюжета об Иове, проводятся сопоставления функций мифологемы Иова в творчестве Л. Толстого и в критико-публицистических статьях Н. Добролюбова.

Параграф 3 посвящен мифологической основе поколенческого конфликта в пьесах Островского, особенно такой интересной паре в системе персонажей, как

«дядя» и «племянник». Раскрывается мифологическая основа этих архаических схем взаимоотношений, в практике престолонаследования получивших название лестничного права и причудливым образом отразившихся в драмах Островского. Затронуты также другие мифо-ритуальные аспекты семейно-родственных отношений, организующих конфликтные ситуации в драмах Толстого и Островского.

В 4 параграфе рассмотрена оксюморонность заглавий толстовских пьес «Живой труп» и «И свет во тьме светит» сквозь призму близнечного мифа, который лежит в основе неразрешимого вопроса о возможности самостоятельного спасения. Сюжет о спасении подвергнут анализу с точки зрения оппозиций, характерных для близнечного мифа, особенно дуализма смерти и бессмертия. Выявлена соотнесенность мифологемы ухода и мотива смерти в драмах Толстого с близнечным мифом. Показано, что названия обеих пьес, основанные на антитезе и даже оксюмороне, говорят о дуализме и, в конце концов, о противоречии духовного и телесного, о противопоставлении спокойного сытого существования самоотречению на пути духовного поиска. Смысл близнечного мифа в подтексте произведений Толстого связан с проблемой бессмертия, победой над своим эгоизмом, своим смертным близнецом. В том же параграфе выявлены связи драмы «Живой труп» с т.н. «низшей мифологией», персонажами типа «ходячих мертвецов».

В пятом параграфе первой главы показана связь гимнической ритуальной традиции с некоторыми структурами «Грозы» Островского и «Живого трупа» Толстого. В этом аспекте проанализирован эпизод цыганского экстатического хорового пения и вообще топос цыганского хора в драме «Живой труп». Сложнее обстоит дело с песенными вставками в трагедии Островского «Гроза». В параграфе предложена интерпретация пения Кулигина и обращения Катерины к силам природы на фоне архаической гимнической структуры. Обращение к гимнической традиции служит несомненным способом декларировать примирение и снятие конфликта, является стратегией достижения катарсиса, т.к. исполнение гимна – единственный ритуал, объединяющий человека с богами (и в этом смысле

отличающийся от функций молитвы), в итоге – примиряющий героя с сознанием высшей необходимости роковой судьбы.

ГЛАВА 2. АСПЕКТЫ МИФО-РИТУАЛЬНОЙ РЕФЕРЕНТНОСТИ: ТИПЫ СЮЖЕТНЫХ СИТУАЦИЙ, ПРИРОДНЫЕ МИФОЛОГЕМЫ И СЕМАНТИКА КАЛЕНДАРЯ

2.1. Ситуация узнавания

В труде Аристотеля «Поэтика» предложен ряд терминов, которые помогают осмыслить не только древнегреческую трагедию или античное искусство, но и современные процессы в культуре и обществе. Одним из таких терминов (узнавание – анагноризис) Аристотель называет определенную сюжетную ситуацию. Это переломный момент в драматическом произведении, когда тайное становится явным, когда главный герой утрачивает свои иллюзии и понимает суть происходящего вокруг. Узнавание, как правило, приурочено к кульминации действия, после него события стремятся к развязке. По Аристотелю, «узнавание, как показывает и название, обозначает переход от незнания к знанию, [ведущий] или к дружбе, или ко вражде лиц, назначенных к счастью или несчастью. Лучшее узнавание, когда его сопровождают перипетии, как это происходит в “Эдипе”»¹.

Взгляды исследователей на анагноризис можно обобщить следующим образом: мотиву узнавания противостоит мотив сокрытия; узнавание играет ключевую роль в драме, организуя основные коллизии, завязку и развязку².

Наиболее известными примерами ситуации узнавания в греческом мифе являются встреча Одиссея и Пенелопы, Тесея и Эгея, Ифигении и Ореста; ситуация открытия правды в мифе об Эдипе. Одна из наиболее ярких сцен узнавания запечатлена в трагедии Еврипида «Ифигения в Тавриде». Трагедия начинается с того, что брат Ифигении, Орест, вместе со своим другом Пиладом должен во

¹ Аристотель. Об искусстве поэзии. М.: ГИХЛ, 1957. С. 74

² См.: Софронова Л.А. О проблемах идентичности // Культура сквозь призму идентичности. М.: Индрик, 2006. С. 13; Стахорский С. Узнавание в структуре драматического сюжета // Вопросы театра. 2022. №1–2. С. 530.

искупление своих грехов привезти в Грецию из Тавриды деревянный идол богини Артемиды. С этим сложно справиться, так как чужеземцев в Тавриде приносят в жертву Артемиде. Ифигения служит жрицей Артемиды, и в её обязанности входит готовить чужеземцев для принесения в жертву. Перед этим она видит сон, который можно истолковать как известие о смерти Ореста. Ей приснилось, что рухнул аргосский дворец, среди развалин стоит одна лишь колонна, которую она обряжает так, как иноземцев перед жертвоприношением. Опечаленная Ифигения идёт к чужеземцам, которых она должна подготовить к церемонии, но обещает отпустить одного из них, если тот отвезёт в Грецию письмо для Ореста. Орест и Пилад начинают спорить, кому из них остаться в живых: Орест хочет, чтобы спасся Пилад, Пилад велит спастись Оресту. Ифигения выносит писчие дощечки. Пилад спрашивает, кому их нужно передать. Ответ Ифигении озадачивает всех, ведь она просит передать письмо Оресту. Пилад тут же передает их ему. Ифигения не верит своим глазам, а Орест перечисляет все признаки, по которым она должна вспомнить его: тканый Ифигенией плащ, где она изобразила затмение солнца, прядь волос, которую она оставила матери, и прадедовское копье, которое стояло в её тереме. Ликующими песнями празднуют они узнавание. И, конечно, спасаются.

Древнегреческие трагики (Софокл, Еврипид) переносили мифологическую ситуацию в драмы, а затем узнавание стало важным элементом комедий Менандра («Третьейский суд») и Теренция («Свекровь»). Немаловажно, что А.Н. Островский переводил драму Теренция в 1858 году. Эта ситуационная модель (узнавание) и служит одним из сюжетных звеньев психологической драмы Островского «Без вины виноватые». Понимая мотив как слагаемое сюжета, об этом еще в 1918 году в журнале «Бирюч Петроградских государственных театров» писал А.И. Малеин: «Мать узнает там своего давно с нею разлученного, незаконного сына по золотому медальону, который тот носил на шее. Мотив этот очень древний и в античной

греческой комедии появляется во втором (так называемом «среднем») периоде ее существования»¹.

Мотив брошенного или подброшенного ребенка берет свое начало в мифологии. Например, сюжетную основу пьесы Софокла «Тиро» составляет миф о Тиро, обольщенной Посейдоном, родившей от бога двух сыновей, которых она посадила в корыто и пустила по реке. Их нашел и воспитал пастух, а впоследствии мать узнала сыновей именно по корыту.

Григорий Незнамов также «подброшенный» ребенок, и его называют «подзаборником». Доброжелательная, бескорыстная, не потерявшая веру в людей и еще ни о чем не догадывающаяся Кручинина искренне сочувствует Незнамову.

Н.П. Кашин находит, что «Ричард Сэвидж» К. Гуцкова и пьеса «Артур, или Шестнадцать лет спустя» неизвестного автора «также, несомненно, послужили источником нашему драматургу при создании его комедии “Безъ вины виноватые”»². (В настоящее время известно, что авторами пьесы «Артур, или Шестнадцать лет спустя» являются Ш.-Д. Дюпети, Л.-М. Фонтан, Ж. д`Авриньи.) Однако Кашин не идет дальше признания сюжетного сходства произведения Островского с названными пьесами, рассматривая их, по сути, как претекст пьесы «Без вины виноватые». Мы же видим свою задачу в исследовании именно сюжетной модели узнавания, в литературе проявившейся впервые в античной драме и, разумеется, восходящей к мифу.

Немаловажное значение имеет предмет, с помощью которого происходит узнавание. В первом действии Отрадина отдает Мурову медальон с волосами их сына Гриши, чтобы тот напоминал ему о семье.

Хранение волос в медальоне весьма символично; в различных мифологических традициях есть упоминания о духах, которые живут в волосах, соединенных с телом или отделенных от него. К примеру, в греческой мифологии Мнемозина, мать девяти муз, хранила воспоминания в своих длинных волосах.

¹ Малеин А.И. Островский и античная комедия // Бирюч Петроградских Государственных театров. 1918. № 8. С. 35–38.

² Кашин Н.П. Этюды об Островском. М.: Типо-лит. т-ва И.Н. Кушнерев и К°, 1912. С. 47.

Сила ветхозаветного Самсона заключалась не в мышцах, а в волосах, поэтому, когда Далила отрезала их, он потерял всю силу и обрел ее вновь только после того, как отросли волосы. Муров иронично упоминает о «таинственной силе» медальона в разговоре с Кручининой. Григорий Незнамов, рассуждая о матерях, говорит о своем медальоне. В конце четвертого действия происходит узнавание благодаря этому предмету.

Самый знаменитый предмет, сыгравший роль в анагноризисе, – это, по-видимому, хрестоматийно известное супружеское ложе, секрет которого знали только супруги – Одиссей и Пенелопа. Этот древнейший пример использования «симболон» в его прямом значении (средство узнавания) может быть истолкован и как метафора: секрет долголетнего супружеского счастья знают только двое, и у каждой пары он свой. Так называемое «идентификационное испытание» особенно актуально в сюжетах, где происходит узнавание иномирного персонажа (возвратившегося мертвеца, иномирного супруга и т.д.).

Аристотель в «Поэтике» особо выделял «внешние признаки», по которым происходит узнавание, т.е. предметы-симболон.¹ Посредством «внешних признаков» хотел узнать афинский царь Эгей, жив ли его сын Тесей. Тесей отправился на Крит, чтобы убить Минотавра. Он договорился с отцом, что в случае победы вернется в Афины под белым парусом и заменит им черный траурный парус корабля. Однако Тесей забыл об этом обещании, и Эгей, увидев черный парус, от отчаяния бросился в море, впоследствии получившее название Эгейское.

Другая хорошо известная сцена узнавания в «Одиссее»: старая служанка Еврикля, по совместительству няня Одиссея, узнает своего воспитанника, возвратившегося из странствий, увидев рубец на его колене. Пенелопа велит, чтобы страннику вымыли ноги – это давняя традиция, главный долг гостеприимства, который оказывают усталому путнику. Еврикля приносит воду и с грустью говорит о пропавшем без вести господине, сокрушается о том, что, возможно, он так же, как и этот путник, скитается по чужим краям. При этом Еврикля замечает,

¹ Аристотель. Об искусстве поэзии. М.: ГИХЛ, 1957. С. 91.

что он очень похож на Одиссея, а Одиссей вспоминает о рубце на ноге и отодвигается подальше в тень, чтобы отдалить ещё нежелательное ему, но уже неизбежное узнавание. Таким образом, в механизм распознавания включается телесный код – шрам, рубец, родимое пятно. Д. Буркхарт говорит о таком значении шрама: «Мотив шрама помимо характеристики персонажей может иметь значение для структуры действия и конфликтов (в русских сказках это прежде всего шрамы, по которым узнают героя), а также для этического горизонта текста»¹. Существует и более узкая трактовка такой детали телесного кода, как шрам (применительно к христианской символике): шрамы на плечах Кайла Риза как следы крыльев (в фильме Дж. Кэмерона «Терминатор» 1984 г.); Т. Фостер рассматривает рану на левом боку, отметины на ладонях² как евангельский реминисцентный фон образов.

Общей чертой также является счастливый финал, происходит самое главное – воссоединение семьи. Благодаря узнаванию родитель снова обретает своего потерянного ребенка.

Итак, по Аристотелю, узнавание – главный генератор счастливой или несчастливой развязки. Островский именно таким образом строит финал, учитывая диалектику счастья и несчастья: узнав правду, Кручинина падает без чувств (что подает повод окружающим подумать, что она умерла) но потом говорит, что от радости не умирают.

Островский не только привносил новые черты в драму, о чем пишут многие современные исследователи его творчества, но и использовал архаичные элементы, обращаясь к истокам драматического искусства. По мысли М.Е. Грабарь-Пассек, «в античной литературе впервые оформилось большое число литературных сюжетов, впоследствии подвергшихся многократной обработке порой в виде имитаций, близких к своим прототипам, порой в форме своеобразной и самобытной. При этом неисчерпаемым источником сюжетов явилась как для самих

¹ Буркхарт Д. Шрам. Археология литературного мотива // Телесный код в славянских культурах. М.: РАН, 2005. С. 77.

² Фостер Т. Искусство чтения. Как понимать книги. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2015. С. 128.

античных авторов, так и для их наследников и подражателей греческая мифология»¹.

Вместе с тем в драме «Без вины виноватые» ситуация узнавания, обычно рассматриваемая как метаситуация греческой мифологии, дополнена ситуацией «неузнанного служения». Обет «неузнанного служения» в «Махабхарате» вынуждены выполнять братья Пандавы, неузнанные царевичи, ставшие слугами в чужом дворце, так как коварные Кауравы обманом отняли у них царство. Островский делает своих героев, мать и сына, актерами; творческое призвание их объединяет, оба служат музам, причем Незнамов не знает не только своей матери, но и того, что унаследовал от нее артистические способности. «Неузнанное служение» музам превращается в узнанное, когда Незнамов, узнанный матерью, получает ее знаменитый сценический псевдоним в качестве фамилии и ее напутствие: «Ты будешь хорошим актером» {5, 424}.

«Корней Васильев» – рассказ Л.Н. Толстого, в котором можно увидеть принципы толстовской драматургии. Узнавание в рассказе происходит, разумеется, не совсем по законам античной драмы, но по законам драматургии Толстого. Ситуация узнавания использована несколько раз, причём во всех случаях Толстой оставляет ощущение недосказанности как у героев, так и у читателей, и в этом новаторство Толстого относительно использования в сюжете такой древней мифологической ситуации, как узнавание.

Корнея не узнаёт ни дочь Марфы Агафья, ни новая семья Агафьи. Это неудивительно, ведь теперь он «высокий старик с седой бородой и курчавыми седыми волосами; только одни густые брови были у него черные» [14, 208], к тому же давно ходят слухи, что, возможно, его уже и нет в живых.

Пользуясь тем, что его не узнали, Корней задаёт Агафье важный для него вопрос:

¹ Грабарь-Пассек М. Античные сюжеты и формы в западноевропейской литературе. М.: Наука, 1966. С. 6.

«— Что ж, ты на него не обижаешься на то, что он руку... — начал было Корней и вдруг захлюпал.

— Разве он чужой — отец ведь. Что ж, еще пей с холоду-то. Налить, что ль?

Корней не отвечал и, всхлипывая, плакал.

— Чего ж ты?

— Ничего, так, спаси Христос.

И Корней дрожащими руками ухватился за столбик и за полати и полез большими худыми ногами на печь» [14, 212].

Слёзы Корнея Васильева сопровождают его душевное очищение, метанойю. Искренний ответ Агафьи вызывает в нем такие эмоции, потому что он наконец-то понимает, что столько лет зря жил с ненавистью в душе.

Таким образом, в сюжетной линии Корней – Агафья классическая ситуация-модель (узнавание родственника в чужеземце, как, например, в драме Еврипида «Ифигения в Тавриде») реализована как бы наполовину: Корней узнает Агафью (использован телесный код: изувеченная рука этому способствует), Агафья же не узнает Корнея. Кроме того, из ее слов явствует, что она продолжает считать пропавшего много лет назад Корнея своим отцом.

Следующее узнавание происходит уже в доме у Марфы, которая прогоняет старика как надоедливую бродягу, хотя понимает, что перед ней именно Корней: «Она знала, что это был он — тот самый, который убивал ее и прежде любил ее, и ей было страшно за то, что она сейчас сделала. Не то она сделала, что надо было. А как же надо было обойтись с ним? Ведь он не сказал, что он Корней и что он домой пришел» [14, 214].

Примечательно, что Корнея узнаёт его жена и ничего не говорит по этому поводу. Узнает его и повзрослевший племянник, который и рад бы что-то сказать, да не может, потому что он немой, что также символично. И в этом случае ситуация возвращения не трансформируется в классическую ситуацию «аристотелевского узнавания», связанного в античной трагедии с катарсисом. Ни объяснения Марфы, ни обоюдного прощения и примирения героев не происходит. Этим катартическое решение финала как бы выносится за рамки произведения.

Возвращение и узнавание/прощение в толстовских сюжетах – почти обязательная и концептуальная составляющая, особенно любовной и семейной линии. Огромное значение в сюжетах Толстого также имеет ситуация случайной встречи. (Князь Андрей и Лиза, князь Андрей и Наташа, Пьер и Наташа, княжна Марья и Николай Ростов в «Войне и мире», Левин и Кити в «Анне Карениной», Нехлюдов и Катюша Маслова в «Воскресении»). Даже «Крейцерова соната» и «Дьявол» (несмотря на два варианта финала) подчинены этой модели, хотя в них возвращение объединяется с непощением, т.е., по сути, ситуация развивается с обратным знаком. И только в рассказе «Корней Васильев» ситуация возвращения остается модернистски недосказанной.

Ощущение непрерывности жизненного цикла создаёт упоминание домашних животных и внука, сына Федьки: «В то время как он подходил к своему прежнему дому, из скрипучих ворот вышла матка с жеребенком, старый мерин чалый и третьяк. Старый чалый был весь в ту матку, которую Корней за год до своего ухода привел с ярмарки. “Должно, это тот самый, что у нее тогда в брюхе был. Та же вислозадина и та же широкая грудь и косматые ноги”, — подумал он. Лошадей гнал поить черноглазый мальчишка в новых лапотках. “Должно, внук, Федькин сын значит, в него черноглазый”, — подумал Корней. Мальчик посмотрел на незнакомого старика и побежал за игравшим по грязи стригуном. За мальчиком бежала собака, такая же черная, как прежний Волчок. “Неужели Волчок?” — подумал он. И вспомнил, что тому было бы двадцать лет» [14, 212].

Встреча в доме Марфы оставляет гнетущее впечатление у всех, а сам Корней «испытывал какое-то особенное, умиленное, восторженное чувство смирения, унижения перед людьми, перед нею, перед сыном, перед всеми людьми, и чувство это и радостно и больно раздирало его душу» [14, 214].

Единственное, что нужно было Корнею и что он получил, – это прощение Агафьи. Находясь на смертном одре, он произносит: «Слава богу, развязались все грехи, — и лицо его сложилось в торжественное выражение» [14, 215]. Марфа же приходит слишком поздно и ответы на свои вопросы теперь никогда не узнает. Оглядываясь на пройденный путь, герой осознает свое предназначение и место в

этом мире, ему открывается смысл собственных поступков. В конце путешествия наградой за пережитые душевные муки становится возвращение к спокойствию и внутренней гармонии.

Ряд мифологических и фольклорных мотивов и топосов (мотив ложной вести, связанной, как правило, со смертью персонажа, мотивы «возвращения злого мертвеца», неузнанного служения, идентификационного испытания) присутствуют в драме Толстого «Живой труп». Ложная весть в мифе и сказке препятствует узнаванию, для чего возвратившийся герой проходит «идентификационное испытание». В пьесе «Живой труп» этому испытанию подвергает героя крайне враждебная ему сила: судебный следователь. При этом если в мифе и сказке герой, вернувшийся из иного мира, всячески старается доказать свою принадлежность миру живых, то Федя Протасов декларирует свое полное неприятие окружающего.

Ситуация узнавания в драме восходит к общемифологической и принадлежит к числу архаических паттернов драматургического искусства. Узнавание – наиболее эффектный и напряженный момент действия, поэтому в драматургии оно играет более важную роль, чем в эпосе. Интереснейший пример моделирования анагноризиса в прозе, кроме рассказа Толстого «Корней Васильев», являет рассказ В.А.Слепцова «Питомка» (1863). Свою отданную в «питомки» маленькую дочку героиня рассказа, неграмотная крестьянка, ищет по адресу «на деревню дедушке» и, найдя в бедной избе больную, умирающую девочку, не может понять, ее ли это дочь. Как и в рассказе Толстого, анагноризис в «Питомке» и состоялся, и не состоялся. Если в мифе и античной драме ребенок находится живым, то у Слепцова ребенок при смерти, к тому же у матери нет уверенности, что это ее дитя. Телесный код (поиски родинки) также не интерпретируется однозначно, вызывая у героини рассказа приступ отчаяния, тогда как телесный код в «Корнее Васильеве» (искалеченная в детстве рука Агафьи) исключает всякую ошибку, хотя анагноризис в отношениях Агафьи и Корнея не является взаимным, таким, который характерен для сюжета мифа (Одиссей и Пенелопа, Ифигения и Орест и т.д.).

Таким образом, структура анагноризиса (более подвижная в эпосе и менее вариативная в драме) служит подтверждением, что драма архаична и более консервативна, чем эпос. Отметим также, что конфликты и сюжеты драм Островского, знатока античного театра, можно рассматривать и в контексте античной драмы, ее перипетий, кульминаций и развязок (и исследования этой темы ведутся). Однако анализ сюжетов античной драмы неизбежно приводит нас к той же теме: мифо-ритуальным основам.

2.2. Ситуация заблуждения

Ситуация заблуждения по своему смыслу восходит к мифологеме лабиринта. Лабиринт – очень древнее сооружение, сконструированное таким образом, что попавшему в него практически невозможно выбраться обратно. Лабиринт может быть в виде сада или парка, аллеи в нем будут созданы по такому же принципу. В словаре Керлота читаем, что «главная задача лабиринта заключалась в охране “центра“, что фактически подразумевало инициацию в святость, бессмертие и абстрактную реальность, а поэтому соответствовало “испытаниям” высшего плана – например, битве с драконом»¹. Лабиринт мог также восприниматься как апотропеическое средство, ловушка для дьяволов, которых можно заманить в лабиринт, чтобы они остались там навечно. В античных домах лабиринтообразные орнаменты защищали вход от духов зла. Наконец, идея лабиринта связана с идеей ученичества, инициации и даже нахождения верного пути, соединяющего два мира – наш и потусторонний. Путь паломника в Иерусалим символически изображался в виде лабиринта на полу католических храмов. Убийство Минотавра в критском лабиринте имеет символическую интерпретацию: преодоление героем своих животных инстинктов².

¹ Керлот Х.Э. Словарь символов. М.: REFL-book, 1994. С. 284.

² См.: Тресиддер Дж. Словарь символов. М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. С. 184.

Латинское *erratum* (эrrатум), заблуждение – понятие, связанное с недостатком знания или противоречием уже имеющемуся знанию. В философском смысле – представление, мысль или ход мыслей, относительно которых, с одной стороны, существует уверенность, что они правильны, с другой – они не соответствуют истине, фактическим обстоятельствам или противоречат логическим законам. Источниками заблуждений могут быть недостаточность знаний, предубеждение, сознательный обман и т.д. Ситуация заблуждения (причем важен как переносный, так и прямой смысл) – основная сюжетная ситуация поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души». Заблудившись, Чичиков попадает к Коробочке, а случайная встреча определяет его визит Ноздреву (визиты к этим помещикам Чичиков не планировал, поэтому сюжет в этих случаях целиком определяется мифологическими ситуациями заблуждения и случайной встречи). Помещики и городские жители заблуждаются относительно Чичикова, главная же ситуация заблуждения как пути отступничества и греха охватывает всех героев первого тома.

В гоголевских «Мертвых душах» и «Ревизоре» ситуация заблуждения является следствием ситуации ревизора. Ситуация заблуждения, проецирующаяся на инверсированную ситуацию ревизора, угадывается в поэме А.Т. Твардовского «Геркин на том свете». Сам поэт в тексте поэмы упоминает о дантовской традиции, в то же время метаситуация путешествия по загробному миру осмыслена у Твардовского и в гоголевском ключе. Заблуждение часто несет в себе оттенок апостасии – греха, отступничества, предательства. Так, заблуждение Эдипа, неспособного узнать правду о самом себе, превращается в грех убийства и инцеста. Герой же поэмы Твардовского, в отличие от Эдипа и гоголевского Чичикова, не продуцирует заблуждение, а разоблачает его.

В отличие от мифа, в художественном произведении заблуждение, как правило, изображается двухуровнево: в буквальном и метафорическом смысле. Это суждение справедливо и для драм А.Н. Островского.

В ситуацию заблуждения попадают героини драм А.Н. Островского «Бесприданница» и «Таланты и поклонники» Лариса Огудалова и Александра Негина. Как путь отступничества, греха и обмана, ситуация заблуждения является

общей для героинь драмы «Бесприданница». В заблуждении относительно женихов дочерей находилась мать Ларисы; Паратов сознательно вводит в заблуждение Ларису и окружающих. Фамилия «Паратов» этимологически связана с «поратый»: «бойкий, сильный, дюжий, усердный, ражий». Эта бойкость, «дюжесть» делает Паратова в глазах Ларисы «идеалом мужчины», да и его вполне «римские» имя и патроним («Сергей Сергеич») восходят к римскому «родовому имени», имеющему значение «высокочтимый». Островский своей пьесой предупреждал легковверных Ларис о том, что демонстрация своего превосходства не есть вывеска внутренних достоинств. Пьесу Островского следует иметь в виду тем, кому невдомек, что современный культ «мачизма», маскулинности киногероев порожден желанием компенсировать сознание собственной ущербности.

Классическую ситуацию заблуждения демонстрирует миф об Эдипе, но сюжет «Бесприданницы» далек от эдипального типа. «Бесприданница» построена на мотивах трансформации такого мифологического сюжета, который условно можно назвать «сюжетом Деяниры». Вспомним миф о Геракле. Этот герой соперничает с речным богом Ахелоем, женихом Деяниры, и побеждает, отломив ему рог, когда Ахелой принимает облик быка. Деянира достается Гераклу. Соперничество Паратова с Карандышевым также происходит на фоне реки, Паратов мнит себя хозяином ситуации, он владелец лучшего парохода, он спасает оказавшегося на острове «Робинзона», его приезд – большое событие в городе. Он откровенно смеётся над Карандышевым, но обычных шуток ему мало; чтобы показать свою власть, он хочет унижить жениха Ларисы, потешиться над ним, как он говорит. Это и есть «обламывание рогов», т.к. Паратов задумал унижить Карандышева самым чувствительным для того образом: обесчестить и отнять невесту, которой жених так гордится. Таким образом, Паратов («дюжий», «сильный») первенствует и в городе, и на реке (увозя с собой Ларису).

Выиграв битву за Деяниру, Геракл, однако, чуть было не лишается ее из-за кантавра Несса, который, предложив свои услуги перевозчика, пытается похитить Деяниру, когда везет ее через реку. Гераклу приходится выстрелить в кантавра стрелой, отравленной ядом лернейской гидры, и кантавр, чья кровь тоже стала

ядом, умирая, завещает женщине свою кровь якобы в качестве приворотного средства. Деянира погибает именно из-за своего заблуждения относительно возможности вернуть любовь Геракла: пропитав отравленной кровью Несса хитон Геракла, чтобы вернуть возлюбленного, она понимает свою ошибку (от ядовитой крови Геракл испытывает адские муки и просит умертвить его) слишком поздно и совершает суицид. (Аполлодор, Гигин).

Антиподом Паратова в драме «Бесприданница» становится Юлий Капитоныч Карандышев. Юлий – имя императора Древнего Рима Юлия Цезаря. Капитон происходит от слова «капитос» – голова, а Карандышев – от «карандыш» – недоросток, коротышка, человек с непомерными и ничем не обоснованными претензиями. О Юлии Капитоныче другие герои говорят, как о неодушевленном предмете: «Ну что такое Карандышев!» {5, 12}. Драма Островского построена на инверсии мифологического сюжета, что и подчеркивается оксюморонным сочетанием почти унижительного «что такое Карандышев» с именем императора Юлия Цезаря. Карандышев, взявший на себя роль Геракла-мстителя, также стреляет, но не в похитителя, увлекшего невесту «ехать за Волгу», а в невесту. Лариса же своими словами «Это я сама» {5, 84} удостоверяет, что была готова к самоубийству. Ведь попытка Ларисы вернуть Паратова (когда она переходит Рубикон девичьей доверчивости) оказалась еще более самоубийственной, чем попытка Деяниры вернуть Геракла с помощью отравленного хитона.

Александра Негина («Таланты и поклонники»), как и Лариса, находится в ситуации выбора, при этом выбирает путь отступничества от своих идеалов. Иван Семенович Великатов (смысловая переключка с фамилией «Паратов» несомненна) без особого труда может получить все, что захочет (как Паратов – Ларису). На другой чаше весов любовь – Петя Мелузов, скромный учитель, если еще получит место. Негина решается принять предложенное Великатовым содержание и отказаться от любви и прежних идеалов честной бедности. В заблуждении относительно Великатова она не находится, она сознательно приносит на алтарь искусства всю свою жизнь, потому что понимает: богатый покровитель даст ей возможность проявить свой талант, покончить с зависимостью от провинциальных

завистников, от интриг «поклонников», забыть об унижительной бедности, когда и приобретение сценического костюма становится проблемой. В конфликте этой пьесы спрятано фаустианское начало, как ни сомнительно сопоставление Великатова с Мефистофелем. Немаловажно и то, что Островский «Бесприданницу» считает «драмой», а «Талантам и поклонникам» дает подзаголовок «комедия».

«Таланты и поклонники» – это пьеса не о любовном заблуждении, заблуждение Негиной состоит в представлении о том, что искусство – сфера счастья и красоты, «область беспечального пребывания» {5, 279}, как иронически говорит Мелузов. Негина не хочет страдать, потому что боится за свое призвание, за угасание таланта в суровых условиях борьбы с мелочными и пошлыми обстоятельствами. Казалось бы, героиней руководит благое и даже жертвенное помышление: принести себя на алтарь святого искусства. И кажется, что эта ситуация должна стать апофеозом героини. Но Островский, сам всю жизнь отдавший театру, показал не праведную, а заблудшую героиню, потому что никогда еще не была доказана прямая зависимость творческого расцвета от обеспеченности, покоя и комфорта. Тот же талантливый актер Несчастливцев, странник без гроша в кармане, один из любимых героев Островского, служит примером независимого артиста. Негина же, освободившись от провинциального прозябания, уезжает с Великатовым навстречу другой зависимости – от богатого покровителя. Недаром в финале пьесы диалог Мелузова с Бакиным переводит конфликт в мировоззренческую и философскую плоскость, отодвигая социальный антагонизм собеседников. «Я просвещаю, а вы развращаете» {5, 279}, – итожит Мелузов «постоянный поединок, непрерывную борьбу» {5, 279}. Последнее слово пьесы, отданное *трагику*, как бы подтверждает, что этот антагонизм *трагически* извечен и непреодолим, и требование шампанского после слов Мелузова звучит, как своеобразное «Аминь!»

Ситуация заблуждения восходит не только к древнегреческой мифологии, но и к библейским мифам. Наиболее часто воспроизводимым эпизодом является евангельская притча о блудном сыне, в которой метафорически повествуется о

сложных отношениях «отцов» и «детей», проблеме нравственного выбора. Блудный сын – то есть сын заблудший, сбившийся с праведного пути, выбравший путь греха. Сюжет притчи о блудном сыне включает ситуацию заблуждения, сменяющуюся ситуацией возвращения и покаяния. За внешним планом сюжета притчи¹ скрывается другой, символический план, связанный с духовным содержанием и имеющий несколько истолкований. Ю. В. Шатин считает, что смысловое ядро притчи – утрата сыновства, т.к. притчу рассказывает Христос именно в контексте своего сыновства Богу². А. В. Чернов интерпретирует грехопадение блудного сына как апостасию всего человечества, покорившегося злу³. По мысли Н.М. Медведевой, изучавшей реплики притчи в пьесах Островского москвитянинского периода, в «москвитянинских» пьесах притча о блудном сыне выступает смыслообразующим центром⁴.

В монографии Э.А. Радь проанализированы модификации сюжета о блудном сыне в древнерусской литературе и русской литературе XVIII – XX веков. «Текст притчи о блудном сыне как смысловый инвариант актуализируется и возрождается каждый раз в контексте новой эпохи. В памяти культуры он не просто хранится, а живет своей собственной жизнью, развивается, генерирует новые смыслы в новых структурных вариантах», – указывает автор монографии⁵. Однако драматургические произведения Л.Н. Толстого и А.Н. Островского в этом обширном обзоре не затрагиваются. На наш взгляд, притча о блудном сыне, содержащая сюжет не только заблуждения, но ухода и возвращения-покаяния,

¹ Представлен схематически в: Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы. Новосибирск: СО РАН, 2003. С. 25.

² См.: Шатин Ю.В. Архетипические мотивы и их трансформация в новой русской литературе // «Вечные» сюжеты русской литературы: («блудный сын» и другие). Новосибирск: Институт филологии СО РАН, 1996. С. 37.

³ См.: Чернов А.В. Архетип «блудного сына» в русской литературе XIX века // Евангельский текст в русской литературе XVIII-XX веков. Петрозаводск: ПГУ, 1994. С. 152.

⁴ См.: Медведева Н.М. Рецепция евангельского сюжета о блудном сыне в пьесах москвитянинского периода А.Н. Островского // Сборник научных статей по итогам XIII Международной научно-практической конференции, XIV Международных научно-образовательных Знаменских чтений. Курск: Курский государственный университет, 2018. С. 47.

⁵ Радь Э.А. История блудного сына в русской литературе. Модификации архетипического сюжета в движении эпох. М.: Флинта; Наука, 2014. С. 27.

представляет собой мифологическую основу драмы Островского «Не так живи, как хочется», которая рассмотрена ниже.

2.3. Ситуации ухода и возвращения

В данном параграфе рассмотрены сюжетные ситуации, связанные с уходом и возвращением героя. Обратимся к традиционным классификациям сюжетов. Так, французский писатель и литературовед Жорж Польти в 1895 году опубликовал одну из самых известных своих работ «Тридцать шесть драматических ситуаций», в которой на основе анализа многочисленных драматических произведений вывел тридцать шесть типов сюжета, к которым все они могут быть сведены. Он называет сюжеты, связанные с жертвенным поведением, вольным и вынужденным, сюжеты мести, любовного преследования, соперничества, адюльтера, бунтарства, сиротства, роковой ошибки, угрызений совести и т.д.¹.

Аргентинский прозаик, поэт и публицист Хорхе Луи Борхес в своем коротком эссе под названием «Четыре цикла» утверждает, что существует всего четыре истории, которые литература будет рассказывать вечно. Это штурм крепости, возвращение, поиск и сюжет о страдающем и воскресающем боге².

В 2004 году вышла книга английского писателя и журналиста Кристофера Букера «Семь основных сюжетов: почему мы рассказываем истории». Сюжеты, обозначенные Букером как базовые, спрятаны им порой под жанровыми дефинициями драмы («Комедия», «Трагедия»), под названиями литературных произведений («Туда и обратно», «Воскресение»)³.

¹ См.: Polti G. The thirty-six dramatic situations. Franklin (Ohio): James Knapp Reeve, 1921. 182 p.

² См.: Борхес Х. Л. Проза разных лет. М.: Радуга, 1984. С. 280.

³ См.: Booker C. The Seven Basic Plots: Why We Tell Stories. Continuum International Publishing Group, 2004. 728 p.

Кристофер Воглер (США), опираясь на знаменитый труд Кэмпбелла «Тысячеликий герой», предложил в своей монографии классификацию героев путешествия («привратник», «вестник», «наставник», «союзник», «плут», «враг» и т.д.), а также типологию стадий путешествия («встреча с наставником», «преодоление первого порога», «испытание», «награда», «обратный путь» и т.д.).¹

Как видим, в классификациях сюжетных ситуаций ситуации ухода и возвращения занимают значительное место. Любой миф имеет классическую трехчастную структуру: уход героя, его инициацию и возвращение. Эта же структура реализована в рассказе Л.Н. Толстого «Корней Васильев», являющемся так называемой прозаизированной драмой. Уход Корнея Васильева из его повседневного мира обусловлен многочисленными факторами: измена жены, уязвленная гордость, чужой ребенок, осознание того, что все в селе знают правду и посмеиваются над ним. Как подчеркивает С.А. Шульц², «уход не окрашен в высокие тона, в его основе – мелочное разочарование, обида, злоба». Для богатого и уверенного в себе Корнея Васильева всё это делается невыносимым, и дом в Гаях становится отправной точкой его путешествия. Как это обычно происходит в мифах, герой решает покинуть этот привычный мир на первой стадии своего путешествия, чтобы вернуться в него на последней.

Уход и возвращение героя всегда считались своеобразным универсальным символом развития личности. Но возвращение не обязательно должно быть триумфальным. Корней Васильев возвращается опустошенным и бесцельно потратившим годы своей жизни человеком. Т.А. Рыбальченко пишет о таком возвращении героев: «Однако возвращение может быть и крушением ценностей, свидетельством их необнаруженности в ином мире, либо невозможностью их

¹ Воглер К. Путешествие писателя. Мифологические структуры в литературе и кино. М.: Альпина нон-фикшн, 2015. 476 с.

² Шульц С.А. Неизвестные страницы. Рассказ Л.Н. Толстого «Корней Васильев»: уровни сюжета и уровни жанра // Русская словесность. 2019. №4. С. 105–111.

утверждения в профанном мире. В таком случае возвращение оказывается лишенным жизненной перспективы, доказывает отсутствие ориентиров»¹.

В драме Л.Н. Толстого «Живой труп» уход Федей Протасова реализуется как уход от привычных условий и впоследствии уход из жизни, таким образом, конфликт внутренний переходит во внешний. Уход Протасова из дома сначала мотивирован его семейной драмой, тем, что в Лизе «не было изюминки» [34, 76]. Но вскоре становится ясно, что семейные коллизии лишь следствие его мучений, а основой «вечных страданий» Протасова служат более глубокие причины.

Федя чувствует свою вину в сложившейся ситуации, но уйти из жизни по-настоящему ему не хватает духу, о чём свидетельствует троекратное повторение глагола «не могу», когда Федя берет в руки пистолет. Протасов как бы убеждает самого себя, что он не способен на такой отчаянный шаг. После этого он надеется реализовать свой уход через мнимую смерть, которую инценирует, написав письмо Лизе и Каренину.

Федя Протасов – один из главных персонажей в галерее толстовских героев «ухода», открывающейся героиней «Войны и мира», княжной Марьей. Конечно, ситуации Альберта из толстовского одноименного рассказа или Оленина в повести «Казачьи» могут быть рассмотрены в качестве подготовительных этюдов к ситуациям ухода, реализованным в дальнейшем творчестве Толстого, но именно княжна Марья – первая по времени созданная Толстым героиня, которая решает для себя проблему ухода на фоне долга перед семьей. Княжна Марья сознает себя грешницей потому, что не решается покинуть племянника-сироту и престарелого отца (который не перенесет разлуки с ней) даже ради служения Богу и ухода на путь молитвенников за человечество. Федя же семью покидает, понимая, что его жена Лиза может быть счастлива с другим человеком, и, кроме того, не видя возможностей своей реализации в обществе, в современной ему действительности.

¹ Рыбальченко Т.Л. Ситуация возвращения в сюжетах русской реалистической прозы 1950-1990-х гг. / Т.Л. Рыбальченко // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2007. №1. С. 58–82.

Возвращение Феди Протасова, т.е. внезапное объявление его живым (в результате свидетельства доносчика) производит такое же разрушительное действие в новой семье Лизы и Каренина, какое в сказках, быличках, народных демонологических поверьях производит приход ожившего мертвого супруга к живой жене или возлюбленной. Это т.н. «бюргеровский сюжет», послуживший основой многих баллад.

В греческой мифологии в царство мертвых – Аид – спускаются героихрабрецы: Геракл, Тесей, Пирифой, Орфей. Одиссей по совету Кирки в царстве мертвых вопрошает о своей судьбе прорицателя Тиресия. Вернуться удается всем, кроме Пирифоя, причем Тесей и Пирифой были наказаны за нечестивый замысел похитить самое Персефону. И в низшей мифологии демонологические «ходячие» мертвецы, вернувшиеся с того света, часто оказываются нарушителями запрета еще при жизни, колдунами или нечестивцами¹. Конечно, в основу сюжета «Живого трупа» легли реальные события (дело супругов Гимер), известные Толстому. Однако великое классическое произведение всегда выстраивается по законам мифа. Без вины виноватым можно назвать толстовского героя, который выдает себя за мертвеца, прибегая к обману. Обман наказуем, особенно покушение живого выдать себя за мертвеца, т.е. проникнуть в царство мертвых, где живому быть не полагается. Бездушное окружение Протасова, особенно чиновники и судейские в изображении Толстого и есть настоящие обитатели царства мертвых: у них омертвела душа.

Уход задумывает Николай Иванович Сарынцев, герой автобиографической драмы Толстого «И свет во тьме светит», которую выше мы рассматриваем как трагедию. Мифологема света не только в творчестве Толстого связана с мифологемой ухода; это новозаветная идея. С уходом и обретением света в душе, т.е. обретением христианской веры связан сюжет повести Толстого «Ходите в свете, пока есть свет», очень близкой по форме к драме и состоящей

¹ См., например, Долгих Ю.А. «Ходячие» мертвецы в русском страшном повествовании 1810 – 1840-х гг. // Все страхи мира: в литературе и искусстве. СПб.; Тверь: Изд-во М.Батасовой, 2015. С. 84–99.

преимущественно из диалогов христианина и язычников. Название повести, как и пьесы «И свет во тьме светит», отсылает к Евангелию: «Ходите, пока есть свет, чтобы не объяла вас тьма, – а ходящий во тьме не знает, куда идёт» (Ин. 12:35). Знаменитый мотив просветления в произведениях Толстого – это мотив, связанный с мотивом ухода, где уход может быть понят и как уход из жизни (например, в повести «Смерть Ивана Ильича» просветление героя совершается в последние минуты его земного существования).

В русской литературе нет другого автора, кроме Л.Н.Толстого, который сделал бы мифологему ухода центральной в своем творчестве. Причем в более поздних произведениях ее реализация приобретает все более трагический оттенок. Счастливое возвращение, обусловленное метанойей (по аналогии с сюжетом о блудном сыне) переживает лишь Аггей ([«Драматическая обработка легенды об Аггее»]), но этот сюжет следует за народной легендой, известной Толстому из сборника А.Н.Афанасьева.

В «Казаках» Оленин разочарованным, но и умудренным уезжает из казачьей станицы, приезд в которую был его уходом от привычных и надоевших условий жизни. В «Войне и мире» уходит от невыносимого окружения князь Андрей, когда участвует в войне 1805 года; позже его своеобразный эскапизм проявляется в отказе от службы в мирное время, а во время войны 1812 года – в нежелании остаться при «особе государя» и даже в штабе Кутузова. Но его путь – путь высоких исканий. Обречен на постоянные уходы и возвращения в своих исканиях и Пьер Безухов, трагической фигурой в «Войне и мире» не являющийся. В повести «Отец Сергей» последовательные уходы героя от аристократического окружения, монастырской жизни, затворничества закономерны, однако финал – безрадостен. Ситуация возвращения в «Корнее Васильеве» и «Живом трупе» заканчивается последним уходом героя – из жизни. Наиболее трагично положение Николая Ивановича Сарынцева. Его задуманный уход не состоялся, поэтому не может состояться и катартическое возвращение. Кроме того, он не может не сознавать, что он сыграл роль искусителя в судьбе Бориса и погубил его, желая открыть ему истину. Антихристово начало вряд ли стоит приписывать этому герою (см. выше),

но объективно отношения Николая Ивановича и Бориса напоминают отношения Мефистофеля и Фауста.

Мифы возвращения также не всегда имеют счастливый финал. Если Одиссей добирается, наконец, до милой Итаки, узнается семьей и верными слугами, наказывает обидчиков, то Агамемнон, вернувшись с Троянской войны, погибает от рук неверной жены и узурпатора, а добывший золотое руно Ясон все же не получает трон в Иолке и, в конце концов, погибает под обломками собственного корабля, обветшавшего «Арго». Смысл мифа о Ясоне открывается, как всегда, через явные и неявные оппозиции. Ясону отравительница и братоубийца Медея была верной женой и помощницей, в финале она превращается в то, что в наши дни называется «серийный убийца»: убивает Пелия, Главку, Креонта и собственных детей. «Арго», волшебный и отважный корабль, заброшенный после похода, постепенно ветшает и разваливается. Наконец, героический поборник справедливости Ясон оказывается неверным мужем, безвольным свидетелем злодейств Медеи, а потом бесприютным и одиноким странником. (Конечно, о бесславном конце Ясона больше всего известно из древнегреческой трагедии, но драматурги основывались на мифе). (Гесиод, Пиндар, Аполлодор, Гигин).

Миф предупреждает о том, что любимое дело/идея/творение, которому посвящена вся жизнь, великое и славное («Арго»), может оказаться не по силам исполнителю/создателю/творцу («Ясону»). Удерживаться на вершине подвижничества тяжелее, чем один раз совершить подвиг. Сарынцев Толстого, никуда не ушедший физически, но мысленно оставивший своих ближних, чтобы нести *всем* свет и вызволять *всех* из тьмы, остается одноким (если не считать несчастного Бориса) и, в финале, раздавленным обрушившимися на него последствиями своих благих намерений. Из конспекта пятого действия следует, что Сарынцев пал жертвой мести княгини Черемшановой; она не Медея, но тоже мстительная женщина. Но даже и без выстрела Черемшановой развязка трагедии определена: Сарынцев сознает полный крах отношений с семьей, с родственниками, со своим окружением и понимает невозможность изменить не то что мир, а хотя бы одного человека.

Зачем же Толстой создает пьесу, в которой хоронит свои лучшие намерения и все то, что считал более важным, чем художественное творчество? Пьесу, в которой перечеркивает то, чему посвящал свои сверхчеловеческие труды и дни? Затем, зачем и миф о подвиге аргонавтов дошел до нас в том виде, в котором дошел, – чтобы служить мудрым предупреждением. Толстой писал драму не о способах спасения человечества (в этом смысле примечателен диалог Бориса и Любы, обсуждающих вопрос о том, можно ли отдавать всю свою жизнь для достижения благородной цели, в данном случае – для улучшения жизни народа), он писал драму об отношениях человека к Богу. Сарынцев называет себя «сыном бога», как и всех людей – «сынами бога и братьями» [31, 144]. Поэтому к Отцу обращены в финале пьесы слова Сарынцева, мужественно сознающего, что его «Арго» рухнул. По сути, это перифраз последнего голгофского возгласа Христа, когда Он обращается к Отцу.

Утверждение исследователей о сближении пьесы Толстого с трагедией Эврипида «Вакханки» нуждается в уточнении. «Вакханки» посвящены приходу новой веры – в Диониса. «И свет...» в аспекте сходства с этой трагедией Эврипида трактуется как пропаганда Толстым своего учения. На этом основании трагедии Эврипида и Толстого сближаются как имеющие сходные мотивы (безумия, убеждения, распространения новой религии). (Вряд ли можно ограничить сопоставление одним Эврипидом; Феспид и Эсхил также создали трагедии на этот сюжет). Эврипида Толстой упоминает в дневнике в пору размышлений над драмой «И свет...». Однако именно тема распространения новой религии решается у Толстого, как это проанализировано выше, вовсе не в победительном смысле. Более того, эта тема не является центральной, не она порождает идейную структуру толстовской трагедии.

2.4. Мифологема леса

Мифореставрационный подход позволяет выделить особый растительный («вегетативный») код произведения. В пьесе Островского «Лес» мифологема леса

имплицитно и фольклорные (сказочные) элементы, маркирующие иномирное пространство, соотносящееся с мифологической традицией в системе художественной модели мира.

В словаре символов Дж. Тресиддера читаем: «Заблудиться в лесу или найти дорогу через него – соответственно, метафоры отсутствия опыта или достижения знания о мире взрослых или о себе самом»¹. Лес – ритуальный локус, место инициации и пребывания чудовищ, страшных лесных духов. Деревья, наполняющие лес, всегда имели важное значение не только с точки зрения экологической, но и символической. Деревья, кустарники, травы имеют душу, мифосознание предполагает общение с деревьями, со всей растительностью, обращение к ним с молитвами, просьбы о прощении, если нужно срубить дерево.

Древние поверья о фитоморфном оборотничестве трансформировались в мифы о гамадриадах, о Сиринге и Дафне. Во многих мифах сохранялись сюжеты о растительных предках-тотемах. Дж.Фрэзер рассказывает о культах кокосовой пальмы, почитаемой как великая мать, о ритуалах, связанных с «убийством» дерева, о табу на причинение дереву вреда².

Мотив дерева в «Войне и мире», являющийся лейтмотивом образа князя Андрея, почти друидические беседы этого героя Толстого с дубом – отголоски культа дерева в Ясной Поляне. В рассказе «Три смерти», в фитосемантике «Русских книг для чтения», во всей дендрофильской мотивной системе толстовского творчества просвечивают архаические ритуалы поклонения дереву. В драмах Толстого эта соотнесенность с ритуальным фитоконтекстом не ощущается. В «И свет...» упоминается негодование Сарынцева по поводу ареста бедняка, срубившего ель в помещичьем лесу. Это социальный аспект прагматики пьесы. «Лес» Островского – пьеса, которую можно назвать одновременно социально-психологической и мифологической. Семантика срубленного леса как знака греха проявляется в названии усадьбы Гурмыжской – «Пеньки». Это означает, что к лесу

¹ Тресиддер Дж. Словарь символов. М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. С. 193.

² См.: Фрэзер Дж. Золотая ветвь. Исследование магии и религии. М.: Политиздат, 1980. С. 154.

никто в усадьбе не относится с уважением, не чувствует его силы и сакральности. Пейзажные ремарки создают зловещую картину: низкий кустарник, пни, вырубка. Петр говорит, что посматривает на деревья как на средство приладить петлю и повеситься. Выморочность леса ведет к выморочности имения, драма леса – драма героев пьесы¹. И продавая оставшийся лес, Гурмыжская не заботится о его сохранности, она знает, что он будет срублен подчистую.

Другой лиминальный локус, упомянутый в пьесе, – город Калинов. В его сказочном названии – намек на встречу с иномирным существом, нечистой силой и т.д. Калинов мост и непроходимый лес – череда испытаний, которые должен пройти главный герой, обязательно получив награду в конце. Семантика лексемы «лес» палиндромно и причудливо противостоит лексеме «сел(о)». В селе есть церковь и символический центр христианского мира; лес принципиально хаотичен, неструктурирован, ориентирован на мрак («вечерняя заря») и смерть («пеньки»). Это своего рода «сеть, улавливающая пришельцев», – так определяет В. Я. Пропп художественную функцию леса². Эта функция объединяет всю возможную семантику леса, который оказывается многоликим. В пьесе Островского можно увидеть уже и начало того понимания мифологемы «лес», которое будет реализовано в литературе XX века: зловещая лесная чаща станет символом тяжелого пути познания, «умножающего скорбь».

«Лесная» мифология переплетается с современностью: лес начинает открывать тайны герою-страннику, но и сам становится мертвецом-призраком: лес уже не лес, он продан, остались только «пеньки». Мотив купли-продажи³ в произведениях Островского реализуется в последующем и в драме «Бесприданница» (и Аксюша, героиня «Леса»), сквозь слезы произносит, что она не игрушка для всех, а такой же человек, причем эти слова приобретают и

¹ См.: Едошина И.А. Культурфилософия леса в одноименной пьесе А.Н. Островского // Соловьевские исследования. 2021. Выпуск 2 (70). С. 151.

² Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 1998. С. 150.

³ Мотив рассмотрен в работе: Ищук-Фадеева Н.И. «Лес» А. Островского и лес-сад Чехова // Щельковские чтения 2003. А.Н. Островский в современном мире: сб. статей / науч. ред. и сост. И.А. Едошина. Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2004. С. 159.

дополнительный смысл идентификации Аксюши как живого существа из мира людей, а не зооморфного обитателя иномирного пространства).

По мере знакомства странствующих актеров с обитателями леса, т.е. обитателями «Пеньков», открывается зооморфная сущность этих чудовищ. Островский создает свою мифологию леса, опираясь на сказочные образы и образы низшей мифологии. Ключница Улита, двойник своей хозяйки Раисы Гурмыжской, носит говорящее имя (в восприятии русского реципиента антропоним вступает в паронимические отношения с лексемой «улитка», хотя этимологически восходит к «Юлиания», «Юлиана»). С таким же зооморфным смыслом связано имя лакея Гурмыжской – «Карп». Фамилия «Буланов» ассоциируется с «буланный» (название лошадиной масти). Несчастливцев же видит в Буланове «не человека, а котенка» {3, 319}. Имя «Уар» согласно некоторым толкованиям, греческое и означает «кривоногий» (вполне подходящий эпитет для какого-нибудь козла). Фамилия «Бодаев» также довольно красноречива. Купец Восмибратов, ведущий торг с Гурмыжской, напоминает упрямого зооморфного хозяина леса (в мифе и сказке это может быть страшный медведь, у которого девять горбов¹). Аксюша (имя «Ксения» означает «чужестранка»), действительно, оказывается чужой этим звероподобным существам. Даже Петр рассказывает Аксюше о городе Мышкине {3, 271}. Город Мышкин – город реальный и старинный, в отличие от условного Калинова, но и подбор реальных топонимов в данном случае маркирует мифологическое пространство, так что Петру и Аксюше приходится проходить идентификацию на принадлежность к человеческому миру («Своя ты или чужая?») – такой вопрос Петр задает Аксюше, как бы отвергая прямое значение ее имени {3, 269}, Аксюша, в свою очередь, спрашивает о том же Петра). По этому поводу нельзя не вспомнить суждение Е.Г. Водолазкина: «Миф сам подбирает себе реальность»². В своей статье ученый рассматривает «возникновение и осмысление культурой аномальных

¹ Такое чудовище упоминается в статье: Иванов В.В. Лес // Мифы народов мира. Энциклопедия. Т.2. М.: Советская энциклопедия, 1991. С. 49.

² Водолазкин Е.Г. О «людѣхъ дивныхъ» древнерусских хронографов // Русская литература. 1998. № 3. С. 141.

антропоморфных образов»¹, в том числе и образов «людей с песьими головами», т.е. кинокефалов, о которых рассказывает Феклуша в «Грозе».

Несчастливцеву, наиболее развитому герою (отчасти выполняющему функции «культурного героя» мифа) пространство Пеньков представляется загробным миром, в котором обитают тени. «Ты женщина или тень?» {3, 309} – вопрошает он Аксюшу и добавляет, что желал бы «побеседовать с загробными жителями» {3, 310}. В финале же, цитируя драму Шиллера «Разбойники», Несчастливцев подводит главный смысловой итог: «адское поколение» моральных уродов страшнее «кроважидных обитателей лесов»: «крокодилов», «гиен», «хищных вранов» {3, 337}.

Мифология леса как иномирного пространства, таким образом, весьма широко понимается и используется Островским в пьесе «Лес», чем и объясняется название пьесы, которую с полным основанием можно назвать мифологической драмой.

2.5. Мифологема реки

Вода – одна из фундаментальных стихий мироздания, поэтому занимает особое место в человеческом сознании. В космогонии многих народов мира вода представляет собой начало и конец всего сущего, соединяя в себе мотив зарождения жизни и мотив смерти, потопа. М.Элиаде указывает, что для мифологического сознания вода есть первоначальная стихия и источник любого создания². Фундаментальные символические значения мифологемы воды, наиболее общие для многих мифологических традиций, зафиксированы в авторитетной справочной литературе, энциклопедических изданиях.

Хорошо известны слова из «Воскресения» Л.Н. Толстого, где он сравнивает людей с реками: «Люди как реки: вода во всех одинаковая и везде одна и та же, но

¹ Водолазкин Е.Г. О «людѣхъ дивниихъ» древнерусских хронографов // Русская литература. 1998. № 3. С. 141.

² См.: Элиаде М. Священное и мирское. М.: Издательство Московского ун-та, 1994. С. 83.

каждая река бывает то узкая, то быстрая, то широкая, то тихая, то чистая, то холодная, то мутная, то теплая. Так и люди» [32, 193–194].

Река как элемент «сакральной топографии», лиминальный локус, граница между своим и чужим пространством¹, символизирует и опасность, и спасение. Томас Фостер, профессор Мичиганского университета, рассматривает символику реки в литературе как амбивалентную: «Тот же принцип, что в таинстве крещения: смерть и возрождение через воду»². Крещение, по Фостеру, есть миниатюрная модель всемирного потопа, т.е. уничтожения всего человечества, а затем его возрождения и обновления. Архитектура храма символизирует, помимо прочего, восстание духа из материальных вод первоначального хаоса³. В русском фольклоре река может играть роль связующего звена не только между нашим и нижним, загробным миром, но иногда и между миром людей и святых духов⁴. Кроме того, река, как известно, не только граница, но и путь. Путь человеческой жизни – от колыбели до могилы. «Широкая», «могучая», «великая» – такие эпитеты и ассоциации заложены в нашем русском сознании, основанном на устном народном творчестве, на литературных произведениях и закреплённом в них. Начало или завершение (или и то, и другое) жизненного пути героя драм А.Н. Островского и героя «Войны и мира» Л.Н. Толстого так или иначе связывается с рекой.

Катерина («Гроза») с Волгой была связана с самого детства. В Волге героиня пьесы находила утешение, сама себе предрекла в ней же и смерть. В детстве Катерина убегала к реке, словно к защитнице, доверяя ей все свои печали. Волга стала и её последним прибежищем.

Если волжские города спорили о том, какой из них может быть назван «прототипом» Калинова, то в «Войне и мире» место смерти Андрея Болконского четко обозначено: Ярославль. Толстой, не бывавший в Ярославле, знал, что в этом

¹ См.: Топоров В.Н. Река // Мифы народов мира. Энциклопедия. Т.2. М.: Советская энциклопедия, 1991. С. 374.

² Фостер Т. Искусство чтения. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2015. С. 158.

³ См.: Уотс А. Миф и ритуал в христианстве. Киев; М.: София, 2003. С.183.

⁴ См.: Иванова А.А. Река в культурном ландшафте севернорусской деревни // Природные стихии в русской словесности. М.: ЛЕНАНД, 2015. С. 32.

городе в 1812 году нашли приют многие беженцы и раненые, например, генерал Н.А.Тучков, который, как предполагают историки, умер от ран в сохранившемся до наших дней двухэтажном особняке с мезонином, стоящем недалеко от волжского берега на современной Волжской набережной (в 1812 году в этом доме помещался госпиталь). Этот дом жители Ярославля (а также туристические описания достопримечательностей и справочники сейчас называют «домом Болконского»).

Река – медиатор, осуществляющий связь с иным миром, смерть на реке, да еще на самой главной, на Волге, – статусна, это трагедия, но в то же время и бессмертие, переход героя в разряд не только возвышаемых, но, может быть, и деифицированных персонажей. Как медиатор, да еще лиминальный локус, река всегда находится в изменяемом и переломном состоянии. То есть постоянно в ней лишь ее непостоянство, по Гераклиту Эфесскому: «Все течёт, все меняется. И никто не был дважды в одной реке». Ведь именно «текучесть», сходство человеческой психики с рекой подчеркивал Л.Н. Толстой. На наш взгляд, и перелом в мирозерцании, своеобразная метанойя толстовских героев именно поэтому часто связывается с «переправой», «рекой». В «Войне и мире» подчеркивается значение диалога Пьера Безухова и Андрея Болконского «на пароме», в «Воскресении» переезд через реку является вехой на пути духовного развития Нехлюдова. И опять-таки, особое значение приобретает в глазах автора то запредельное знание, которое открывается князю Андрею перед смертью на берегу именно самой великой реки России – Волги.

Огромное значение придается реке как границе жизни и смерти в драмах А.Н. Островского. Подчеркнем, что Калинов в «Грозе» не просто собирательный образ волжского города. Это образ городской цивилизации в целом и, может быть, ее гибели. Недаром несчастные калиновцы ничего не могут поделать даже с пришедшим «в умаление» временем, оставляют надежду на часы (хотя бы солнечные) и прячутся в развалинах от апокалиптических знамений: кометы, северного сияния и грозы (согласно некоторым поверьям, предмет, упавший с неба, может защитить от грозы, поэтому калиновцы, спрятавшиеся от дождя, вступают в

дискуссию о животрепещущей новости: падении с неба Литвы). Впрочем, Кулигин, символизирующий агонизирующее рациональное сознание, убежден: калиновцам грозит гибель не от грозы, а от чудовищ их собственного сна (говоря словами Ф. Гойи: «Сон разума рождает чудовищ»). Но если жизнерадостный Кулигин продолжает поиски перпетуум мобиле и говорит об обывателях, что в их суеверной среде «страшнее», чем в эпицентре грозы, то Островский, создатель гениальной философской пьесы, вовсе не уверен в торжестве науки и в ее победе над силами природы. Несчастные калиновцы не замечают, что Волга превращается в подобие всех рек Аида: Стикса, Леты, Пирифлегетона, Ахеронта и Коцита. Напоминание о Пирифлегетоне заключается еще и в том, что Катерину ищут «с огнем»; вообще пьеса наполнена символами огня (не только «геенны огненной»), и об этом см. ниже.

Главная река какой-нибудь местности, а тем более такая, как Волга, в низовой мифологии часто воспринимается как главный путь, главный осевой символ местности, космическая река, соотнесенная с млечным путем¹, как пишет В.Н. Топоров. На создание образа Волги как «космической реки» «работают» в «Грозе» Островского и упоминание о «северном сиянии», и приглашение того же Кулигина любоваться «обновкой» – кометой, которая у калиновцев вызывает суеверный ужас, и мотивы неба, звезд, тумана, ночной темноты. Даже песня Кулигина о «ночной темноте», а также приводимые им поэтические цитаты из М.В. Ломоносова («Открылась бездна, звезд полна») и Г.Р. Державина («Умом громам повелеваю») создают особый фон пьесы, действие которой разворачивается как бы на фоне космической вечности.

И не случайно песня об одиноком дубе открывает пьесу «Гроза». Мировое пространство организовано вертикальной осью – мировым деревом – и горизонтальной – космической рекой. На этом вселенском фоне разворачивается драма Катерины; две оси образуют крест, на котором распинается потребность человечества в вере, эти оси также являют собой перекресток, на котором

¹ См.: Топоров В.Н. Река // Мифы народов мира. С. 374.

человеческое своеволие вступает в борьбу с покорностью Богу. Знаменитый дуб князя Андрея в «Войне и мире» на первый взгляд не связан с символикой реки, однако нельзя пройти мимо того факта, что именно образ князя Андрея выстраивается «в окружении» осевых символов: дуб как мировое древо, гора как ось мира («Лысые Горы»), горизонтальная ось – Волга. В эпизоде беседы со странниками в Лысых Горах упоминается волжский город Калязин (у Толстого – Колязин) и четвертый из важнейших осевых символов – пещера.

Выбор места действия в пьесах Островского и места смерти князя Андрея в «Войне и мире» Толстого можно отнести к историческому и бытовому правдоподобию. Калинов – город на Волге, а Островский прекрасно знал быт волжских городов. Что же касается Толстого, то и он, отправляя Ростовых и Болконского на берег Волги, верен историческим свидетельствам о Ярославле как городе, где нашли приют многие раненые в 1812 году (а некоторые – и могилу). Но эта историческая и бытовая детерминированность не умаляет обобщающего и возвышающего значения волжского локуса как лиминального и в то же время как главной оси великой равнины.

В качестве художественного топоса река может обладать и сакральным значением. Профанное и сакральное тесно переплетаются. «Река – это символ места, где проходит или, лучше сказать, протекает жизнь главных героев произведения. С рекой связаны их судьбы. Река кормит и лишает единственного кормильца, река испытывает сильного и губит слабого..., река отбирает и дарит надежду»¹. Островский в «Грозе» задает Волге всемирный и даже вселенский масштаб, Толстой делает Волгу свидетельницей и даже как бы соучастницей мистерии смерти Андрея Болконского в «Войне и мире». Отдельно стоит отметить и элементы мистерии в «Грозе»: явная двухуровневая композиция пространства, таинственные небесные явления, «геенна огненная» как фоновое решение

¹ Москалинский А.А. Река как основной географический образ в художественной литературе // Псковский регионологический журнал. 2010. № 10. С. 74.

кульминационной сцены, даже «надгробное слово» Кулигина, нашедшего тело Катерины, в финале пьесы.

Смерть героини «Грозы» как развязка трагедии, несомненно, катартична, но внутренний конфликт Катерины, подтолкнувший ее к суициду, не раскрывается полностью в своих противоборствующих силах и даже причинах. Хрестоматийная «Гроза» – одно из самых загадочных явлений в русской, да и мировой драме. Очистилась ли Катерина, приносимая Островским в жертву реке, тем самым искупив свои грехи? Или же, наоборот, совершив самоубийство, она только усугубила состояние своей грешной души? Изображения Страшного суда иногда дополняются на фресках, преимущественно византийских, образом огненной реки, т.е. Флегетона, сразу же уносящего грешников в Ад¹. Существуют и такие интерпретации смерти героини, согласно которым суицид можно поставить под сомнение, тем более, что ранка на виске и реплика одного из калиновцев, что покойница «на якорь попала» (это также символично), открывает простор для предположений о несчастном случае, но не самоубийстве. Если нашедшие тело считают, что Катерина «высоко бросилась», то и эта деталь, по законам драмы, не принадлежит к сфере автора, но лишь к сфере сознания персонажей.

Во многом такое же контрапунктное построение отличает и сцены смерти князя Андрея в «Войне и мире». Доктор то сожалеет, что князю становится лучше (потому что убежден: Болконский все-таки не выживет и только дольше будет мучиться), то выражает надежду, что опасность может миновать. Наташа Ростова и Пьер Безухов считают, что князь Андрей «слишком хорош», и это заставляет подозревать, что причины смерти не столько физические, сколько нравственные. Автор тоже говорит о последней нравственной борьбе. Все это дает возможность сделать вывод, что Болконский предпринимает т.н. «философскую смерть» и что Толстому важен именно этот смысл трагического финала сюжетной линии князя Андрея. Островский и Толстой, связавшие уход своих героев из жизни с проблемой

¹ Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М.: КРОН-ПРЕСС, 1996. С. 477–478.

греха и святости, смерти и бессмертия, не утверждают, но и не опровергают добровольность их ухода из жизни и мистериальный смысл этого ухода.

Отдельно стоит отметить, что смерть на реке, да еще священной, – это символ крещения. Какова бы ни была причина смерти Катерины, вода покрывает ее, смывая грех. Обратный сюжет встречается в былинах: кровь убитого богатыря превращается в реку. Эпизод в Мытищах («Война и мир» Л.Н.Толстого) имплицитно ритуал крещения (Мытищи – тоже лиминальный локус, от «мыто» – налог, пошлина при въезде в город): князь Андрей видит Наташу, хочет приподняться и от боли теряет сознание, как «человек, окунувшийся в воду». Островский и Толстой парадоксально не только снимают со своих любимых героев грех самоубийства, но и возвышают их, объединяя их с символами «птицы небесной» и священной реки.

В качестве лиминального локуса река выступает и в драме «Бесприданница». В этой пьесе, как и в «Грозе», Волга предстает огромным миром, живущим своей жизнью, манящим человека в свои просторы, куда ему, человеку, нет доступа.

Имя «Лариса» означает «чайка». Образ чайки восходит к народно-поэтическим представлениям о душе человека. Это символ свободы человека и одновременно его незащищенности. В то же время фамилия «Огудалова» образована от глагола «огудать» – обольстить, обмануть, надуть, провести. Имя «Лариса Огудалова» может быть понято как «обманутая душа». Символ чайки тесно связан с мифологемой реки (см. ниже), в то же время судьба Ларисы тесно переплетена с Волгой и водной стихией. Главная героиня Лариса Огудалова мечтательно смотрит на Волгу, надеясь, что жизнь на той стороне поможет забыть обо всех ее проблемах. На той стороне реки героиня может, как ей кажется, зажить совершенно по-другому. «Та сторона» – недостижимый в этой жизни волшебный мир.

Причиной душевных метаний, страданий героини является Паратов. Лариса Огудалова боится и одновременно ждет встречи с ним, надеясь на какое-то объяснение. И примечательно, что первое его появление в пьесе снова реализовано через ремарку с упоминанием Волги («на Волге пушечный выстрел» {5, 23},

которого очень испугалась Лариса). Паратов прибывает в Бряхимов на своем пароходе. Орнитосемантика, начатая именем «Лариса», продолжена и в названии парохода Паратова «Ласточка». Мелкие птички, как правило, либо семантически слабо маркированы, либо символизируют неприятности. Ласточка может выступать символом непрочности, бренности земного счастья, что и подтверждается в судьбе Ларисы. Как было сказано ранее, Волга выступает в качестве границы между миром пошлости, обыденности, надоевшим Ларисе, и раем, который ей видится на другой стороне. И если раньше она была готова пересечь эту границу вместе с Карандышевым, то по мере развития событий она совершает роковую ошибку и все-таки отправляется в свой, как выяснится, последний путь вместе с обольстителем Паратовым. Все последующие реплики о Волге теперь представлены в негативном свете. На прощанье матери Харите Игнатьевне Лариса говорит о возможности самоубийства, она допускает для себя возможность утонуть в Волге. Разговаривая с Паратовым, Лариса вновь возвращается к этой мысли. Река в «Бесприданнице» не только пейзажный фон, но и психологический оператор, и мощный символ. Это вполне можно отнести и к «Грозе».

Река становится особым элементом художественного мира драм. В одной из наиболее мифопоэтически ориентированных драм Островского – в «Лесе» – видим мифопоэтическую символику как реки, Волги, так и лесного озера, в котором хочет утонуть Аксюша. Обладая водной глубиной, озеро репрезентирует «таинственность и загадочность»¹, переход «от оформленного к неоформленному», а также «самосозерцание, размышление и откровение»². Озеро более магично и хаотично, оно сама бездна, в отличие от реки, которая есть граница и путь.

¹ Керлот Х.Э. С. 355.

² Там же. С. 356.

2.6. Мифологемы огня и света

Мифологема огня является одной из наиболее архаичных по своей природе. В одном ряду с ней стоят мифологемы солнца, воды, грозы, костра, пламени, ада и прочих явлений. Согласно Дж. Холлу, огонь может служить для испытания: веры, истины, целомудрия¹. Тресиддер отмечает двойственность этой символики, говоря о защитной, успокаивающей роли огня домашнего, бытового, и о стихии огня как деструктивной устрашающей силе². Широко известен древнегреческий миф о похищении Прометеем огня. Раньше люди были абсолютно беспомощны, они не знали, как противостоять грозным силам природы, не могли защитить себя от хищников, боялись плыть по бушующим водам океана. Тогда Прометей решил прийти к ним на помощь: показал людям, как добывать и обрабатывать металл, как обращаться с дикими животными. Он показал, как строить корабли, которые могут усмирить под собой волны, научил пользоваться лекарственными травами. Это был щедрый подарок со стороны Прометея, но Зевс не хотел, чтобы люди были могущественны и независимы. Зевс боялся, что тогда люди перестанут приносить дары богам-олимпийцам. Завязка мифа о похищении огня происходит, когда возник спор, какие части туши быка люди должны приносить в жертву богам. Прометей решил обхитрить Зевса и сказал людям, чтобы они оставляли себе все мясо и все пригодные для пищи внутренности животного, а для богов оставляли только кости, для обмана обернув их толстым слоем жира. За это Зевс отнял у людей огонь и спрятал у себя. Это было весьма страшное наказание, так люди могли погибнуть от голода и холода. Кроме того, огонь охранял людей, согревал, лечил, помогал в изготовлении оружия и подготовке пищи. Тогда Прометей решил похитить божественный огонь (по разным источникам или с жертвенника Зевса, или из колесницы Гелиоса), спрятал в дорожный посох с пустой сердцевинкой и

¹ См.: Холл Дж. Словарь символов. С. 401.

² См.: Тресиддер Дж. Словарь символов. С. 246.

принес людям. Зевс понял, что Прометей снова обхитрил его. Согласно мифу, и Прометей, и люди подверглись наказанию. Как мы помним, в наказание Прометея приковали к скале, а орел каждый день прилетал терзать его печень (Гесиод, Аполлодор, Гигин).

Таким образом, мотив огня уже в мифе связан с мотивами обмана и открытия истины. В художественных произведениях исследование добра и зла в человеческой природе идет рука об руку с мотивом огня. Г. Башляр образно говорит об амбивалентности огня: «Из всех явлений он один столь очевидно наделен свойством принимать противоположные значения – добра и зла... Это ласка и пытка. Это кухонный очаг и апокалипсис»¹. Но вспомним, что и в мифе похищение огня Прометеем – одна из первых попыток противостоять тирании.

Внесюжетный персонаж пьесы «Гроза» – сумасшедшая барыня, появляющаяся неожиданно на улице и пугающая прохожих своими «предсказаниями» об «огне неугасимом» {2, 224}, т.е. адском. К барыне приставлены «два лакея», но, по-видимому, ей удастся, несмотря на это, ускользнуть из дома и расхаживать по Калинову, пугая его обитателей своими воплями о геенне огненной и предсказаниями, что все попадут в адский огонь. Стенная роспись с изображением «гееннского огня», как и огонь «небесный» – гром и молния, – как известно, служат «спусковым крючком» покаяния главной героини и, таким образом, приводят к развязке пьесы. Молния и гром вообще с самого начала пьесы – не только фон, но и важные события, уже в самом начале провоцирующие главную героиню пьесы Катерину на откровения Варваре, заставляющие Катерину прятаться в дом, а в доме обсуждать с той же Варварой человеческие грехи и собственное горячее сердце. Катерина у Островского рассказывает Варваре интересные подробности о своем детстве, которое она рисует вроде бы самыми розовыми красками. Однако маленькая девочка убежала из дома, и ее нашли «на другое утро» «верст за десять». Об огне она, правда, не вспоминает, но сообщает: «Такая уж я зародилась горячая!» {2, 227}.

¹ Башляр Г. Психоанализ огня. М.: Прогресс, 1993. С. 19.

Метафорический огонь сжигает и «всю внутреннюю» Дикого, деспота и тирана в своей семье, готового обрушить ругань и побои на всякого, кто младше и слабее. Многие исследователи отмечали у Катерины ее «свободное, прихотливое, непредсказуемое своеволие»¹, находили, что самодурные замашки не чужды и этой героине. Она говорит о ничем не сдерживаемых своих желаниях гулять, уплыть за реку, даже летать, как птица. Е.В. Латыева, например, даже видит в «смертном грехе» (прелюбодеянии) Катерины последствие «лукавых мечтаний» и «огня страстей»². Сумасшедшая барыня дополняет в пьесе Островского эту триаду персонажей. Символическая деталь в драме – похищение ключа, предшествующее несчастью. Напрасно Кабаниха запирает дочь и невестку: Варвара похищает у матери ключ от калитки и вручает его Катерине, причем Катерина сначала ощущает, что ключ горяч, как уголь. Но позже ключ используется ею по назначению. Итак, все в огне горят. В гееннском, в огне собственной души или в огне в самом прямом смысле этого слова. Именно *с огнем*, т.е. с фонарем, по словам Кулигина, в воде нашли мертвую Катерину.

В драме «Бесприданница» мифологема огня имплицирована в такой детали, как пушечный выстрел. Причиной смерти Ларисы становится не вода, а выстрел Карандышева из пистолета, но убийство героини происходит на берегу реки. Получается, здесь встретились две стихии – вода и огонь. Не случайно у Островского Лариса так сильно испугалась пушечного выстрела на Волге, знака, что Паратов прибыл в город. Для Ларисы выстрел Карандышева становится своеобразным очищением (одна из функций огня – очищение) от всех тех гнусных предложений, которые обсуждали между собой Кнуров и Вожеватов. Лариса, приняв смерть как благодеяние, тем самым вырывается из пут мира кнуровых и паратовых, нравственно над ними возвышается, подобно птице, резко и навсегда отделяет себя от этого мира. В толстовском «Живом трупе» выстрел Феди (огонь)

¹ Журавлёва А.И. Русская драма и литературный процесс XIX века. М.: Изд-во МГУ, 1988. С. 87.

² Латыева Е.В. О роли мотива «гееннского огня» в пьесе А.Н. Островского «Гроза» // Филологические науки. Сб. научных трудов. № 3(18). М.: МГИМО, 2000. С. 138.

реализует смерть, которая была до этого мнимой и, так же, как в суицидальных предположениях Ларисы, была связана с водой: Федю считали утонувшим. Таким образом, в драмах реализуется первоначальное мифологическое значение огня – открытие истины через испытание.

Мотивы воды и огня в «Войне и мире» исследованы в интересной статье И.Б. Павловой¹, но драмы Толстого в этом аспекте почти не рассматривались исследователями.

Отдельно стоит отметить, что прямая функция огня – освещение. О мифологемах света и тьмы скажем отдельно. Знаменитые эпизоды нравственных просветлений в произведениях Толстого не только выражают основные принципы его психологической концепции и не только могут служить в качестве литературных примеров экзистенциалистских и других философских построений. Просветления – это проявления общемифологической оппозиции света и тьмы, преломленной и в древних религиозно-философских системах, и в гностической, и в христианской традиции. В драме конфликтная ситуация является центральной, а драмы Толстого вообще остроконфликтны. Три из известных пьес Толстого в своем названии содержат отсылку к ключевой оппозиции света и тьмы, такой значимой оппозиции для заострения конфликта. Это «Власть тьмы», «И свет во тьме светит» и даже «Плоды просвещения». В обоих вариантах кульминации драмы «Власть тьмы» (явления, в которых представлены Никита, Матрена и Анисья, и явления с пометой «Вариант», в которых, кроме вышперечисленных персонажей, действуют Митрич и Анютка), значительное место отводится таким интерьерным деталям, как «фонарь» и «лампа». В «Варианте» Анютка просит Митрича не тушить огонь в керосиновой лампе и все время комментирует происходящее, прислушиваясь к шуму во дворе и в погребе. Наконец она догадывается, что Матрена и Никита убили новорожденного. Мерцающий свет

¹ См.: Павлова И.Б. Мотивы воды и огня в романе-эпопее Л.Н.Толстого «Война и мир» // Вестник МГОУ. Серия: Русская филология. 2020. № 5. С. 109–120.

лампы и слабые возгласы перепуганной Анютки напоминают, что «свет во тьме светит», что «власть тьмы» не может убить совесть. Развязкой драмы является признание Никиты в совершенном злодеянии. «Переход от тьмы к свету – один из основных библейских образов искупления»¹. Именно в таком ключе выстроен конфликт света и тьмы в драме Толстого.

«Власть тьмы» – слова из Евангелия. Так охарактеризовал Иисус предательство Иуды (Лк. 22: 53). Название «И свет во тьме светит» является отсылкой к Евангелию от Иоанна (1: 5). Ко времени работы Толстого над «Властью тьмы» (1886) относится и работа над повестью «Ходите в свете, пока есть свет» (конец 1886 – начало 1887 г.). Повести предпослан небольшой рассказ «Беседа досужих людей», в котором сталкиваются разные точки зрения на приведение обычной, вполне добродетельной, как кажется людям, жизни в соответствие с евангельскими заповедями. По сути, тот же выбор между мирским образом жизни, который всеми (женой, детьми, родственниками и друзьями) признается правильным, и бескомпромиссным следованием евангельскому учению стоит перед Николаем Ивановичем Сарынцевым. Этот герой Толстого, безусловно, схож в своих духовных исканиях с героем «Воскресения» Нехлюдовым. Однако, как можно судить по плану окончания драмы, Сарынцев остается в одиночестве и погибает, он не понят близкими, которые свету Евангелия предпочитают полумрак, а то и тьму обыденного существования. В отличие от образа Юлия («Ходите в свете, пока есть свет»), образ Сарынцева, современника Толстого, и, конечно, во многом «второго я» автора, потребовал не только неизмеримо большей психологической разработки, но и углубления в проблему, может быть, столь же принципиально нерешаемую, как и изображение земного рая.

Контраст света и тьмы – лейтмотив комедии Толстого «Плоды просвещения». Богатые бездельники развлекают себя спиритическим сеансом в затемненной комнате. Горничная Таня дурачит их, устраивая фосфоресцирующие

¹ Словарь библейских образов. СПб.: Библия для всех. 2005. С. 1232.

вспышки. Всяческие летающие огненные шары – это излюбленная тема любителей мистики. Знакомая Толстого, пианистка Н.Д.Гельбиг любила рассказывать в Ясной Поляне об огненных шарах и призраках, которых так много на ее итальянской вилле¹. (В Ясную Поляну присылался и спиритический журнал.) Высмеивая спиритов, Толстой давал повод домочадцам повеселиться: комедия написана по просьбе детей Толстого и их друзей – гостей Ясной Поляны. Но и в комедии мифологический конфликт сохраняется, потому что свет и мрак причудливо противостоят. Фундаментальная оппозиция света и тьмы, пронизывающая все мироздание, интересовала Толстого в различных художественных и философских интерпретациях. Именно поэтому «переход от тьмы к свету», т.е. покаяние и искупление, в психологической составляющей толстовского творчества представлен важнейшим концептом – концептом «просветления».

Тираноборческая мифология огня (миф о Прометее и т.п.) рассматривается З. Фрейдом в аспекте «подавления инстинктивного желания», а подавление приводит к агрессии, не сразу заменяющейся чувством вины². Иными словами, культурный герой, научивший людей добывать огонь и пользоваться им, вызывает агрессию и получает Прометеево наказание. В «Грозе» внесюжетный персонаж – «барыня с двумя лакеями», которая всем сулит геенский «огонь неугасимый», – персонификация идеи неотвратимого наказания за принуждение к подавлению первобытной дикости. К.Г. Юнг связывал болезненное пристрастие к теме огня с подавленной реакцией на деспотизм³ (семейный, государственный). Например, роман «Джейн Эйр» (1847, рус. пер. 1859) Ш.Бронте, творчеством которой интересовался Толстой, являет пример подобного сюжета: сумасшедшая Берта Рочестер, за которой так же, как в пьесе Островского за сумасшедшей барыней, не

¹ См.: Волошин М.А. Из литературного наследия. 1. СПб.: Наука, 1991. С.269.

² Фрейд З. Добывание и покорение огня // Между Эдипом и Озирисом. Сборник. Львов; М.: Инициатива; Совершенство, 1998. С. 60.

³ См.: Юнг К.Г. Перемещение либидо как возможный источник первобытного человеческого творчества // Между Эдипом и Озирисом. Сборник. Львов; М.: Инициатива; Совершенство, 1998. С. 247–275.

успевают уследить слуги, поджигает замок. При этом и Джейн, и Рочестер, и даже его сумасшедшая жена – именно жертвы семейного деспотизма.

2.7. Мифологема птицы

Птица – один из самых многогранных символов мировой культуры. Многогранная общемифологическая орнитосемантика охарактеризована В.В. Ивановым и В.Н. Топоровым, причем ученые подчеркивают, что семантика образа птицы – являет собой одну из важнейших составляющих частей, необходимый компонент мифологических и ритуальных систем¹.

Оппозиция голубки и ворона, восходящая к Ветхому Завету, играет большую роль в творчестве А.С. Пушкина. Орнитосимволика «текста в тексте» – «калмыцкой» сказки Пугачева об орле и вороне в пушкинской «Капитанской дочке» во многом определила орнитосимволику русской литературы. Мифопоэтические образы птиц находим в творчестве Н.В. Гоголя. Орнитосимволика в произведениях И.С. Тургенева строится на оппозициях, вбирает в себя как значения смерти, иррациональных страхов, так и благоприятных предзнаменований, небесного покровительства². Птицы «фантастические», «плохие», «хорошие» и особенно «шаманские» в качестве немаловажных мифологем представлены в творчестве А.Н. Островского и Л.Н. Толстого. Мифологема птицы во всем богатстве смысловых оттенков играет огромную роль в творчестве И.А. Бунина.

Как уже было сказано в главе 1, для Островского и Л. Толстого первостепенное в орнитосемантике заключалось в евангельском смысле выражения «птицы небесные». В драмах А.Н. Островского немало упоминаний

¹ См.: Иванов В.В., Топоров В.Н. Птицы // Мифы народов мира. Энциклопедия. Т.2. М.: Советская энциклопедия, 1991. С. 346.

² См.: Дубинина Т.Г. Мифологема птицы в «таинственных» повестях и «Стихотворениях в прозе» И.С. Тургенева // Вестник МГПУ. Серия «Филология. Теория языка. Языковое образование». №1 (21). М.: 2016. С. 28.

птиц как на бытовом, так и на более глубинном, мифо-ритуальном уровне. Нередко встречаются персонажи с «птичьими» именами и фамилиями: именитый купец Павлин Павлиныч Курослепов («Горячее сердце»), Африкан Савич Коршунов («Бедность не порок»), Анна Афанасьева Цыплунова и Юрий Михайлович Цыплунов («Богатые невесты»), Арина Галчиха («Без вины виноватые»), Фелисата Герасимовна Кукушкина («Доходное место»). Имя Ларисы Огудаловой, как уже отмечалось в настоящей работе, связано с символикой «чайки».

В репликах персонажей есть упоминания самых разных птиц. Герой драмы «Таланты и поклонники» Великатов хвастается своим именем и называет породы птиц: «индейские петухи», «павлины», «лебеди» {5, 255}. Кроме реально существующих птиц, персонажи драм А.Н. Островского упоминают и мифологических существ. Так, например, в пьесе «Пучина (сцены из московской жизни)» купец Боровцов представляет морскую службу как некое захватывающее приключение в духе «Одиссеи»: рассказывает о морских чудовищах и птице «Сирен» на краю света {2, 595}. Сирен (Сири́н) – это сказочная райская птица с лицом и грудью женщины.

В «Грозе» разговор Катерины с Варварой о людях и птицах, о том, что Катерина иногда ощущает себя птицей, даже собирается попробовать полететь, предваряет другой похожий разговор двух девушек (Наташи и Сони в «Войне и мире» Толстого). В том и другом произведении своевольное желание героини полететь (изменить свою человеческую натуру, нарушить обычаи как птиц, так и людей, установленные Богом) маркирует деструктивные намерения, которые приводят к гибели героиню Островского и чуть было не губят героиню Толстого.

А.И.Журавлева замечает, что мотив полета в «Грозе» превращается в мотив падения¹. Катерина, мечтавшая полететь, падает в Волгу, где и находит свою смерть. Метафорически полет души – раскрепощение, реализация всех возможностей, эйфория. Падение может означать и нравственное падение, сама Катерина осознает свою измену мужу как грех. Странное нравственное затмение

¹ Журавлева А.И. Русская драма и литературный процесс XX века. М.: МГУ, 1988. С. 79.

овладевает и Наташей Ростовой, чуть было не убежавшей из дома с Анатолом Курагиным. Когда Соня предупреждала Наташу, мечтавшую улететь из раскрытого окна, что так можно и упасть, то о моральном падении на та, ни другая героиня не задумывалась.

С мотивом полёта наиболее тесно связана мифологема птицы. Но в «Грозе» этот мотив семантически гораздо шире, чем только характеристика главной героини. Поскольку в идейной структуре пьесы огромная роль принадлежит всякого рода небесным явлениям, символизирующим иерофанию, то и репрезентанты мотива полета весьма разнообразны. По небу летит на калиновцев чудовищная туча, с неба слетела Литва, летит суета, маскирующаяся (по мнению Феклуши) под туман, летят грехи, комета и т.д. Лексема «птица» входит в состав поговорок, и формально Кабаниха, сама того не ведая, признает Катерину птицей, хоть и в уничижительном контексте: «Эка важная птица» {2, 218}. Даже безвольный и слабый Борис в сцене прощания с Катериной тоже называет себя птицей: «Я вольная птица» {2, 262}. В сопоставлении с высказанными Катериной возвышенными мечтами о полете эти реплики персонажей имплицитно авторскую иронию.

Лариса Огудалова, героиня «Бесприданницы» Островского, в соответствии с символикой своего имени, восхищается противоположным берегом Волги. Она восклицает, что хорошо «на той стороне». Если мифологическое значение реки - разграничение миров, то «на той стороне», после жизни, Лариса может стать птицей, чайкой, реализуя смысл своего имени. Как и подобает «шаманской» птице¹, принадлежащей двум мирам, Лариса-чайка, возвышенная, свободная и свобододолюбивая натура, проходит путь возвышения, полета и – нравственного падения. Смерть же она принимает на берегу реки, чем как будто подтверждается ее двойственная, двоедушная природа чайки как птицы-медиатора (к этой категории относятся все водоплавающие птицы, кроме лебедя). Орнитосемантика,

¹ Иванов В.В., Топоров В.Н. Птицы // Мифы народов мира. С. 347.

столь дорогая сердцу Островского, продолжена и в названии парохода Паратова «Ласточка» (см. параграф 2.5).

«Ласточка» как название парохода соотносится с мифом о сестрах Филомеле и Прокне. Терей, супруг последней, влюбился в свояченицу, Филомелу, уговорил тестя отпустить девушку погостить у сестры, но, во время поездки, напал на сопровождающих и всех убил, а Филомелу обесчестил и отрезал язык. Боги, сжалившись над участью несчастных сестер, превратили Филомелу в соловья, а Прокну в ласточку. Существовала и другая версия античного мифа, согласно которой Прокна превратилась в соловья, Филомела же – в ласточку, потому что соловей с отрезанным языком не мог бы петь. Злодей Терей – муж Прокны – был превращен в удода (Аполлодор, Гигин, Овидий).

Одаренная и артистичная Лариса прекрасно поет, больше всех восхищается ее пением Паратов. Мотив загубленной сестры в пьесе также присутствует. Окружению Огудаловых известна горестная судьба сестер Ларисы, погубленных мужьями, одну зарезал муж (как и в мифе, злодейство приурочено к поездке), у другой мужем оказался не богатый иностранец, а шулер. Орнитомотивы связаны и с развязкой драмы: Лариса досталась Кнурову после игры в *орлянку*.

Благодаря орнитосимволике Островский не просто подчеркнул положительные и отрицательные качества персонажей, но создал целую систему образов, типизировал и индивидуализировал каждое её звено.

Как пишет С.А. Шульц¹, заглавие и подзаголовок пьесы «Власть тьмы» иносказательны. Если первое, как уже говорилось, представляет собой слова из Евангелия от Луки («Сейчас ваше время и власть тьмы», – говорит Иисус стражникам (Лк. 22:53)), то второе – пословица «Коготок увяз – всей птичке пропасть» – вводит орнитосемантическую составляющую в идейную структуру пьесы. Хтоническому аспекту страшных событий (тьме) противостоит аспект души (птичка). Фамилия главного героя – Чиликин – отсылает к метафоризации

¹ Шульц С.А. Символический подтекст в пьесе Л.Н. Толстого «Власть тьмы» // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. 2001. № 5. С. 14.

маленькой птички, воробья, который получил наказание, по народным поверьям, за прегрешение: доставку гвоздей к распятию. За это у него на ногах невидимые оковы греха, мешающие ему передвигаться по земле иначе, как прыжками. Грешная и малая душа Никиты Чиликина все же одерживает победу над властью тьмы и находит силы покаяться. Семантика имени Никиты – победитель, семантика фамилии – грех против Христа.

Орнитосимволы и орнитометафоры в творчестве Толстого всегда основаны на евангельской символике птицы-души, что делает эту толстовскую орнитопэтику прямой наследницей пушкинской. Наиболее показательны в этом смысле образы Андрея Болконского, «птицы небесной», и Платона Каратаева, «соколика», в «Войне и мире». Птица Небесная – бессмертная душа, особый концепт творчества Толстого, как считает Б.И. Берман, посвятивший свое исследование семантике «птицы небесной» в «Войне и мире» Толстого¹.

В идейной структуре драмы Островского «Не от мира сего» концепт «птица» также обнаруживает несомненную близость к евангельскому смыслу. Елохов сравнивает Ксению с птицей, явно ориентируясь на евангельские слова о птицах небесных, т.е. человеческих душах, которых питает небесный Отец. В то же время орнитосемантический мотив в драме подсвечен общемифологической оппозицией возвышенного крылатого существа и приземленного, хтонического (подробнее см. в параграфе 1.2. настоящей работы).

2.8. Мифо-ритуальная семантика календаря

Календарная обрядность включает ритуальные действия, обряды, запреты, связанные с определенными днями календарного цикла. В первую очередь календарная обрядность была направлена на благополучие крестьянской семьи и

¹ Берман Б.И. Сокровенный Толстой. М.: Гендальф, 1992. С. 108.

общины, зависящее от урожая. Дж. Фрэзер в своем труде «Золотая ветвь» отметил важность обрядовых циклов¹.

Примеров отражения календарной обрядности в русской литературе достаточно. Такие особенные дни и праздники, как Рождество, Святки, Масленица, Крещение, Пасха, Вербное воскресенье нашли свое отражение в произведениях Н.В. Гоголя («Вечера на хуторе близ Диканьки»), А.С. Пушкина («Евгений Онегин»), И. Шмелева («Лето Господне»), И.А. Бунина («Жизнь Арсеньева»), Ф.М. Достоевского («Мальчик у Христа на елке»). Особые ритуальные действия – например, гадания на Святки, описаны в произведениях В.А. Жуковского («Светлана»), А.С. Пушкина («Евгений Онегин»), Л.Н. Толстого («Война и мир»). Например, Светлана, Татьяна Ларина и Наташа Ростова хотят приоткрыть тайны будущего с помощью зеркала – известного атрибута при гаданиях.

Календарная обрядность нашла свое отражение и в драматургии А.Н. Островского и Л.Н. Толстого. Народная драма А.Н. Островского «Не так живи, как хочется» была написана в 1854 году. Первоначальное заглавие было пословичное и нравоучительное: «Божье крепко, а вражье лепко: масленица». Затем Островский переименовал пьесу, но оставил тот же паремиологический эффект: нынешнее название есть укороченный вариант пословицы «Не так живи, как хочется, а как Бог велит». Общеизвестно, что Островский использовал паремии в качестве названий произведений: «Не в свои сани не садись», «В чужом пиру похмелье», «Свои собаки грызутся, чужая не приставай», «Не было ни гроша, да вдруг алтын» и многие другие. Это в очередной раз доказывает, что Островский черпал вдохновение из народной жизни, и произведения его направлены на национальное самопознание. Высоко оценивал эту пьесу Островского Лев Толстой, а пословица «Божье крепко, а вражье лепко» стала заглавием одного из его народных рассказов. Нельзя также не отметить переключку мотивов этой пьесы Островского с мотивами толстовских: «Живого трупа» (уход героя из семьи, попытки забыться в пьянстве, музыкальные вставки) и «Власти тьмы» (опора на

¹ См.: Фрэзер Дж. Золотая ветвь. Исследование магии и религии. М.: Политиздат, 1980. С. 488.

паремийный смысл, народные поверья, смысловая и композиционная переключка образов Агафона и Акима).

В пьесе «Не так живи, как хочется», озаглавленной апофегмой, актуализируются древнейшие календарные обряды, сопряженные с обрядом перехода. В первую очередь это обусловлено временем года и конкретным праздником, название которого Островский даже вынес в первоначальное заглавие пьесы. Масленица как особый обрядовый праздник перехода зимы в весну подчеркивает и состояние перехода некоторых персонажей пьесы. По Геннепу, обряд перехода – ритуальная церемония, обозначающая переход индивида или группы людей в новую социальную категорию. Эта ритуальная церемония также формально закрепляла переход и еще фиксировала приобретение участниками нового социального статуса. Геннеп исследовал и описал церемонии, связанные с кризисами индивидуального жизненного цикла и событиями календарного цикла, объединив их в категорию обрядов перехода. Обряды перехода – любые церемонии, сопровождающие смену возрастов, статусов, состояний, переход из одного мира в другой (сакральный – профанный, земной – небесный). Три обязательные стадии – отделение, промежуток, включение.

Интересно, что в первой ремарке пьесы Островский заботливо уточняет фольклорную основу, «время и место», указывая, что действие происходит в Москве, обозначая историческое время и календарный праздник, а также народную, фольклорную основу сюжета. Это не только дань «москвитянинскому» умонастроению, приверженности старине, фольклорно-лингвистическим интересам. Скорее всего, Островский ощущает, хотя, возможно, и с сожалением, что старину не вернешь. Э.Ф. Шафранская видит причины ухода в прошлое календарных обрядов и их вербального сопровождения в том, что рустическая ментальность сменяется ментальностью урбанистической, эстетика обрядов не соотносится с окружающей современного городского жителя средой и не выражает его интересы и потребности¹.

¹ См.: Шафранская Э.Ф. Устное народное творчество. М.: Юрайт, 2020. С. 107.

Неизбежность этого сознавал драматург. Пьеса «Не так живи...» построена на ощущении того разлома привычной жизни, опасного перехода, разгула враждебных человеку сил, которые всегда сопровождают обновление времени. Карнавальное веселье и карнавальный ужас идут рука об руку. Даже открывающаяся в это переходное время «треисподняя» и опасное колдовство кузнеца, который «душой-то своей клялся» {1, 393} исполнены какой-то привлекательной тайны, вызывающей «восторг самозабвения». «Не так живи...», с ее подзаголовком «Народная драма», с ее открытой опорой на обрядовость и фольклор, близка к пьесе «Снегурочка» и в то же время гораздо глубже по архетипическому смыслу, т.к. в ней сохранен и второй план: реальное, современное (пусть и столетней давности) подсвечено все тем же вечным ритуалом, мифом и сказкой.

Масленица – это не просто фон, на котором разворачиваются события, а главный герой пьесы. Особое восхищение вызывали у Ап. Григорьева сцены, где описывается древний праздник масленицы: «...в драме, кроме ее осязаемых и видимых лиц царит над всем лицо невидимое, жирное, плотское, – загулявшая совсем масляница...наиболее уцелевший остаток нашего старого и доселе еще присущего нам язычества, пора полнейшей плотской разнузданности, когда загул, дикий до беснования достигает своих крайнейших пределов»¹.

Масленица, прощенное воскресенье, чистый понедельник связаны с переходом от зимы к весне, это временное пограничье, и, стало быть, в художественном произведении фон для душевных метаний, душевного переворота героя произведения.

Главный герой Пётр, догуливающий масляную, «скружился совсем» {1, 386}. Отец просит его одуматься и жить без праздных развлечений, но тщетно. Пётр женат всего год, но женитьба уже не приносит ему никакой радости: он быстро остыл, а Дарья, его жена, вызывает только чувство раздражения и ненависти. Душа

¹ Еженедельник Петроградских Государственных Академических театров. №7. Петроград, 1922. С. 12.

героя томится, горюет, и чем больше воли забирает, тем глубже несется в пропасть. «Тошно, вот где горе!» {1, 385} – в этих словах заключается духовная суть и зерно образа Петра. Примечательно, что встреча Петра и Даши произошла именно во время святок, время сакральное, хотя и не масленичное. Степанида рассказывает о женитьбе Петра, как будто о колдовстве или привороте: Петр Дашу «улещал», «сманил», все происходило в тайне от домашних {1, 396}.

В христианской традиции Святки – это время от Рождества (25 декабря/07 января) до Крещения (6 января/19 января). Само слово «святки» означает святые, праздничные дни, множественное число указывает, что праздник продолжается не один день.

В славянской мифологии это время считается весьма опасным. Во-первых, различаются «святые» и «страшные» вечера во время святок. Во-вторых, святки опасны как пограничное время, время перехода, поворот солнца, что требует обновления и от людей¹. В состоянии «перехода» находится также и жена Петра Даша, которая больше не может терпеть загулы мужа. Именно она становится инициатором развода.

Развод Геннепа относит к обрядам перехода, как, разумеется, и заключение брака. Он пишет, что у большей части народов обряды развода довольно просты и сводятся к возвращению женщины в родительский дом². То же предполагает совершить Даша, однако её отец не даёт совершить этот переход и аннулировать брак. Он воспитан в традициях русской народной мудрости и буквально приводит её за руку обратно к мужу.

По сюжету пьесы Петр остается ни с чем – тем самым подчеркивается пограничность его состояния. Он женат, но жена хочет развода, влюбленная в него девушка Груша отвергла его, отец не одобряет его образ жизни. Все отвернулись от Петра, и это состояние для него подобно смерти. По Тёрнеру, «лиминальные

¹ Виноградова Л.Н. Святки // Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М.: Международные отношения, 2002. С. 427.

² Геннеп А. Обряды перехода. С. 130.

существа... могут представляться как ничем не владеющие»¹. Лиминальность подобна пустоте, затмению, смерти. С начала пьесы и практически до самого конца Пётр находится во власти темных сил, причем сам признает, что на него напущен какой-то «туман» {1, 393}.

В драме есть несколько символических деталей, репрезентирующих идею лиминальности. Несколько раз упоминается прорубь. В христианской традиции прорубь является местом крещения, то есть она буквально становится границей, переходом между мирами, а также моментом инициации человека. Мотив водосвятия, очищения от душевной скверны купанием в проруби – один из важнейших в православной обрядности.

Илья Иванович упоминает, что один человек в проруби утонул. При этом смерть в проруби (не являющейся освященной, т.е. купелью) рассматривается им как «нехристианская». Зато кузнец Еремка, которого некоторые зрители и критики восприняли как воплощение нечистой силы, действительно, обладает завидной неуязвимостью, как и положено мифологическому герою, имеющему отношение к кузнечному ремеслу. Кузнецы, властители подземного огня и других теллурических сил, считались священными существами, а в обрядовом фольклоре представляли демиургами, которым под силу выковать не только сакральные предметы или снадобья, но и слово, гимн, свадьбу. Кузнец как хозяин огня неуязвим для него, не может он и утонуть в проруби, так как имеет власть над враждебной огню стихией – водой. (Гоголевский кузнец Вакула побеждает самого черта.) В конце пьесы в пограничном состоянии у проруби нашли и Петра: «Да Петр Ильич попался мне на Москве-реке, такой страшный, без шапки, бегаёт с ножом, ведь того и гляди в прорубь попадет» {1, 413}.

Покаяние Петра под звон церковных колоколов, разогнавший бесов, погасивший мирскую суету, шум и гам, символизирует очищение пространства от греха. Колокол – сакральный предмет, наделенный голосом. Кроме того, это осевой символ, он находится между небом и землей, является символом перехода.

¹ Тернер В. Символ и ритуал. М.: Наука, 1983. С. 74.

Колокольный звон – неотъемлемая часть православного культурного пространства. Колокол объявляет время и знаменует как добрые события, так и опасность и смерть.

Характер Петра – русский народный легендарный характер – порывистый, неудержимый, «буйный». А.В. Дружинин отметил, что такого склада человек может быть удержан «на краю пропасти какой-нибудь светлой силою»¹. Благодаря календарю происходят изменения не только во временах года, но и в душе человека. Так, в драме «Не так живи...» календарный обряд становится триггером метанойи главного героя. Метанойя (др.-греч. μετάνοια — «сожаление (о совершившемся), раскаяние») – термин, обозначающий перемену в восприятии фактов или явлений, обычно сопровождаемую сожалением; раскаяние (особенно в психологии и психотерапии). В религиозной, особенно раннехристианской традиции имеет значение покаяния. В русской литературе Пётр – как правило, имя персонажа пасхального рассказа. Или это имя просто упоминается в рассказе этого жанра. Петр под стать апостолу Петру – самому сомневавшемуся, несколько раз отрекавшемуся от Христа. Его даже распяли вверх ногами по его просьбе в знак переверотов и отречений, которые он переживал.

Таким образом, в пьесе А.Н. Островского акцентируется ощущение связи человека с временным круговоротом, вечностью, космосом, это подтверждается во многих драмах, например, в «Грозе», в «Бесприданнице».

2.9. Выводы по второй главе

Во второй главе, состоящей из восьми параграфов, рассмотрен мифологический подтекст драм Толстого и Островского, основные мифологемы и мифологические сюжетные метаситуации. Выявлена ключевая роль в драме Островского «Без вины виноватые» мифологической сюжетной метаситуации

¹ Дружинин А.В. Сочинения А. Островского. М.: Советская Россия, 1985. С. 278.

узнавания, которая была также одной из основных в сюжетном построении античной драмы. Ситуация заблуждения рассматривается на примере драм «Бесприданница» и «Таланты и поклонники» и возводится к обрядовому прохождению лабиринта. Заблуждение Ларисы в «Бесприданнице» соотносится с заблуждением супруги Геракла Деяниры, «Таланты и поклонники» интерпретируются не как драма любовного заблуждения, а как драма таланта, в связи с чем акцентируются мифологема искушения и фаустианские мотивы. Ситуация блудного сына, которая тоже соотносится с мифологемой заблуждения, рассмотрена в последнем параграфе на примере пьесы Островского «Не так живи, как хочется».

Ситуации ухода и возвращения являются, по сути, зеркальными. Приводятся примеры этих ситуаций в драмах Толстого «Живой труп» и «И свет во тьме светит», исследование продолжено также на материале рассказа Толстого «Корней Васильев» (может быть назван «прозаизированной драмой»). Топос возвращения связан с персонажами «низшей мифологии»: «заложными покойниками», «ходячими мертвецами» (мифологема, проецирующиеся на пьесу «Живой труп»).

В других параграфах главы на основе мифореставрационного подхода выделен вегетативный, а также зооморфный код пьесы Островского «Лес», рассмотрены функции мифологема воды и реки в драмах Островского «Гроза», «Бесприданница», мифологема огня и света в тех же драмах, а также в драмах Толстого «И свет во тьме светит» и «Власть тьмы». Показано, что мифологема огня предстает на фоне концепции К.Г. Юнга (параграф 2.6) как связанная с топосом реакции на деспотизм («Гроза» Островского, роман Ш.Бронте «Джейн Эйр»). Разветвленная орнитосемантика в пьесах Островского и Толстого (параграф 2.7) есть одно из убедительных доказательств сходства мировоззренческих установок авторов. Глава заканчивается исследованием особенностей образного кода и сюжетных структур пьесы Островского «Не так живи, как хочется» в соотнесении с семантикой календарных обрядов.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Осуществленное на основе преимущественно мифореставрационного метода исследование мифо-ритуальных основ сюжета и конфликта в драмах А.Н. Островского и Л.Н. Толстого позволяет сделать вывод, что великие драматурги обращались к истокам драмы – мифу и ритуалу. Ритуалореставрационный метод, хотя и не обоснованный в научной литературе, применялся в работе по аналогии с мифореставрационным методом, разработанным С.М. Телегиным.

Как пишет Т. Фостер, независимо от того, насколько сознательно автор копил свой культурный багаж, он может этим накоплением пользоваться¹. «Культурный багаж» Л.Н.Толстого и А.Н.Островского у каждого из этих гениев был феноменальным даже на фоне их высокообразованных современников, всемирно известных мыслителей и писателей: оба автора были полиглотами, владели, наряду с современными (около полутора десятков), древними языками: языками Священного Писания (древнегреческим и латынью, Толстой – еще и древнееврейским), свободно переводили на русский язык произведения античной литературы, располагали огромными библиотеками. Толстой и Островский были знакомы с русским и мировым фольклором, сакральными текстами мировых религий, оказавшими колоссальное влияние на мировую литературу и составляющими «ее первостепенный реминисцентный фон»². Ни один русский драматург (и, может быть, ни один драматург в мире) не был таким эрудитом в области экзегетики сцены, как Островский. Ни один русский и ни один зарубежный писатель не был таким энциклопедистом, как Толстой.

¹ См.: Фостер Т. Как читать художественную литературу как профессор: Проницательное руководство по чтению между строк. М.: КоЛибри, 2021. С. 121.

² Полтавец Е.Ю. «Великие книги» для филологов-первокурсников: выход из времени // Вестник МГПУ. Серия: Философские науки. 2021. № 2 (38). С. 85.

Но следует в этой связи напомнить, что «понимание мифотворчества писателя как следствия его глубоких и всесторонних познаний ошибочно»¹. С.М.Телегин пишет: «Только неосознанное мифотворчество, опирающееся на заложенный Логосом в подсознание писателя набор мифологем, порождает действительно художественный шедевр»².

В настоящем диссертационном исследовании наше внимание в большей степени было акцентировано на древнегреческих мифах как источниках сюжетов, сюжетных ситуаций, мифо-ритуальных моделей и мифологем. Богатство образов, тем, сюжетов, конфликтов в древнегреческой мифологии давно отмечено исследователями. С.С. Аверинцев заметил: «Греки задали основное направление сознательных литературных исканий очень, очень надолго»³.

Мифы, сакральные тексты и изложенные в них сюжеты – источники проанализированных нами драм Толстого и Островского. Эти произведения потому и являются вершинами мировой драмы, что мифологический подтекст в них органично слит с текстом, проблематика мифа – с идейной структурой, а сюжет построен на воспроизведении мифосюжета. Напомним еще, что именно эта мифологическая основа литературного произведения есть и неперемное условие его художественной значимости.

Нами было выявлено, что некоторые мифо-ритуальные модели, имплицитные в сюжете и/или конфликте, представляют собой катартические стратегии драмы, именно в силу своей всеобщности, всеохватности, вневременности и итеративности.

Поколенческий конфликт, занимающий особое место в структуре мифа, удивительным образом нашел свое отражение в таких драмах Островского и Толстого, как, соответственно, «Гроза», «И свет во тьме светит». Вопросы престолонаследия, волновавшие людей много веков назад, оказываются

¹ Телегин С.М. Миф, мифореставрация и трансцендентальная филология // Миф – Литература – Мифореставрация. Сб. статей. М.; Рязань: Узорчье, 2000. С. 150.

² Там же.

³ Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. С. 148.

актуальными и в наше время. Конфликт в контексте дуализма близнечного мифа проявлен через отношения сиблингов в драмах Толстого «Живой труп» и «И свет во тьме светит». Конфликт драмы «И свет во тьме светит» еще и сопоставим с главной оппозицией мифа об Эдипе.

Отдельное внимание уделено библейским мифам. Упоминания притчи о виноградаре, истории Иова, притчи о блудном сыне, прямые отсылки к Евангелию, отраженные в названиях драм, позволили говорить об особом структурном принципе драматургии «текст в тексте». К библейскому контексту отсылают также мотивы греха, самопожертвования и нравственного воскресения.

Гимнические традиции в драмах рассмотрены как катартическая стратегия авторов. В песнопениях Кулигина, лирических монологах Катерины в «Грозе», тем более в цыганском хоре в «Бесприданнице» и «Живом трупе» можно увидеть не просто музыкальный фон произведения, а особые гимнические черты. Пение в драмах не утратило связи с древнейшим молитвенным ритуалом и воспроизведением мифологического сюжета.

Подробное изучение мифопоэтики и ритуалопоэтики драм Островского и Толстого позволило обнаружить и выявить и другие аспекты мифо-ритуальной референтности. В ходе настоящего исследования установлено, что в драмах писателей обнаруживаются особые типы сюжетных ситуаций. Это сюжетные ситуации узнавания, заблуждения, ухода и возвращения. Все эти ситуации генетически восходят к мифу, который перерабатывали в качестве сюжета античные трагики Эсхил, Софокл, Еврипид. Нами было выявлено, что возвращение и узнавание/прощение в сюжетах вершинных произведений драматургии Толстого и Островского – почти обязательная и концептуальная составляющая.

В диссертационной работе мы стремились показать богатство используемых авторами мифологем. В текстах, пронизанных мифологемами леса, воды, огня, птицы, мы увидели нерушимую связь с мифом и ритуалом. Драма Толстого «И свет во тьме светит» рассматривается в контексте важнейшего мифологического концепта – оппозиции света и тьмы – в связи с концептом «просветление» в творчестве Толстого. Благодаря мифо-ритуальной семантике календаря в драме

Островского «Не так живи, как хочется», рассмотрению которой посвящен специальный параграф, акцентируется ощущение связи человека с временным круговоротом, вечностью, космосом.

Применение мифореставрационного исследования драматургии Островского и Толстого может и должно быть продолжено в отношении еще не выявленных в тексте мифо-ритуальных моделей и мифологем, что откроет перспективы новых подходов к жанру.

Данная работа не претендует на исчерпывающую полноту, но обнаруживает необходимость понимания соотнесенности сюжета и конфликта в драмах Островского и Толстого с мифологическими оппозициями и мифологическим синкретизмом, а также с ритуальными практиками. Иначе мифологемы в драмах останутся для нас «погруженными в чуждый им мир банальностей и запечатанными»¹ (по выражению Л. Силард), а драмы, созданные великими творцами как сакрально-мифологическое действо, останутся в нашем представлении всего лишь отражением профанной реальности.

¹ Силард Л. Герметизм и герменевтика. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2002. С. 101.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Источники

1. Античные гимны. М.: Издательство Московского ун-та, 1988. 362 с.
2. Аполлодор. Мифологическая библиотека. Л.: Наука, 1972. 216 с.
3. Будда. История прошлых рождений. Гирлянда джатак. М.: Эксмо-Пресс, 2000. 544 с.
4. Волошин М.А. Из литературного наследия. СПб.: РАН, 1991. 332 с.
5. Гигин. Мифы. СПб.: Алетейя, 2000. 360 с.
6. Гольденвейзер А.Б. Вблизи Толстого. Воспоминания. М.: Захаров, 2002. 654 с.
7. Ломоносов М.В. Сочинения. М.: Современник, 1987. 444 с.
8. Народные баллады. М., Л.: Советский писатель, 1963. 447 с.
9. А.Н. Островский в воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1966. 632 с.
10. Островский А.Н. Полн. собр. соч.: В 12 т. М.: Искусство, 1973–1980.
11. Островский А.Н. О литературе и театре. М.: Современник, 1986, 400 с.
12. Островский А.Н. Вся жизнь театру. М.: Сов. Россия, 1989. 368 с.
13. Русские народные песни. М.: Правда, 1988. 576 с.
14. Русские писатели о литературном труде. Сб. в 4-х т. Т.3. Л.: Советский писатель, 1955. 715 с.
15. Сборник воспоминаний о Л. Н. Толстом. М.: Златоцвет, 1911. 176 с.
16. Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. (юбилейное). В 90 т. М.: ГИХЛ, 1928–1958.
17. Лев Толстой об искусстве и литературе. Т.2. М.: Советский писатель, 1958. 576 с.
18. Эсхил. Софокл. Еврипид. Трагедии. М.: Ломоносов, 2015. 480 с.

Исследования

- 19.Аверинцев С.С. Мифы // Литературный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 222–224.
- 20.Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. 448 с.
- 21.Аверинцев С.С. Горизонт семьи. О некоторых константах традиционного русского сознания // Новый мир. 2000. № 2. С. 170–175.
- 22.Айхенвальд Ю. И. Посмертныя сочиненія Л.Н. Толстого. СПб.: Энергія, 1912. 63 с.
- 23.Айхенвальд Ю. И. Островский // Силуэты русских писателей. М.: Республика, 1994. С. 263–265.
- 24.Альтман И.Л. Драматургия Л.Н. Толстого // Альтман И.Л. Избранные статьи. М.: Советский писатель, 1957. С. 249–277.
- 25.Амирханян А.М. А.Н. Островский и Л.Н. Толстой: интерпретация бытия и философия реализма // А.Н. Островский: русская и национальные литературы. Ереван: Лусабац, 2013. С. 34–49.
- 26.Анастасьев А.Н. «Гроза». М.: Худож. лит., 1975. 101 с.
- 27.Андреев М.Л. Метасюжет в театре Островского. М.: РГГУ, 1995. 28 с.
- 28.Андреева В.Г. Толстой и Островский: к проблеме генетических и типологических связей // Щельковские чтения 2010: А.Н. Островский в контексте русской культуры. Кострома, 2011. С. 127–137.
- 29.Аникст А.А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М.: Наука, 1967. 455 с.
- 30.Аникст А.А. Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. М.: Наука, 1972. 643 с.
- 31.Аристотель. Об искусстве поэзии. М.: ГИХЛ, 1957. 184 с.
- 32.Артемьева А.А. К вопросу о ритуале: этимология и понятие термина // Вестник Московского университета МВД России №7, 2010. С. 74–77.

33. Астафьева Л.А. Сюжет и стиль русских былин. М.: Наследие; Наука, 1993. 252 с.
34. Афанасьева Н. Теория драмы Л.Н. Толстого // Театр. 1960. № 11. С. 83–90.
35. Ахутин А.В. Поворотные времена: статьи и наброски. СПб.: Наука, 2005. 741 с.
36. Бабаев Э.Г. Эстетический эксперимент Толстого // Вопросы литературы. 1978. № 8. С. 48–84.
37. Бабкин П.И. О непротивлении злу. По поводу драмы «Власть тьмы» Льва Толстого. М.: ЛЕНАНД, 2016. 96 с.
38. Батюшковъ Ф. Лев Толстой какъ драматургъ // Ежегодникъ императорскихъ театровъ. Вып. 1. СПб.: Дирекция императорскихъ театровъ, 1909. С. 14–23.
39. Бахтин М.М. Предисловие. Драматические произведения Л. Толстого // Л.Н. Толстой: pro et contra. СПб.: РХГИ, 2000. С. 747–755.
40. Башляр Г. Психоанализ огня. М.: Прогресс, 1993. 176 с.
41. Беглов В.А. Вокруг характера. Стерлитамак: Стерлитамак. гос. пед. академия им. Зайнаб Бишевой, 2008. 202 с.
42. Белоусова Е.В. Драматургические опыты Л.Н. Толстого в стиле А.Н. Островского // А.Н. Островский: русская и национальные литературы. Ереван: Лусабац, 2013. С. 130–164.
43. Бентли Э. Жизнь драмы. М.: Айрис-пресс, 2004. 405 с.
44. Берман Б.И. Сокровенный Толстой. М.: Гендальф, 1992. 206 с.
45. Борхес Х. Л. Проза разных лет. М.: Радуга, 1984. 320 с.
46. Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. М.: Языки рус. культуры, 1999. 626 с.
47. Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М.: URSS, 2001. 320 с.
48. Буркхарт Д. Шрам. Археология литературного мотива // Телесный код в славянских культурах. М.: РАН, 2005. С. 68–79.
49. Бялый Г.А. «Власть тьмы» в творчестве Л.Н. Толстого 1880-х годов // Русская литература. 1973. № 2. С. 71–92.
50. Вайман С.Т. Гармонии таинственная власть. М.: Советский писатель, 1989. 366 с.

51. Вайман С.Т. Неевклидова поэтика. М.: Наука, 2001. 479 с.
52. Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М.: РГГУ, 2002. 688 с.
53. Введение в литературоведение. Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, А.Я. Эсалнек и др. М.: Высш.шк., 2004. 198 с.
54. Велецкая Н.Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов. М.: София, 1978. 237 с.
55. Веселовский А.Н. Историческая поэтика / Вступ. ст. И.К. Горского; Сост., коммент. В.В. Мочаловой. М.: Высшая школа, 1989. 404 с.
56. Виноградова Л.Н. Крещение // Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М.: Международные отношения, 2002. С. 262–263.
57. Виноградова Л.Н. Святки // Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М.: Международные отношения, 2002. С. 426–428.
58. Вишневская И. Л. О мастерстве драматурга (А.Н. Островский) // Мастерство русских классиков. М.: Советский писатель, 1969. С. 247–279.
59. Вишневская И.Л. Театр в прозе Толстого // В мире Толстого. Сб. статей. М.: Советский писатель, 1978. С. 351–384.
60. Вишневская И.Л. Талант и поклонники. М.: Наследие, 1999. 215 с.
61. Вишневская И.Л. Золотые цепи // Вершины. М.: Дет. лит., 1981. С. 243–258.
62. «Власть тьмы» Л. Толстого в Малом театре. М.: Искусство, 1957. 64 с.
63. Воглер К. Путешествие писателя. Мифологические структуры в литературе и кино. М.: Альпина нон-фикшн, 2015. 476 с.
64. Водолазкин Е.Г. О «людѣхъ дивиихъ» древнерусских хронографов // Русская литература. 1998. № 3. С. 131–147.
65. Волкова Е.И. Сюжет о спасении. М.: НОПАЯЗ. 2001. 284 с.
66. Гаглоева Г.Р., Полтавец Е.Ю. «Ситуация заблуждения» в мотивной системе поэмы А.Т. Твардовского «Геркин на том свете» // История и современность филологических наук: Сборник научных статей по материалам Международной научной конференции XVI Виноградовские чтения: в 2 т. Т.2. М.: Книгодел, МГПУ, 2021. С. 116–121.

67. Гайдамак С.В. Л.Н. Толстой и А.Ф. Кони // Яснополянский сборник 2014. Ч.2. Ясная Поляна: Музей-усадьба «Ясная Поляна», 2014. С. 81–87.
68. Галаган Г.Я. Л.Н. Толстой. Художественно-этические искания. Л.: Наука, 1981. 176 с.
69. Ганцовская Н.С. Язык // А.Н. Островский. Энциклопедия. Кострома: Костромиздат; Шуя: ШГПУ, 2012. С. 496–498.
70. Гарипова Г.Т., Шафранская Э.Ф. Сравнительное литературоведение. Методология и практика изучения русской литературы в системе компаративного анализа. Владимир: ВлГУ, 2022. 108 с.
71. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. М.: Наука, 1994. 303 с.
72. Гатралл Дж. Русский мужик в Париже: критические отзывы о мировой премьере «Власти тьмы» // Лев Толстой и мировая литература. Материалы V Международной научной конференции. Ясная Поляна, 2007. Тула: Издательский дом «Ясная Поляна», 2008. С. 235–242.
73. Гвоздев А.А. Из истории театра и драмы. СПб: Academia, 1923. 102 с.
74. Геннеп А. Обряды перехода: М.: Вост. лит. РАН, 1999. 198 с.
75. Генон Р. Заметки о посвящении. Смысл, цели, перспективы. М.: Беловодье, 2010. 400 с.
76. Гинзбург К. Мифы — эмблемы — приметы. Морфология и история. М.: Новое издательство, 2004. 348 с.
77. Головня В.В. История античного театра. М.: Искусство, 1972. 399 с.
78. Голосовкер Я.Э. Логика мифа. М.: Наука, 1987. 218 с.
79. Горбачев Н.В. «И свет во тьме светит». История писания и печатания // Толстой Л.Н. Полное собр. соч. в 90 т. Т. 31. С. 291–300.
80. Горбунова Е.Н. Вопросы теории реалистической драмы. О единстве драматического действия и характера. М.: Советский писатель, 1963. 511 с.
81. Грабарь-Пассек М. Античные сюжеты и формы в западноевропейской литературе. М.: Наука, 1966. 320 с.
82. Грейвс Р. Мифы Древней Греции. Санкт-Петербург: Азбука-Аттикус, 2013. 832 с.

83. Гусев Н. Н. Летопись жизни и творчества Л. Н. Толстого. Т. 2. 1891–1910. М.: ГИХЛ, 1960. 925 с.
84. Гуткина Э.И. Архетипическая основа лирического стихотворения // Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя. Материалы Международной заочной научной конференции. Астрахань, 19–24 апреля 2010 г. Астрахань, Астраханский университет, 2010. С. 22–26.
85. Данилова Л. Толстой и Островский // Лев Толстой. Проблемы драматургии и сценической интерпретации. Сб. статей. Л., 1978. С. 30.
86. Джанумов С.А. Идеино-художественная функция народных песен в произведениях Л.Н. Толстого // X Виноградовские чтения: Текст и контекст: лингвистический, литературоведческий и методический аспекты. Т.2. М.: МГПУ, 2007. С. 58–64.
87. Димитриева В.Н. Миф и литература: духовно-нравственный поиск. Чита: ЗабГГПУ, 2011. 141 с.
88. Димитриева В.Н. Мифореализм «без берегов»: к вопросу о наследовании литературой свойств мифа // Миф, фольклор, литература: эстетическая проекция мира. Вроцлав: Русско-польский институт, 2015. С. 19–20.
89. Димитров Л. Чума – другое имя розы (мифопоэтика пушкинской маленькой трагедии «Пир во время чумы») // Университетский пушкинский сборник. М.: Издательство Московского университета, 1999. С. 176–183.
90. Добролюбов Н.А. Литературная критика. В 2-х т. Л.: Художественная литература, 1984.
91. Долгих Ю.А. «Ходячие» мертвецы в русском страшном повествовании 1810 – 1840-х гг. // Все страхи мира: в литературе и искусстве. СПб.; Тверь: Изд-во М. Батасовой, 2015. С. 84–99.
92. Доманский Ю.В. Полусумасшедшая барыня, люди с песьими головами и святой Христофор в «Грозе» Островского (к вопросу о жанре пьесы) // Новый филологический вестник. 2014. Вып. 2 (29). С. 8–18.
93. Дружинин А.В. Литературная критика М.: Советская Россия, 1983. 384 с.
94. Дружинин А.В. Сочинения А. Островского. М.: Советская Россия, 1985. 312 с.

95. Дубинина Т.Г. Мифологема птицы в «таинственных» повестях и «Стихотворениях в прозе» И.С. Тургенева // Вестник МГПУ. Серия «Филология. Теория языка. Языковое образование». №1 (21). М.: 2016. С. 27–33.
96. Дубровина И.В. Диалог сентиментального и реалистического начал в поэтической ткани драмы А.Н. Островского «Без вины виноватые» // А.Н. Островский: русская и национальные литературы. Ереван: Лусабац, 2013. С. 104–118.
97. Дурылин С.Н. Драма Л.Н. Толстого «Власть тьмы» // Творчество Л.Н. Толстого. М.: ГИХЛ, 1959. С. 203–249.
98. Дюмезиль Ж. Верховные боги индоевропейцев. М.: Наука, 1986. 234 с.
99. Едошина И.А. Последняя пьеса А.Н. Островского «Не от мира сего» (К проблеме природы конфликта) // Щельковские чтения, 2001. С. 18–26.
100. Едошина И. А. Возвращение Островского // Щельковские чтения 2001. А. Н. Островский. Новые материалы и исследования: сб. ст. Кострома, 2001.
101. Едошина И. Миросозерцательные основания конфликта в «поздней» драматургии А. Н. Островского // Щельковские чтения 2006. В мире А. Н. Островского: сб. ст. Кострома, 2007.
102. Едошина И.А. Культурфилософия леса в одноименной пьесе А.Н. Островского // Соловьевские исследования. Выпуск 2 (70). 2021. С. 143–156.
103. Еремина В.И. Ритуал и фольклор. Л.: Наука, 1991. 206 с.
104. Ермолаева Н.Л. О художественной антропологии в пьесе А.Н. Островского «Бесприданница» // А.Н. Островский в новом тысячелетии: Материалы науч.-практ. конф. 15–16 апр. 2003 г. Кострома. 2003. С. 125–131.
105. Ермолаева Н.Л. «Не от мира сего» // А.Н. Островский. Энциклопедия. Кострома: Костромаиздат; Шуя: ШГПУ, 2012. С. 287–288.
106. Есаулова Е.Н. Народное религиозное сознание в «Грозе» А.Н.Островского // Евангельский текст в русской литературе: цитата, реминисценция, сюжет, жанр. Вып. 3. Петрозаводск: Издательство Петрозаводского государственного университета, 2001. С. 286–296.

107. Жирмунский В.М. «Пир Атрея» и родственные этнографические сюжеты в фольклоре и литературе // Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. Л.: Наука, 1979. С. 375–396.
108. Журавлева А.И. Русская драма и литературный процесс XIX века. От Гоголя до Чехова. М.: Издательство Московского университета, 1988. 198 с.
109. Журавлева А.И. Драматургия А.Н. Островского. М.: Издательство Московского университета, 1974. 103 с.
110. Журавлева А.И. Кое-что из былого и дум. О русской литературе 19 в. М.: Издательство Московского университета, 2013. 272 с.
111. Журавлева А.И. «Гроза» А.Н. Островского // Анализ драматического произведения. Л.: Издательство Ленинградского ун-та, 1988. С. 196–212.
112. Журавлева А.И., Некрасов В.Н. Театр Островского. М.: Просвещение, 1986. 208 с.
113. Журавлева А.И. Театр Островского как модель национального мира // Вестник Московского университета, Серия 9. Филология. 1995. № 5. С. 18–26.
114. Журавлева А.И. Церковь и христианские ценности в художественном мире А.Н. Островского // Русская словесность. 1995. № 3. С. 13–17.
115. Журавлева А.И., Макеев М.С. Александр Николаевич Островский. М.: Издательство Московского ун-та, 1998. 112 с.
116. Заблуждение. [Электронный ресурс] URL: <https://terme.ru/termin/zabluzhdenie.html> (Дата обращения: 11.10.2021).
117. Загорюлькина Ю.В. Статьи Н.А. Добролюбова и драмы Л.Н. Толстого: сквозь призму образов Книги Иова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Научно-теоретический и прикладной журнал. 2016. №10 (64). Часть 2. С. 35–39.
118. Зеленин Д.К. Избранные труды. Очерки русской мифологии: Умершие неестественной смертью и русалки. М.: Индрик, 1995. 432 с.
119. Зубков Ю. А. Герой и конфликт в драме. М.: Советский писатель, 1976. 280 с.
120. Иванов В.В. Близнечные мифы // Мифы народов мира. Энциклопедия. Т.1. М.: Советская энциклопедия, 1991. С. 174–176.

121. Иванов В.В. Лес // Мифы народов мира. Энциклопедия. Т.2. М.: Советская энциклопедия, 1991. С. 47–50.
122. Иванов В.В., Топоров В.Н. Птицы // Мифы народов мира. Энциклопедия. Т.2. М.: Советская энциклопедия, 1991. С. 346–349.
123. Иванов Вяч. И. Лик и личины России. Эстетика и литературная теория, М.: Искусство, 1995. 669 с.
124. Иванов Вяч. И. Дионис и прадионисийство. СПб.: Алетейя, 2000. 343 с.
125. Иванова А.А. Река в культурном ландшафте севернорусской деревни // Природные стихии в русской словесности. М.: ЛЕНАНД, 2015. С. 22–32.
126. Ильинская Т.Б. «Власть тьмы» – библейское и толстовское в интерпретации Лескова: (Неизвестная статья Лескова «О дурацких обычаях») // Мир русского слова. 2009. № 4. С. 64–70.
127. Индик У. Психология для сценаристов. Построение конфликта в сюжете. М.: Альпина нон-фикшн, 2014. 348 с.
128. Исакова И.Н. Литературный персонаж как система номинаций: Монография. М.: Макс Пресс, 2011. 520 с.
129. Исакова И.Н. Толстой Л.Н. // А.Н. Островский. Энциклопедия. Кострома: Костромаиздат; Шуя: ШГПУ, 2012. С. 443–445.
130. История греческой литературы. Т.1. М.; Л.: АН СССР, 1946. 487 с.
131. История русской драматургии. Вторая половина XIX – начало XX века до 1917 г. Л.: Наука, 1987. 660 с.
132. История русского драматического театра в 7 т. М.: Искусство, 1977–1987.
133. История русской литературы конца XIX – начала XX века. В 2-х т. Т.1. М.: Академия, 2009. 288 с.
134. Иткин И.Б. Трактир в кавычках (вокруг одного сюжетного хода у Островского) // Вестник Московского ун-та. Серия 9. Филология. 2013. № 2. С. 149–157.
135. Ищук Г.Н. Проблемы эстетики позднего Л. Н. Толстого. Ростов н/Д: Кн. изд-во, 1967. 208 с.

136. Ищук-Фадеева Н.И. Типология драмы в историческом развитии. Тверь: Твер. гос.ун-т, 1993. 61 с.
137. Ищук-Фадеева Н.И. Драма и обряд. Тверь: Тверской гос. ун-т, 2001. 81 с.
138. Ищук-Фадеева Н.И. «Лес» А. Островского и лес-сад Чехова // Щельковские чтения 2003. А.Н. Островский в современном мире: сб. статей / науч. ред. и сост. И.А. Едошина. Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2004. С. 143–156.
139. Казакова Н.А. Народная драма Л.Н. Толстого «Власть тьмы» (мистерия XIX века) // Анализ драматического произведения. Л.: Издательство Ленинградского ун-та, 1988. С. 301–313.
140. Кайдаш-Лакшина С.Н. Летопись жизни и творчества А.Н. Островского. Статьи. М.: Лазурь, 2013. 240 с.
141. Калашников С.Б. Метасюжет в литературе и виды его реконструкции: опыт построения структурной топики // Константы русской литературы. М.: Книгодел, 2020. С. 15–30.
142. Кандауров О.З. Потрясающий копьем. М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2012. 417 с.
143. Кассирер Э. Философия символических форм. Т.2. Мифологическое мышление. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2021. 288 с.
144. Кашин Н.П. Этюды об Островском. М.: типо-лит. т-ва И.Н. Кушнерев и К°, 1912. С. 47.
145. Кедров К. «Уход» и «воскресение» героев Толстого // В мире Толстого. Сб. статей. М.: Советский писатель, 1978. С. 248–273.
146. Кёйпер Ф.Б.Я. Труды по ведийской мифологии. М.: Наука, 1986. 196 с.
147. Келдыш В.А. Поздний Л.Н. Толстой (конец 1890-х – 1900-е гг.) // Келдыш В.А. О «серебряном веке» русской литературы: Общие закономерности. Проблемы прозы. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 78–110.
148. Кессиди Ф.Х. От мифа к логосу. М.: Мысль, 1972. 312 с.
149. Климова М.Н. К истории «Эдипова сюжета в русской литературе» // Вестник ТГПУ. 2006. №8 (59). Серия: гуманитарные науки (филология). С. 60–68.

150. Коваленко А.Т. Очерки художественной конфликтологии. Антиномизм и бинарный архетип в русской литературе XX в. М.: Российский университет дружбы народов, 2010. 491 с.
151. Коган Л. Р. Летопись жизни и творчества А. Н. Островского. М.: Госкультпросветиздат, 1953. 408 с.
152. Кожин В.В. Понимание трагедии и разрушенное сознание. [Электронный ресурс] URL: <http://kozhinov.voskres.ru/stat/traged.htm> (дата обращения: 08.12.2018).
153. Козубовская Г.П. Мифопоэтика русской литературы: жанр и мотив. Барнаул: АлтГПУ, 2016. 267 с.
154. Кормилов С.И. Исторический контекст трагического конфликта в «Грозе» А.Н. Островского. // Вестник Московского ун-та. Серия 9. Филология. 2013. № 4. С. 70–92.
155. Костелянец Б.О. «Бесприданница» А.Н. Островского. Л.: Художественная литература, 1982. 192 с.
156. Костелянец Б.О. Драма и действие. Лекции по теории драмы. М.: Совпадение, 2007. 503 с.
157. Костылева Э.С. Образы народной мифологии в пьесе А.Н. Островского «Гроза» // Филологический класс. 2003. № 10. С. 59–63.
158. Красильников Р.Л. «Живой труп» в русской литературе // Русская культура нового столетия: Проблемы изучения, сохранения и использования историко-культурного наследия. Вологда: Книжное наследие, 2007. С. 594–600.
159. Кроо К. Ещё раз о тайне гимна в романе «Братья Карамазовы» // Достоевский и мировая культура. Альманах №20. СПб.; М.: Серебряный век, 2004. С. 170–192.
160. Кун Н.М. Легенды и мифы Древней Греции. М.: Эксмо, 2019. 576 с.
161. Куркина Т.Н. Толстой о церковном сознании русского народа (на примере драмы «Власть тьмы») // Юбилейный сборник. К 100-летию Государственного музея Л.Н. Толстого. М.: Гос. музей Л.Н. Толстого, 2012. С. 105–112.

162. Кучерская М.А. Языковые ключи в драме Островского «Гроза» // Русская драма и литературный процесс: к 75-летию А.И. Журавлевой. М.: Совпадение, 2013. С. 144–148.
163. Лакшин В.Я. А. Н. Островский. М.: Гелеос, 2004. 768 с.
164. Ларионова М.Ч. Миф, сказка и обряд в русской литературе XIX века. Ростов-на-Дону: Издательство Ростовского ун-та, 2006. 256 с.
165. Латыева Е.В. О роли мотива «гееннского огня» в пьесе А.Н. Островского «Гроза» // Филологические науки. Сб. научных трудов. № 3(18). М.: МГИМО, 2000. 156 с.
166. Лебедев Ю.В. О народности «Грозы», «русской трагедии» А.Н. Островского // Русская литература. 1981. №1. С. 14–31.
167. Лебедев Ю.В. У истоков «русской трагедии» // Литература в школе. 1995. №3. С. 46–48.
168. Леви-Стросс К. Структурная антропология. М.: Наука, 1983. 536 с.
169. Линков В.Я. Бытие к бессмертию. Книга о Льве Толстом. М: Либроком, 2014. 200 с.
170. Ломунов К.Н. Драматургия Л. Толстого. М.: Искусство, 1956. 468 с.
171. Лосев А.Ф., Сонкина Г.А. и др. Греческая трагедия. М.: Учпедгиз, 1958. 203 с.
172. Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. М.: Изд-во МГУ, 1982. 479 с.
173. Лосев А.Ф. Диалектика мифа. СПб.: Азбука-Аттикус, 2014. 320 с.
174. Лотман Л.М. А.Н. Островский и русская драматургия его времени. Л.: АН СССР, 1961. 360 с.
175. Лотман Л.М. Эстетические принципы драматургии Толстого // Л.Н. Толстой и русская литературно-общественная мысль. Л.: Наука, 1979. С. 239–271.
176. Лотман Ю.М., Минц З.Г., Мелетинский Е.М. Литература и мифы // Мифы народов мира. Энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1991. Т.2. С. 58–65.
177. Лотман Ю.М. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: Кн. для учителя. М.: Просвещение, 1988. 353 с.

178. Лотман Ю.М. Между свободой и волей (Судьба Феди Протасова) // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. I. (Новая серия). Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 1994. С. 11–24.
179. Лотман Ю.М. Текст в тексте // Образовательные технологии. 2014. № 1. С. 30–42.
180. Майданов А.С. Тайны великой Ригведы. М.: Едиториал УРСС, 2010. 208 с.
181. Малеин А.И. Островский и античная комедия // Бирюч Петроградских Государственных театров. 1918. № 8. С. 35–38.
182. Ман П. Аллегии чтения. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1999. 368 с.
183. Маркарян Н.Ю. Тема женщины-матери в произведениях А.Н. Островского // А.Н. Островский: русская и национальные литературы. Ереван: Лусабац, 2013. С. 389–392.
184. Масолова Е.А. Роман Л. Н. Толстого «Воскресение»: социальный, христианский и мифопоэтический дискурс. Новосибирск: Изд-во Новосибирского гос. технического ун-та, 2014. 218 с.
185. Матвеева И.Ю. Музыкальные фрагменты в драме Л. Н. Толстого «Живой труп» // Лев Толстой и мировая литература. Материалы VI Международной научной конференции. Ясная Поляна, 2010. Тула: Издательский дом «Ясная Поляна», 2010. С. 195–208.
186. Матлин М.Г. Религиозный тип личности в драме А.Н. Островского «Гроза» // Духовный потенциал русской классической литературы, М.: Русский мир, 2007. С. 415–427.
187. Матышак Ф. Греческие и римские мифы от Трои и Гомера до Пандоры и «Аватара». М.: Манн, Иванов и Фербер, 2022. 272 с.
188. Медведева Н.М. Рецепция евангельского сюжета о блудном сыне в пьесах москвитянинского периода А.Н. Островского // Сборник научных статей по итогам XIII Международной научно-практической конференции, XIV Международных научно-образовательных Знаменских чтений. Курск: Курский государственный университет, 2018. С. 46–52.

189. Мейер А.А. Заметки о смысле мистерии (жертва) // Философские сочинения. Париж: La Presse Libre, 1982. С. 105–165.
190. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: Наука, 1976. 407 с.
191. Мелетинский Е.М. Аналитическая психология и проблема происхождения архетипических сюжетов // Бессознательное. Сборник. Новочеркасск: Агентство «Сагуна», 1994. С. 159–167.
192. Мелетинский Е.М. От мифа к литературе. М.: РГГУ, 2000. 168 с.
193. Миллер В.Ф. Очерки арийской мифологии в связи с древнейшей культурой: Асвины-диоскуры. Т.1. М.: Тип. Ф.Б.Миллера, 1876. 372 с.
194. Мильдон В.И. Вершины русской драмы. М.: Издательство Московского университета, 2002. 256 с.
195. Минеева З.И. Зооморфные образы в пьесах А.Н. Островского // А.Н. Островский: русская и национальные литературы. Ереван: Лусабац, 2013. С. 408–417.
196. Миронова Г.С. Музыкальные мотивы и их художественная роль в драматургии Л.Н. Толстого // Л.Н. Толстой: мотивы, стиль, аллюзии. Коллективная монография. Тула, ТГПУ, 2016. С. 56–62.
197. Михайловский Б. В. Вопросы композиции и стилистики пьесы Л.Н. Толстого "Живой труп" // Михайловский Б.В. Избр. статьи о литературе и искусстве. М.: Издательство МГУ, 1969. С. 19–46.
198. Михновец Н.Г. Драма "Живой труп": своеобразный ответ Л.Н. Толстого-драматурга А. П. Чехову // Литература в школе. 2000. № 2. С. 18–25.
199. Мордвина Т.Н. Мифо-ритуальные и фольклорные традиции в драматургии Бурятии. Улан-Удэ: ВСГИК, 2022. 139 с.
200. Москалинский А.А. Река как основной географический образ в художественной литературе // Псковский регионологический журнал. 2010. № 10. С. 141–146.
201. Москвина Т.В. В спорах о России: А.Н. Островский. СПб.: Лимбус Пресс, 2010. 312 с.

202. Мюллер Ф.М. Введение в науку о религии: Четыре лекции, прочит. в Лондон. Королев. Ин-те в февр.-марте 1870 г. М.: Кн. дом "Университет": Высш. шк., 2002. 258 с.
203. Назиров Р.Г. Сказочные талисманы невидимости // Фольклор народов РСФСР. Вып. 11. Уфа, 1984. С. 19–33.
204. Назиров Р.Г. Становление мифов и их историческая жизнь. Уфа: ГУП РБ, 2014. 292 с.
205. Нетушил И.В. Легенда о близнецах Ромуле и Реме. М.: ЛЕНАНД, 2014. 128 с.
206. Никитина А. Почему драма – не род литературы // Литература. 2009. № 17. С. 32–34.
207. Николаева Е.В. Художественный мир Льва Толстого 1880-1900-е годы. М.: Флинта, 2000. 272 с.
208. Овсяннико-Куликовский Д.Н. Опыт изучения вакхических культов индоевропейской древности в связи с ролью экстаза на ранних ступенях развития общественности. М.: ЛИБРОКОМ, 2012. 240 с.
209. Овчинина И.А. «Гроза» А.Н. Островского // А.Н. Островский. Энциклопедия. Кострома: Костромаиздат; Шуя: ШГПУ, 2012. С. 124–129.
210. Озерова А. Предисловие // Толстой Л.Н. Полное собр. соч. в 90 т. Т.31. С. V–XXI.
211. Опульская Л.Д. Лев Николаевич Толстой. Материалы к биографии с 1886 по 1892 год. М.: Наука, 1979. 287 с.
212. Опульская Л.Д. Лев Николаевич Толстой. Материалы к биографии с 1892 по 1899 год. М.: ИМЛИ РАН, 1998. 407 с.
213. Основин В.В. Русская драматургия второй половины XIX века. М.: Просвещение, 1980. 190 с.
214. Основин В.В. Драматургия Л.Н. Толстого. М.: Высшая школа, 1982. 176 с.
215. Островский. К столетию со дня рождения. Юбилейный сборник. М.: Изд-во Русского театрального о-ва, 1923. 74 с.
216. А.Н. Островский и литературно-театральное движение XIX-XX веков. Л.: Наука, 1974. 280 с.

217. А.Н. Островский. Энциклопедия. Кострома: Костромаиздат; Шуя: ШГПУ, 2012. 660 с.
218. А.Н. Островский: новые исследования. Сб. статей. СПб.: РИИИ, 1998. 257 с.
219. А.Н. Островский. Новые материалы и исследования. Литературное наследство. Т. 88. В 2 кн. М.: Наука, 1974.
220. Отрадин М.В. «Бесприданница» А.Н. Островского // Анализ драматического произведения. Л.: Издательство Ленинградского ун-та, 1988. С. 226–243.
221. Павлова И.Б. Мотивы воды и огня в романе-эпопее Л.Н.Толстого «Война и мир» // Вестник МГОУ. Серия: Русская филология. 2020. № 5. С. 109–120.
222. Павлова И.Б. Драма «Гроза» А.Н. Островского – объект полемики Л.Н. Толстого с Н.А. Добролюбовым // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2023. №2. С. 98–112.
223. Парфенов А.Т. «Гроза» Островского: природное и духовное // Российский литературоведческий журнал. 1996. № 7. С. 162–172.
224. Петровская И.Ф. Новые мотивы в драматургии Островского 1870 – 80-х гг. // Русская литература. 1973. № 3. С. 12–23.
225. Петрухин В.Я. Загробный мир // Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 1. С. 452–456.
226. Пимонов В.И. Миф об Эдипе. Структура – мотивы – сюжет. М.: Флинта, 2022. 160 с.
227. Питалев М.Г. Небесные Близнецы. Древнейшие мифологические образы: реконструкция, анализ, закономерности. М.: ЛЕНАНД, 2015. 240 с.
228. Погребная Я.В. Мифопоэтика русской литературы: теоретические и прикладные аспекты. Ставрополь: Изд-во Тимченко О. Г., 2020. 193 с.
229. Полонский В.В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX-начала XX века. М.: Наука, 2008. 283 с.
230. Полтавец Е.Ю. Драматургия А.Н. Островского // Недзвецкий В.А., Полтавец Е.Ю. Русская литература XIX века. 1840–1860-е годы. М.: Издательство Московского ун-та, 2010. С. 351–369.

231. Полтавец Е.Ю. Мифопоэтика «Войны и мира» Л.Н. Толстого. М.: Ленанд, 2015. 224 с.
232. Полтавец Е.Ю. «Великие книги» для филологов-первокурсников: выход из времени // Вестник МГПУ. Серия: Философские науки. 2021. № 2 (38). С. 85–88.
233. Полтавец Е.Ю., Смирнова А.И., Райкова И.Н. «И божественное слово умирляет и приручает воды»: водный символизм в русской словесности и мировой культуре // Символика воды в русской словесности и мировой культуре: коллективная монография. М.: Книгодел; МГПУ, 2022. С. 8–31.
234. Полтавец Е.Ю. «Подобно течению воды учению»: мифопоэтические истоки гидротекста Л.Н.Толстого // Символика воды в русской словесности и мировой культуре: коллективная монография. М.: Книгодел; МГПУ, 2022. С.56–70.
235. Полякова Е.А. Поэтика драмы и эстетика театра в романе. М.: РГГУ, 2002. 326 с.
236. Пословицы и поговорки в произведениях, дневниках и письмах Толстого. Публикация Э.Е. Зайденшнур // Литературное наследство. Т.69. Лев Толстой. Кн. 1. М.: АН СССР, 1961. С. 561–639.
237. Прокофьева Е.А. Своеобразие мифопоэтики русской исторической драматургии XIX века: А. С. Пушкин, А. К. Толстой, А. Н. Островский. Днепропетровск: Пороги, 2007. 229 с.
238. Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 1998. 511 с.
239. Птица как образ, символ, концепт в литературе, культуре и языке. М.: Книгодел; МГПУ, 2019. 504 с.
240. Пятигорский А.М. Мифологические размышления: Лекции по феноменологии мифа. М.: Языки рус. культуры: Кошелев, 1996. 279 с.
241. Пяткина Ю.В. Образы пироманьяков в произведениях о семейном деспотизме: «Гроза» А.Н. Островского и «Джен Эйр» Ш. Бронте // Сборник работ молодых ученых-филологов Института гуманитарных наук МГПУ. М.: МГПУ, 2011. С. 42–47.

242. Пяткина Ю.В. Конфликт света и тьмы в произведениях Л.Н. Толстого // Литература в школе. 2014. № 10. С. 12–14.
243. Пяткина Ю.В. Мотив цыганского пения в драме Л.Н. Толстого в драме «Живой труп» // Наследие Л.Н. Толстого в гуманитарных парадигмах современной науки: Материалы XXXIV Международных Толстовских чтений. Тула: ТГПУ им. Л.Н. Толстого, 2014. С. 161–165.
244. Пяткина Ю.В. В кольце геенского огня // Наука и религия. 2015. № 10. С. 52–55.
245. Пяткина Ю.В. Гимническая традиция в драме А.Н. Островского «Гроза» // Наследие А.П. Скафтымова и актуальные проблемы изучения отечественной драматургии и прозы: Материалы Вторых международных Скафтымовских чтений. М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2015. С. 96–100.
246. Радь Э.А. История блудного сына в русской литературе. Модификации архетипического сюжета в движении эпох. М.: Флинта; Наука, 2014. 276 с.
247. Ранк О. Миф о рождении героя. М.: Рефл-бук; Ваклер, 1997. 213 с.
248. Ранк О., Закс Г. Психоаналитическое исследование мифов и сказок // Между Эдипом и Озирисом: становление психоаналитической концепции мифа. Львов: Инициатива; М.: Совершенство, 1998. С. 207–246.
249. Ревякин А.И. Искусство драматургии Островского. М.: Просвещение, 1974. 187 с.
250. Рижский М.И. Библейские вольнодумцы. М.: Республика, 1992. 236 с.
251. Романова Г.И. Мотив денег в русской литературе XIX века. М.: Флинта; Наука, 2006. 216 с.
252. Романова Г.И. Семья и семейные отношения как аспект литературной формы (на примере русской драмы XVIII в.) // Текст, контекст, интертекст: сб. науч. статей по материалам Межд. Науч. конф «XIII Виногр. Чтения». Т. 2. М.: МГПУ, 2014. С. 61–69.
253. Рубцова Н.А. О коммуникативной основе гимнического обращения (на примере молитвенных обращений «Илиады» Гомера) // Античная культура и современная наука, М.: Наука, 1985. С. 104–109.

254. Русская литература конца XIX – начала XX в. Девяностые годы. М.: Наука, 1968. 502 с.
255. Русская трагедия: пьеса А.Н. Островского «Гроза» в русской критике и литературоведении. СПб.: Азбука-классика, 2002. 480 с.
256. Русские драматурги. Вторая половина XIX века. В 3-х т. Л.; М.: Искусство, 1962.
257. Рыбальченко Т.Л. Ситуация возвращения в сюжетах русской реалистической прозы 1950-1990-х гг. / Т.Л. Рыбальченко // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2007. №1. С. 58–82.
258. Савушкина Н.И. Традиции народного театра в развитии национальной драматургии восточных славян // Научные доклады филологического факультета МГУ. Вып.1. М.: МГУ, 1996. С. 251–265.
259. Сахновский В.Г. Театр А.Н. Островского, М.: МГСНХ, 1919. 196 с.
260. Свердлов М.И. Почему умерла Катерина? «Гроза»: вчера и сегодня. М.: Глобулус; ЭНАС, 2005. 120 с.
261. Светлов В.А. Аналитика конфликта. М.: Росток, 2001. 512 с.
262. Семантика времен года в русской словесности: Коллективная монография. М.: Книгодел; МГПУ, 2021. 408 с.
263. Семенова О.С. Тема смерти в драматургии Л.Н. Толстого (к проблеме онтологической поэтики) // Вестник Псковского гос. ун-та. Серия социально-гуманитарные и психолого-педагогические науки. 2011. № 13. С. 73–77.
264. Семенова О.С. Контекст драматургии Л.Н. Толстого как литературоведческая проблема // Вестник Псковского гос. ун-та. Серия социально-гуманитарные и психолого-педагогические науки. 2011. № 15. С. 31–36.
265. Силард Л. Герметизм и герменевтика. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2002. 328 с.
266. Скабичевский А. Женщины в пьесах Островского // Скабичевский А. Сочинения, критические этюды, публицистические очерки: В 2 т. СПб., 1895. Т.2. С. 702–738.

267. Скафтымов А.П. Поэтика художественного произведения. М.: Высшая школа, 2007. 535 с.
268. Смирнова А.И. Поэтика русской прозы XX века: монография. М.: МГПУ, 2019. 199 с.
269. Созина Е.К. Драматургическое письмо А.Н. Островского // Критика и семиотика. Вып.7. Новосибирск: Изд-во НГУ, 2004. С. 153–174.
270. Софронова Л.А. О проблемах идентичности // Культура сквозь призму идентичности. М.: Индрик, 2006. 424 с.
271. Срезневский В.И. О личном элементе в драме Л.Н. Толстого «И свет во тьме светит» // Бирюч Петр. Гос. Театр. СПб., 1921. С. 144–158.
272. Стахорский С. Узнавание в структуре драматического сюжета // Вопросы театра. 2022. №1-2. С. 508–531.
273. Стенник Ю.В. Жанр трагедии в русской литературе. Л.: Наука, 1981. 168 с.
274. Степанов Ю.С. Константы: словарь русской культуры. М.: Акад.проект, 2001. 989 с.
275. Суворова Н.В. Фольклорные элементы в драмах А.Н. Островского // А.Н. Островский: русская и национальные литературы. Ереван: Лусабац, 2013. С. 477–484.
276. Тайлор Э. Б. Первобытная культура. М.: Политиздат, 1989. 572 с.
277. Тальмин Я. Задачи, история и техника театра: руководство для любителей сценического искусства. М.: URSS, 2011. 218 с.
278. Тамарченко Н.Д. Точка зрения героя и авторская позиция в реалистической драме «Гроза» А.Н. Островского // Автор и текст. СПб.: Изд-во С-Петербургского ун-та, 1996. С. 193–212.
279. Тамарченко Н.Д. Точка зрения персонажа и авторская позиция в структуре драмы («Живой труп» Л. Толстого) // Филологические записки. 2000. № 15. С. 72–79.
280. Тахо-Годи А.А. Дике // Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2 т. Т.1. М.: Советская Энциклопедия, 1991. С. 378.

281. Тахо-Годи А.А. *Varia Historia: Античность и современность*. М.: ФАИР, 2008. 247 с.
282. Телегин С.М. Миф, мифореставрация и трансцендентальная филология // *Миф – Литература – Мифореставрация*. Сб. статей. М.; Рязань: Узорочье, 2000. С. 132–154.
283. Телегин С.М. *Словарь мифологических терминов*. М.: Изд-во УРАО, 2004. 100 с.
284. Телегин С.М. *Миф и бытие*. М.: Спутник+, 2006. 320 с.
285. Телегин С.М. *Ступени мифореставрации*. Из лекций по теории литературы. М.: Спутник+, 2006. 376 с.
286. *Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы*. М.: Наука, 1964. 487 с.
287. Тернер В. *Символ и ритуал*. М.: Наука, 1983. 277 с.
288. Тиме Г.А. *У истоков новой драматургии в России*. Л.: Наука, 1991. 158 с.
289. Толстой Н.И. *Очерки славянского язычества*. М.: Индрик, 2003. 624 с.
290. Топоров В.Н. *Несколько соображений о происхождении древнегреческой драмы // Текст: семантика и структура*. М.: Наука, 1983. С. 95–118.
291. Топоров В.Н. *О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках*. М.: Наука, 1988. С. 7–60.
292. Топоров В.Н. *Ласточка // Мифы народов мира. Энциклопедия*. В 2-х т. М.: Советская энциклопедия, 1992. Т.2. С. 39.
293. Топоров В.Н. *Река // Мифы народов мира. Энциклопедия*. В 2-х т. М.: Советская Энциклопедия, 1992. Т. 2. С. 374.
294. Топоров В.Н. *Миф. Ритуал. Символ. Образ*. М.: Прогресс-Культура, 1995. 624 с.
295. Топоров В.Н. *Дорогому Сергею Бочарову // Литературоведение как литература. Сборник в честь С.Г. Бочарова*. М.: Языки славянской культуры; Прогресс-традиция, 2004. С. 8.
296. Топоров В.Н. *Пиндар и Ригведа*. М.: РГГУ, 2012. 216 с.

297. Топорков А.Л. Теория мифа в русской филологической науке XIX века. М.: Индрик, 1997. 455 с.
298. Тороп П.Х. Проблема интекста // Текст в тексте. Труды по знаковым системам. XIV. Тарту, 1981. 109 с.
299. Тронский И.М. История античной литературы. М.: Высш. шк., 1983. 464 с.
300. Тупова Е.В. Мотивы романа «Что делать?» в пьесе Л.Н.Толстого «Живой труп» // Русская филология. 25: Сборник научных работ молодых филологов. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2014. С. 65–71.
301. Уотс Р. Миф и ритуал в христианстве. М.: София, 2003. 240 с.
302. Фадеева Н.И. Автор и принципы выражения его позиции в драматическом произведении // Проблемы автора в художественной литературе. Ижевск, 1990. С. 32–34.
303. Фадеева Н.И. Жанровая специфика русской драматургии. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. 247 с.
304. Фейхтвангер Л. Переживание и драма. Актерское искусство и религиозность // Фейхтвангер Л. Собр. сочинений: В 12 т. Т.12. М.: Художественная литература, 1968. С. 4–15.
305. Фостер Т. Искусство чтения: как понимать книги. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2015. 299 с.
306. Фостер Т. Как читать художественную литературу как профессор. М.: КоЛибри, 2021. 368 с.
307. Фрай Н. Анатомия критики. Очерк первый. М.: Директ-Медиа, 2013. 69 с.
308. Франц М. Л., фон. Архетипические паттерны в волшебных сказках. М.: Класс, 2007. 256 с.
309. Фрейд З. Добывание и покорение огня // Между Эдипом и Озирисом. Сборник. Львов; М.: Инициатива; Совершенство, 1998. С. 57–62.
310. Фрейденберг О.М. Миф и театр. Лекции. М.: ГИТИС, 1988. 132 с.
311. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. Екатеринбург: У-Фактория, 2008. 896 с.
312. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.

313. Фрумкин К.Г. Сквозные мотивы русской драматургии: От Грибоедова до Эрдмана. М.; СПб.: Нестор-История, 2018. 280 с.
314. Фрэзер Дж. Золотая ветвь. Исследование магии и религии. М.: Политиздат, 1980. 831 с.
315. Хализев В.Е. Драма как явление искусства. М.: Искусство, 1978. 240 с.
316. Хализев В.Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М.: Издательство Московского университета, 1986. 260 с.
317. Холл М.П. Мистерия огня. М.: Сфера, 2003. 400 с.
318. Холодов Е.Г. Мастерство Островского. М.: Искусство, 1967. 543 с.
319. Холодов Е.Г. Язык драмы. М.: Искусство, 1978. 240 с.
320. Хомяков А. «Странная легкость бытия...» // Литература. 1997, № 9. С.1.
321. Хромова И.А. Традиции народного театра в творчестве А.Н. Островского. Иваново: ИвГУ, 1993. 48 с.
322. Хьюбнер К. Истина мифа. М.: Республика, 1996. 448 с.
323. Чернец Л.В. Литературные жанры. М.: МГУ, 1982. 192 с.
324. Чернов А.В. Архетип «блудного сына» в русской литературе XIX века // Евангельский текст в русской литературе XVIII-XX веков. Петрозаводск: ПГУ, 1994. С. 151–158.
325. Черных Л.В. А.Н. Островский // Русская литература и фольклор (вторая половина XIX в.). Л.: Наука, 1982. С. 369–416.
326. Чистюхин И.Н. О драме и драматургии. М.: Планета музыки, 2022. 432 с.
327. Шаврыгин С.М. Античные литературы // А.Н. Островский. Энциклопедия. Кострома: Костромиздат; Шуя: ШГПУ, 2012. С. 27–28.
328. Шаповал В.В. Цыганская речь у Льва Толстого // Реальность - литература - текст. Калуга, 2007. С. 233–238.
329. Шарапова Г.А. К вопросу о творческой истории драмы Л.Н. Толстого «Власть тьмы» // Толстовский сб. № 3. Тула: Тульский гос. пед. институт, 1967. С. 262–269.

330. Шатин Ю.В. Архетипические мотивы и их трансформация в новой русской литературе // «Вечные» сюжеты русской литературы: («блудный сын» и другие). Новосибирск: Институт филологии СО РАН, 1996. С. 29–41.
331. Шафранская Э.Ф. Архетипическая семантика детали в рассказе Л.Н Толстого «После бала» // Л.Н. Толстой и Ф.И. Тютчев в русском литературном процессе: Коллективная монография. М.: Прометей, 2004. С. 46–52.
332. Шафранская Э.Ф. Современная русская проза: Мифопоэтический ракурс. М.: Ленанд, 2015. 216 с.
333. Шафранская Э.Ф. Устное народное творчество. М.: Юрайт, 2020. 346 с.
334. Шкаренков П.П. Гимн // Словарь актуальных терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной; Интрада, 2008. С. 45–48.
335. Штейн А.Л. Критический реализм и русская драма XIX века. М.: ГИХЛ, 1962. 399 с.
336. Штейн А.Л. Мастер русской драмы. М.: Сов. писатель, 1973. 432 с.
337. Шульман М.И. Толстой и цыганская песня // Яснополянский сборник 1980. – Тула: Приокское книжное издательство, 1981. С. 205–210.
338. Шульц С.А. Миф и ритуал в творческом сознании Л.Н. Толстого // Русская литература. 1998. № 3. С. 33–42.
339. Шульц С.А. Драматургия Л.Н. Толстого как пограничный феномен // Русская литература. 2000. № 1. С. 21–39.
340. Шульц С.А. Символический подтекст в пьесе Л.Н. Толстого «Власть тьмы» // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. 2001. № 5. С. 14–25.
341. Шульц С.А. Историческая поэтика драматургии Л.Н. Толстого. Ростов-на-Дону: Издательство Ростовского ун-та, 2002. 240 с.
342. Шульц С.А. Неизвестные страницы. Рассказ Л.Н. Толстого «Корней Васильев»: уровни сюжета и уровни жанра // Русская словесность. 2019. №4. С. 105–111.
343. Щукин В.Г. Заметки о мифопоэтике «Грозы» // Вопросы литературы. 2006. №3. С. 180–195.

344. Эйхенбаум Б.М. Л.Н. Толстой: исследования. Статьи. СПб.: СПбГУ, 2009. 952 с.
345. Элиаде М. Священное и мирское. М.: Издательство Московского ун-та, 1994. 144 с.
346. Элиаде М. Аспекты мифа. М.: Академический проспект, 2000. 222 с.
347. Эмихен Г. Греческий и римский театр. М.: Е. Гербек, 1894. 309 с.
348. Юнг К.Г. Перемещение либидо как возможный источник первобытного человеческого творчества // Между Эдипом и Озирисом. Сборник. Львов; М.: Инициатива; Совершенство, 1998. С. 247–275.
349. Юнг К.Г. Символы трансформации. М.: АСТ, 2009. 731 с.
350. Юнг К.Г. Структура психики и архетипы. М.: Акад. проект, 2009. 302 с.
351. Юнг К.Г. Ответ Иову. М.: Канон, 2020. 352 с.
352. Юрченко Т.Г. Гимн // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: НПК «Интелвак», 2003. С. 177.
353. Ямпольский И.Г. Заметки об А.Н. Островском // Русская литература. 1973. №2. С. 134–138.
354. Ярхо В.Н. Античная драма. Технология мастерства. М.: Высшая школа, 1990. 144 с.
355. Ярхо В.Н. Трагедия. М.: Лабиринт, 2000. 352 с.
356. Booker C. The Seven Basic Plots: Why We Tell Stories. Continuum International Publishing Group, 2004. 728 p.
357. Campbell J. The Hero with a Thousand Faces. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1949. 403 p.
358. Estés C. P. Women Who Run With the Wolves: Myths and Stories of the Wild Woman Archetype: Ballantine, 1996. 608 p.
359. Frye N. Anatomy of Criticism. New Jersey: Princeton U. Press, 1957. 383 p.
360. Polti G. The thirty-six dramatic situations. Franklin (Ohio): James Knapp Reeve, 1921. 182 p.
361. The Mythical Zoo: An Encyclopedia of Animals in World Myth, Legend, and Literature. ABC-CLIO, 2001. 325 p.

Диссертации и авторефераты диссертаций

362. Виноградова О.Н. Система мифологических мотивов и мифообразов романа Л.Н. Толстого «Воскресение»: дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2021. 262 с.
363. Кузнецова Н.М. Мифо-ритуальный и фольклорный контекст драматургии А.В. Вампилова: дис. ... канд. филол. наук. Иркутск, 2004. 201 с.
364. Кулагин Д.Л. Мифологемы в смысловом контексте культуры: на материале русских сказок и былин: дис. ... канд. филос. наук. Ростов-на-Дону, 2017. 156 с.
365. Мордвина Т.Н. Мифо-ритуальные и фольклорные традиции в драматургии Бурятии: дис. ... канд. филол. наук. Улан-Удэ, 2009. 139 с.
366. Нагина К.А. Образно-смысловая оппозиция «жизнь» – «смерть» в произведениях Л.Н. Толстого 1880-х годов: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Воронеж, 1998. 18 с.
367. Пчелинцева К.Ф. Фольклорная и мифо-ритуальная традиции в «Городских столбцах» Н. Заболоцкого: дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 1996. 206 с.
368. Рыбакова Д.А. Театральная мифология в драматургии А.Н. Островского: дис. ... канд. искусств. наук. Санкт-Петербург, 2013. 199 с.
369. Салманова И.Ф. Система нравственно-философских и художественных исканий Л.Н. Толстого 80–90-х годов. (Путь к драме «Живой труп»): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 1990. 22 с.
370. Смирнова А.И. Русская натурфилософская проза 1960–1980-х годов: философия, мифология, поэтика: дис. ... д-ра филол. наук. Воронеж, 1995. 450 с.
371. Шафранская Э.Ф. Мифопоэтика иноэтнокультурного текста в русской прозе XX–XXI веков: дис. ... д-ра филол. наук. Волгоград, 2008. 482 с.

Справочная литература

372. Ашукин Н.С. Ожегов С.И. Филиппов В.А. Словарь к пьесам А.Н. Островского. М.: Веста, 1993. 261 с.
373. Дубровина К.Н. Энциклопедический словарь библейских фразеологизмов. М.: Флинта; Наука, 2010. 808 с.
374. Керлот Х.Э. Словарь символов. М.: REFL – book, 1994. 608 с.
375. Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. Т. 7. М.: Советская энциклопедия, 1972. 1008 стб.
376. Литературная энциклопедия: В 11 т. Т.11. М.: Художественная литература, 1939. 824 стб.
377. Литературный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1987. 752 с.
378. Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2 т. М.: Советская Энциклопедия, 1991.
379. Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. 480 с.
380. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. 258 с.
381. Руднев В.П. Энциклопедический словарь культуры XX в. М.: Аграф, 2001. 608 с.
382. Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М.: Международные отношения, 2002. 512 с.
383. Славянские древности. Энциклопедия. В 5 т. М.: Международные отношения, 1995–2012.
384. Словарь библейских образов. СПб.: Библия для всех, 2005. 1423 с.
385. Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы. Новосибирск: СО РАН, 2003. 242 с.
386. Л.Н. Толстой. Энциклопедия. М.: Просвещение, 2009. 848 с.
387. Тресиддер Дж. Словарь символов. М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. 448 с.

388. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М.: КРОН-ПРЕСС, 1996. 656 с.
389. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. М.: Локид-Миф, 1999. 576 с.