

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«Национальный исследовательский Томский государственный университет»

На правах рукописи



Хохлова Наталья Андреевна

КОНЦЕПТ ОХОТЫ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

10.01.01 – Русская литература

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель
доктор филологических наук, профессор
Жилякова Эмма Михайловна

Томск – 2016

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА 1. КОНЦЕПТ ОХОТЫ В РУССКОЙ ПРОЗЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 1840 – НАЧАЛА 1850-Х ГГ. (С.Т. АКСАКОВ, И.С. ТУРГЕНЕВ).....	30
1.1. «Записки ружейного охотника Оренбургской губернии» С.Т. Аксакова.....	31
1.2. «Записки охотника» И.С. Тургенева.....	46
ГЛАВА 2. ОСОБЕННОСТИ КОНЦЕПТА ОХОТЫ В «ВОЛКАХ И ОВЦАХ» А.Н. ОСТРОВСКОГО.....	64
2.1. Драма и жанр эпического повествования.....	64
2.2. Концепт охоты в «Волках и овцах» Островского (к постановке проблемы)	67
2.2.1. Концепция охоты в эпистолярном наследии Островского	67
2.2.2. История изучения пьесы Островского «Волки и овцы».....	70
2.3. Басенная традиция в «Волках и овцах».....	76
2.3.1. Фольклорные и басенные истоки комедии Островского «Волки и овцы». Драматизация концепта охоты	76
2.3.2. Сюжет охотника: сатирическое изображение дворянства (Островский и Крылов)	92
2.3.3. Сатирическое содержание концепта охоты: социальная мимикрия	97
2.3.4. Образ Лисы в «Волках и овцах» Островского.....	103
2.4. Сюжет «любовой охоты» в комедиях Островского	118
2.5. Охота как эпическая доминанта в пьесах Островского	126
2.6. Выводы главы.....	130
ГЛАВА 3. ОХОТА В ТВОРЧЕСТВЕ А.П. ЧЕХОВА (ОТ МОТИВА К КОНЦЕПТУ).....	132
3.1. Концептуализация мотива охоты в прозе и драматургии Чехова 1–й половины 1880–х гг.	132
3.1.1. Чехов – читатель и автор журнала «Природа и охота»	133
3.1.2. Своеобразие чеховской позиции и разработка мотива охоты в пьесе «Безотцовщина» (1878)	140
3.1.3. Концептуализация мотива охоты в рассказе «Петров день» (1881), концепт охоты в рассказе «На волчьей садке» (1882)	142

3.1.4. Концепт охоты в рассказе «Двадцать девятое июня» (1882)	148
3.1.5. Концепт охоты в рассказах «Живой товар», «Отставной раб», «Он понял!» (1883).....	150
3.2. Концепт охоты в повести «Драма на охоте» (1884)	155
3.3. Концепт охоты в комедии «Леший» (1889)	162
3.4. Концепт охоты в пьесе Чехова «Чайка» (1896)	168
3.4.1. Событие охоты и «течение мелиховской жизни»	169
3.4.2. Своеобразие символа Чехова. Концепт и символ: соотношение понятий	171
3.4.3. «Дикая утка» (1884) Ибсена – предвестник «Чайки» (1896) Чехова	173
3.4.4. Символы озера и чайки – репрезентанты концепта охоты в «Чайке» ..	181
3.5. Концепт охоты в «маленькой трилогии» (1898).....	188
3.6. Выводы главы.....	194
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	196
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ.....	200

ВВЕДЕНИЕ

Диссертационное исследование посвящено изучению поэтики художественного концепта охоты в русской литературе второй половины XIX века, а именно движения художественного и эстетического сознания от мотива к концепту (в творчестве одного писателя), от концепта к концепту (в творчестве разных писателей).

Концепт охоты как вербально выраженная мыслительная единица, имеющая устойчивое представление об охоте в сознании носителей русской культуры, вызывает особый интерес, поскольку она отражает особенности и тенденции развития русской литературы. Концепт охоты рассматривается в настоящей работе на художественном материале 1840–1890-х гг.

В «Толковом словаре живого великорусского языка» В.И. Даля, впервые опубликованном в 1863 г., охота имеет антиномичное определение, дающее основания для трансформации в литературном произведении данного мотива в концепт: «1) состоянье человека, который что-либо хочет; хотенье, желанье, наклонность или стремленье, своя воля, добрая воля; 2) страсть, слепая любовь к занятию, забаве; 3) ловля, травля и стрельба диких животных, как промысел и как забава»¹. Так, мотив охоты, в первобытное время существующей с целью промысла, проходит длительный путь развития, достигая концептуального расцвета в целом ряде произведений второй половины XIX века – С.Т. Аксакова, И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого, Н.А. Некрасова, А.Н. Островского, А.П. Чехова и др.

Обладая культурно-значимым содержанием, концепт охоты обретает сложную внутреннюю динамику в художественном произведении. Как культурный феномен концепт имеет свойство рождаться и изменяться в сознании носителей языка: «концепт творится, должен быть сотворен... Вы ничего не познаете с помощью концептов, если сначала сами их не сотворите»². Подобным

¹ Толковый словарь Даля [Электронный ресурс]. URL: <http://nashol.org/tolkoviy-slovar-dalya/ohota.html>.

² Делез Ж. Различие и повторение. СПб, 1998. С. 16.

образом «ведет себя» и концепт охоты в художественном произведении, «отражая, с одной стороны, универсальные законы мироустройства, а с другой – индивидуальные, даже уникальные, воображаемые идеи»³ прозаиков с натурфилософским (Аксаков и Тургенев), драматургов с эпическим (Островский) и экзистенциальным (Чехов) мышлением.

Антиномичность как характерная черта концепта охоты связана, во-первых, с определением содержания самого понятия концепта, вмещающего в себя личный (авторский) и народный (культурная константа) опыт познания и служащего формированию авторской художественной картины мира литературного произведения. Во-вторых, антиномичным является и связанный с концептом архетипический мотив охоты, концептуальная природа которого обусловлена возможностью реализации его эпико-драматических возможностей.

Мотив охоты как одна из характерных форм проявления национальной жизни, закреплённых многовековой традицией, вносит в произведения искусства мощный потенциал, открывающий способ широкого изображения жизни общества.

Эпический потенциал концепта охоты связан с возможностью введения в художественный текст изображения картин природы, которые в соединении с другими мотивами, становятся способом выражения натурфилософских, этических, социальных, эстетических взглядов писателя в их идеальном содержании.

Драматический потенциал мотива охоты, органически связанный с эпическим, выявляет противоречивую сущность охоты как процесса, отличающегося внутренней парадоксальностью: соединением в одной категории страстного желания овладеть (настичь, поймать, захватить) и одновременно истребить предмет охоты. Драматический потенциал определяется исследованием процесса разрушения, отступления от нормы и в сочетании с другими мотивами (смерть, болезнь) образует прямо противоположный по смыслу полюс.

³ Бабенко Л.Г. Филологический анализ текста. Основы теории, принципы и аспекты анализа : учеб. для вузов. М., 2004. С. 108.

Единство эпического и драматического потенциалов в концепте охоты носит внутри подвижный характер. Соотношение эпического и драматического диктуется временем и позицией художников. В период 1840–1890-х гг. в русской действительности происходят значительные культурно-исторические, аксиологические перемены, получившие осмысление в литературе.

В 1840–1850-е гг. одним из универсальных художественных средств, актуализирующих нравственно-духовные, социальные, философские проблемы времени, является концепт охоты, получивший оформление в «Записках охотника» И.С. Тургенева и в «Записках ружейного охотника Оренбургской губернии» С.Т. Аксакова. В произведениях Тургенева и Аксакова преимущество получает эпическая сторона концепта охоты. Драматическая связана с решением проблем философского содержания (жизни и смерти, рождения и умирания), которые всегда были важны для художников, но они составляли второй, внутренний план произведения, тогда как на первом стояли проблемы национального единства.

В творчестве А.Н. Островского (1860–1870-е гг.) концепт охоты в парадигме тургеневской идеи о национальной мощи и своеобразии русского характера расширяет пространство драматургического жанра, связанное с представлениями о русском мире. Однако эпическая доминанта осложняется драматическим воссозданием сатирических образов, вводимых в пьесу и связанных со следованием Островского традиции изображения персонажей в соответствии с законами эпических жанров, ориентированных на народное творчество (басни Крылова, «Рейнеке-лис» Гете).

Постановка вопроса о концепте охоты в 1880–1890-е гг. выводит к исследованию целого ряда новых проблем, связанных с пониманием творчества А.П. Чехова, в частности синтеза эпического и драматического начал и диалектики взаимодействия прозы и драмы в процессе становления художественного метода писателя. Тургеневский концепт охоты переосмысливается перед необходимостью воссоздать драматический момент в общественном сознании, когда эпическое и драматическое становятся способом

изображения мировосприятия героев и кризисного состояния русской жизни. Новое соотношение драматического и эпического потенциала в концепте охоты означало новое время и было способом постижения и выражения его.

Концепт охоты в русской литературе и, в частности, в творчестве перечисленных классиков имеет несколько важных функций: а) входит в художественное произведение как мотив, изображающий события и факты; б) становится способом выражения народных, исторических, общечеловеческих идей: имеет высшую степень обобщения и становится способом миромоделирования.

Актуальность темы исследования обусловлена обострившимся интересом современных ученых к методологии изучения и содержанию художественного концепта и мотива в литературоведении, а также к развитию темы охоты⁴ в русской литературе. Специфика выбранной темы предполагает углубленное рассмотрение сложной синтетической жанровой природы русской литературы XIX в., определяет необходимость выявления новаторских признаков поэтики выдающихся классиков.

Научная новизна работы состоит в том, что:

а) на материале произведений русской литературы второй половины XIX века проанализированы особенности соотношения важных для гуманитарных наук категорий – мотива и концепта охоты;

б) рассмотрен процесс концептуализации мотива охоты как контаминации данного мотива с мотивом природы, а также другими мотивами и образами;

в) определено значение концепта охоты с позиции эпического и драматического начал как регулятора жанрово-родовой динамики в творчестве ведущих авторов XIX в.;

г) выявлены особенности развития художественного сознания и манеры повествования, преемственность творческих связей С.Т. Аксакова, И.С.

⁴ С целью сохранения логики исследования важно заметить, что феномен охоты в литературе изучался ранее в разных аспектах, однако теоретически охота была осмыслена только в качестве темы, мотива и хронотопа. Говоря об охоте в более ранних исследованиях, условно будем использовать понятие темы охоты как базового компонента, задающего вектор дальнейшего анализа.

Тургенева, А.Н. Островского, А.П. Чехова в ходе изучения литературной традиции, заданной развитием концепта охоты.

Степень разработанности темы исследования.

Концепт охоты ранее не становился предметом изучения в литературоведении, однако по отдельности «концепт» и феномен охоты неоднократно вызывали исследовательский интерес. В настоящее время в науке существует достаточно много подходов в толковании теоретических понятий – концепта, мотива, сюжета. Немало исследований посвящено и изучению функций темы, мотива, хронотопа охоты в художественном произведении. И в этой связи особую значимость в уточнении характера дефиниций представляет история их изучения и формирование семантического поля концепта и мотива охоты с учетом специфики диссертационного исследования.

Концепт – универсальная категория, которая является востребованной, в первую очередь, в гуманитарных науках – лингвистике, философии, культурологии, литературоведении. Междисциплинарность и многоплановость этого понятия связаны с особенностями его функционирования как мыслительной, смысловой единицы, нашедшей свое выражение в слове. Проблема концепта является одной из главных в современной лингвистике, что подтверждает появление нескольких подходов к его изучению: лингвистический и лингвокультурологический (С.А. Аскольдов, Д.С. Лихачев, В.Н. Телия, В.В. Колесов, В.И. Карасик, А. Вежбицкая), когнитивный (З.Д. Попова, И.А. Стернин, Е.С. Кубрякова, В.З. Демьянков), культурологический (Ю.С. Степанов, Г.Г. Слышкин). Огромный интерес ученых-гуманитариев к термину «концепт», функционирующему в художественных произведениях, проявляется и у литературоведов, которые с 2000–х гг. начали активно использовать «концепт» в анализе творческого наследия писателей, в результате чего можно уже говорить о значительных успехах в разработке литературоведческого подхода (Л.В. Миллер, В.Г. Зусман, И.Л. Новокрещенова, Н.В. Красовская, Н.В. Володина, Т.И. Васильева).

В научный оборот понятие художественного концепта вводит советский лингвист С.А. Аскольдов в статье «Концепт и слово» (впервые публ. – 1928), представляя его как «мысленное образование, которое замещает нам в процессе мысли неопределенное множество предметов одного и того же рода»⁵. В качестве главного признака концепта исследователь представляет «функцию заместительства», которая освещает важный аспект в понимании символического содержания, образующего семантическое поле концепта при вхождении новых, ирреальных смыслов. «Художественные концепты диалогичны, поскольку связаны с множеством одновременно значимых точек зрения. Порождающее и воспринимающее сознание в этом смысле равноценны»⁶, – пишет В.Г. Зусман, осмысляя теорию исследователя. По мнению С.А. Аскольдова, понятие концептов охватывает «неопределенность возможностей» и образует «ассоциативную запредельность», поскольку то, «что они означают, больше данного в них содержания и находится за их пределами»⁷. «Литературный концепт – такой образ, символ или мотив, который имеет «выход» на геополитические, исторические, этнопсихологические моменты, лежащие вне художественного произведения»⁸, – резюмирует В.Г. Зусман.

Особым свойством концепта является его потенциал изменения в сознании «свое-чужое», которое В.Г. Зусман объясняет фактом тождества или различия восприятия того или иного концепта в разных культурах. С другой стороны, на наш взгляд, «свое-чужое» – один из ведущих культурных концептов – можно интерпретировать и как столкновение личного (авторского) и народного (читательского, культурного) опыта.

Вопрос о том, можно ли считать концепт носителем индивидуального или массового, национального сознания⁹, содержательно рассматривается Д.С.

⁵ Аскольдов-Алексеев С.А. Концепт и слово // Русская словесность. От теории к структуре текста: антология. М., 1997. С. 269.

⁶ Зусман В.Г. Концепт в системе гуманитарного знания : [Электронный ресурс] // Вопросы литературы, 2003. № 2. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2003/2/zys.html>.

⁷ Аскольдов-Алексеев С.А. Указ. ст. С. 275.

⁸ Зусман В.Г. Диалог и концепт в литературе. Литература и музыка. Н. Новгород, 2001. С. 14.

⁹ Данный вопрос до сих пор рассматривается учеными в разных аспектах. См. подробнее работы: Тарасова И.А. Художественный концепт: диалог лингвистики и литературоведения // Вестник Нижегородского университета им.

Лихачевым в одной из наиболее значимых теоретических работ в этой области – «Концептосфера русского языка» (1999). По его наблюдению, концепт «не непосредственно возникает из значения слова, а является результатом столкновения словарного значения слова с личным и народным опытом человека»¹⁰. Развивая теорию С.А. Аскольдова, Д.С. Лихачев отмечает, что у каждого человека есть свой круг ассоциаций и представлений о предметах и явлениях, который определяет потенциальные возможности концепта. Среду бытования таких концептов, связанных «со всем историческим опытом нации и религии особенно», он называет концептосферой, в формировании которой, писал Д.С. Лихачев, особое значение имеет позиция автора художественного произведения.

Тем не менее, в мысли о том, соотносится ли авторское представление о художественном концепте с народным опытом, исследователи расходятся. Так, О.В. Беспалова (2002) художественный концепт определяет как «единицу сознания поэта или писателя, которая получает свою репрезентацию в художественном произведении или совокупности произведений и выражает индивидуально-авторское осмысление сущности предметов или явлений»¹¹. Другой точки зрения придерживается Л.В. Миллер в статье «Художественный концепт как эстетическая и смысловая категория» (2000) (ее теория концепта считается одной из основополагающих в современном литературоведении), утверждая, что художественный концепт – индивидуальная реализация культурного концепта, характеризует его как «универсальный художественный опыт, зафиксированный в культурной памяти и способный выступать в качестве

Н.И. Лобачевского, 2010, № 4 (2). С. 742–745; Миллер Л.В. Художественный концепт как смысловая и эстетическая категория // Мир русского слова. СПб, 2000. № 4. С. 39-45; Беспалова О.В. Концептосфера поэзии Н. Гумилева в ее лексикографическом представлении: автореф. дис.... канд. филол. наук. СПб, 2002. 24 с. [и др.].

¹⁰ Лихачев Д.С. Концептосфера русского языка // Очерки по философии художественного творчества. СПб, 1999. С. 151.

¹¹ Беспалова О.В. Концептосфера поэзии Н. Гумилева в ее лексикографическом представлении: автореф. дис.... канд. филол. наук. СПб, 2002. С. 6.

фермента и строительного материала при формировании новых художественных смыслов»¹².

Вслед за Л.В. Миллер определение художественного концепта осмысляет Т.И. Васильева в работе «Литературоведческий подход к изучению художественного концепта» (2012), считая, что – это «ментальное образование сознания писателя, реализующее свое смысловое значение в семантико-ассоциативном контексте литературного произведения. Художественный концепт является единицей картины мира писателя, пронизывает всю структуру произведения, выходит за его пределы, связывая определенный художественный текст с другими произведениями писателя, художественной литературы, культурными константами нации»¹³.

Размышляя о ментальной природе концепта, исследователи единогласно отмечают его важнейшее свойство – «ассоциативную запредельность» (термин С.А. Аскольдова), порождающую множество смыслов, определяя, таким образом, некую философичность и абстрактность этого понятия. Первым из исследователей, подчеркивающим важнейшие особенности *вербализации* художественного концепта, без сомнения оставляя факт того, что он реализуется в слове, в тексте, является Л.В. Миллер. По ее наблюдениям, художественный концепт «лишен пространственно-временных координат, недискретен и поливалентен, экспликация его смыслового ряда осуществляется в бесконечном количестве репродукций, выступая каждый раз *по-иному и в новых комбинациях*» (курсив наш – Н.Х.)¹⁴. Конкретизируя свою мысль, Л.В. Миллер поясняет, что элементом концептного анализа, «который манифестировал бы разнородность связей, размытость уровней, бесконечные сочетания смыслового материала, существующим только в процессе слияния с другими компонентами, является, в первую очередь, *мотив* <...> (курсив наш – Н.Х.). Мотивы – это

¹² Миллер Л.В. Художественный концепт как эстетическая и смысловая категория // Мир русского слова. 2000. № 1. С. 41–42.

¹³ Васильева Т.И. Литературоведческий подход к изучению художественного концепта // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов, 2012. № 7 (18): в 2-х ч. Ч. I. С. 52.

¹⁴ Миллер Л.В. Указ. ст. С. 43.

общность рассеянных множеств, представляющих собой воплощение семантического и эстетического потенциала концепта в конкретном тексте»¹⁵.

Идея о мотиве как одном из инструментов концептного анализа получила развитие и в других научных трудах. Так, И.Л. Новокрещенова в статье «Понятие «концепт» и его востребованность в современном литературоведении» (2007), во многом следует за Ю.С. Степановым в понимании художественного как осмысленного автором культурного концепта, состоящего из «частей (компонентов), аналогичных мотивам в континууме сюжетов», которые «требуют изучения по методу А.Н. Веселовского»¹⁶. Н.В. Красовская также предлагает в качестве метода изучения концепта в тексте использовать «мотивный» анализ, «имеющий целью переход от конкретных художественных смыслов в отдельно взятых произведениях к обобщенным, имеющимся в национальной художественной картине мира как этнокультурно значимой системе»¹⁷. С.А. Старостина¹⁸ в диссертационном исследовании, посвященном концептному анализу в творчестве М.И. Цветаевой, применяет понятия «мотивного поля» и «мотивного комплекса». Т.И. Васильева рассматривает «исследование воплощения концепта на разных уровнях текста (тематическом, сюжетно-композиционном, мотивно-образном)»¹⁹.

В настоящей работе предполагается, что содержание концепта в литературоведении оформляется в индивидуально-авторской позиции как отклик на культурный опыт, обретает особый смысл в воплощении идеи в текст и освещает общечеловеческие проблемы в системе художественного произведения. Художественный (литературный) концепт, как справедливо отмечает В.Г. Зусман, открывает возможности позиционирования литературы как коммуникативной

¹⁵ Миллер Л.В. Художественный концепт как эстетическая и смысловая категория // Мир русского слова. 2000. № 1. С. 43.

¹⁶ Степанов Ю.С. Интретекст, культурный концепт, ноосфера // Теоретико-литературные итоги XX века. М., 2003. Т. I. С. 97.

¹⁷ Красовская Н.В. Художественный концепт: методы и приемы исследования // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2009. Т. 9. № 4. С. 24.

¹⁸ Старостина С.А. Мотивное поле концепта «тоска» в лирике М.И. Цветаевой периода эмиграции : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тамбов, 2010. 24 с.

¹⁹ Васильева Т.И. Литературоведческий подход к изучению художественного концепта // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов, 2012. № 7 (18): в 2-х ч. Ч. I. С. 53.

художественной системы. Кроме того, с художественным концептом в литературе появляются межкультурные смысловые ряды, сеть ассоциаций, сопровождаемые новыми представлениями о художественном мире и возможностью более глубокого, концептуального литературного анализа. В этой связи одним из наиболее показательных концептов, служащих ментальным источником новых смыслов в русской литературе, является антиномичный, имеющий эпико-драматический генезис, концепт охоты. Итоговое литературоведческое, синтетическое по своей природе определение концепта в диссертационной работе, наиболее полно соответствующее специфике литературного феномена охоты, складывается преимущественно на основе трактовок понятия концепта Зусмана В.Г. и Миллер Л.В.

Таким образом, **концептом** в настоящем исследовании является ментальное образование, отражающее авторское восприятие национальной картины мира (личный и народный опыт), позволяющее «в единстве рассмотреть художественный мир» (В.Г. Зусман) и имеющее вербальное выражение в системе мотива и сюжета. Другими словами, центральный повествовательный мотив охоты в сплетении с другими мотивами, образами (в первую очередь, природы) как семантико-структурными движущими элементами сюжета, транслируя в текст комплекс представлений, переживаний, «запредельных» ассоциаций, связанных с охотой, и наполняясь, таким образом, новым, значимым для автора содержанием, достигает высшего – ментального уровня и рассматривается как концепт охоты.

Мотив и сюжет, как и художественный концепт, – одни из самых изучаемых в последние годы теоретических понятий в литературоведении, что подтверждается появлением ряда фундаментальных работ, в которых дается комплексное обоснование этих явлений в русской литературе.

Автором первой и актуальной до сих пор поэтики «мотива» и «сюжета», является А.Н. Веселовский: «Под мотивом я разумею простейшую повествовательную единицу, образно ответившую на разные запросы

первобытного ума или бытового наблюдения»²⁰. Ученый отмечает, что «признак мотива – его однообразный одночленный схематизм»²¹, семантическая и схематическая неразложимость. В этом понимании интересующий нас мотив охоты, выраженный вариантами «охоты за чем-то» или «охотой на кого-то», с одной стороны, претендует на разложимость, а с другой – сохраняет *семантическую целостность* и представляет смысловое единство мотивных вариантов в контексте художественного произведения, формируя, таким образом, сюжет охоты (далее – пример А.Н. Веселовского): «Задач может быть две, три <...> и более, по пути богатыря будет встреча, но их может быть и несколько. Так мотив вырастал в сюжет»²². «Под сюжетом я разумею тему, в которой снуются разные положения-мотивы»²³, – пишет А.Н. Веселовский и уточняет: «Сюжеты – это сложные схемы, в образности которых обобщились известные акты человеческой жизни и психики в чередующихся формах бытовой действительности»²⁴. Так, согласно теории А.Н. Веселовского, в диссертационном исследовании главный мотив – мотив охоты и связанные с ним другие мотивы, функционируя в тексте, образуют сюжет как повествовательное «поле», на котором «вырастает» единица ментального порядка – концепт охоты.

Теорию семантической целостности мотива развивает последователь А.Н. Веселовского – А.Л. Бем, обращаясь к *семантической структуре* мотива, сюжета и содержания произведения. Ученый предлагает новую трактовку понятия «сюжет», отождествляя его с усложненным мотивом: «мотив потенциально содержит в себе возможность развития, дальнейшего нарастания, осложнения побочными мотивами»²⁵. Сюжет и содержание, по его теории, состоят в отношении вхождения, при котором общее – сюжет, в основе которого – единичное, т.е. содержание. Мотив, выполняющий сюжетообразующую функцию, являет собой «предельную ступень художественного отвлечения от конкретного

²⁰ Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 2010. С. 500.

²¹ Там же. С. 500.

²² Там же. С. 495.

²³ Там же. С. 500.

²⁴ Там же. С. 495.

²⁵ Бем А. К уяснению историко-литературных понятий // Изв. Отд. рус. яз. и лит-ры АН. 1918. Т. 23. Кн. 1. СПб., 1919. С. 227.

содержания произведения...»²⁶, где «художественное отвлечение» – возможность развития мотива, его инвариант, потенциально входящий в семантическую структуру мотива. Так, мотив получает в нагрузку дополнительные функции: контаминация с другими мотивами и инвариантность, присущая концептуальному мотиву охоты в русской литературе, и возможность выделения, среди прочих, сюжетообразующего мотива.

А.И. Белецкий продолжает исследовать природу мотива и сюжета, опираясь на труды А.Н. Веселовского и А.Л. Бема. В отличие от предшественников, он сужает понятие мотива за счет намеченной А.Л. Бемом дифференциации этого понятия – на реальный и схематический мотивы. Принципиальное отличие видов мотива исследователь закрепляет анализом сюжета «Кавказского пленника» А.С. Пушкина, в котором мотив «черкешенка любит русского пленника» является главным, реальным мотивом, а мотив «чужеземка любит пленника» – схематическим. На том же основании мотив охоты может иметь статус схематического, а мотив, скажем, «любовной» охоты – реального. В определении сюжета исследователь ограничивается только тем, что сюжет состоит из комплекса мотивов.

В.Я. Пропп рассматривает понятие «мотив» с логической точки зрения и приходит к выводу, что мотив является разложимой единицей, которая «не представляет собой логического целого»²⁷ и состоит из элементов, каждый из которых может по отдельности варьировать. В связи с *опровержением теории логической неразложимости* В.Я. Пропп меняет понятие мотива на «функцию действующего лица». Так, можно сказать, что герои произведений, выбранных для анализа концепта охоты, охотятся, ищут, отслеживают, гонятся или выжидают, ловят. Объектами такой охоты могут стать представители живого мира (животные, люди) и абстрактные предметы (красота, истина, свобода,

²⁶ Бем А. К уяснению историко-литературных понятий // Изв. Отд. рус. яз. и лит-ры АН. 1918. Т. 23. Кн. 1. СПб., 1919. С. 231.

²⁷ Пропп В.Я. Морфология сказки. Л., 1928. С. 22.

богатство). Возвращаясь к мотиву, В.Я. Пропп оговаривает: «Мотив может быть изучаем только в системе сюжета»²⁸.

В работах А.П. Скафтымова, Б.М. Гаспарова мотив имеет смысл концептуальной единицы. А.П. Скафтымов пишет о возможности контаминации мотивов, в том числе с единицами другого уровня: «Тематические мотивы и их комплексы в отдельных эпизодах и образах получают свое содержание и смысл не сами по себе, а через сопоставление и связь с другими мотивами и образами <...> при внутреннем охвате всего целого одновременно»²⁹. Б.М. Гаспаров рассматривает мотив не как изолированную единицу, а как элемент мотивной структуры: мотив – это «подвижный компонент, вплетающийся в ткань текста и существующий только в процессе слияния с другими компонентами»³⁰.

Таким образом, представления о мотиве и сюжете рассматриваются основоположниками теорий в четырех аспектах: семантический (А.Н. Веселовский), структурно-семантический (А.Л. Бем, А.И. Белецкий), функциональный (В.Я. Пропп), концептуальный (А.П. Скафтымов, Б.М. Гаспаров). Но на этом интерес литературоведов к теории мотива не заканчивается. Противоречивые суждения о природе мотива, неоднозначность трактовки этой категории вызывают появление ряда новых работ.

Большой вклад в разработку базовых теоретических литературных понятий сделали представители новосибирской школы. Особое место в ряду новосибирских ученых занимает И.В. Силантьев³¹, который осмыслил теоретический опыт предшественников в области фольклорной и литературной мотивики и предложил собственную разработку понятия «мотив».

И.В. Силантьев объясняет ранее полученные концепции в отечественном литературоведении различием подходов к изучению мотива и объединяет их в

²⁸ Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986. С. 19–20.

²⁹ Скафтымов А.П. Тематическая композиция романа «Идиот» // Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С.32.

³⁰ Гаспаров Б.М. Структура текста и культурный контекст // Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М., 1993. С. 301.

³¹ Силантьев И.В. является автором монографий: Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике. Очерк историографии. Новосибирск, 1999. 103 с.; Мотив в системе художественного повествования. Проблемы теории и анализа. Новосибирск, 2001. 235 с.; Поэтика мотива. М., 2004. 296 с.; Сюжетологические исследования. М., 2009. 223 с.

концептуальные ряды: семантический (А.Н. Веселовский, О.М. Фрейденберг), морфологический (В.Я. Пропп, Б.И. Ярхо), дихотомический (А.Л. Бем, А.И. Белецкий) и тематический (Б.В. Томашевский, Б.В. Шкловский, А.П. Скафтымов)³². Разносторонность пониманий мотива связана с тем, что исследователи рассматривают его с разных точек зрения – в соотношении с сюжетом, фабулой, темой и т.д. Ученый поясняет, что результаты работ его предшественников над представлением о мотиве «по-своему верны, потому что мотив действительно связан со многими аспектами литературного повествования и онтологически, и функционально»³³. На основе имеющихся результатов И.В. Силантьев разрабатывает комплексное определение мотива в соотношении с категориями повествования – события, действия, хронотопа, темы, героя, а также в системе вариантности и инвариантности, лейтмотива, фабулы и сюжета. Функционирование мотива в художественном произведении анализируется с семиотической точки зрения – в аспектах его семантики, синтактики и прагматики. Согласно логике исследования, сюжет представляет собой «аспект повествования, взятый с точки зрения смысловых отношений между изложенными событиями в необходимом отвлечении от их фабульных связей»³⁴.

Для успешной реализации концепции настоящего исследования принципиально важно уточнить определение концептуального мотива, порождающего в художественном произведении ряд смыслов в процессе взаимодействия с другими единицами, сюжетообразующего элемента. В связи с этим в настоящей работе наиболее адекватным будет обращение к мотиву как к семантико-функциональной единице и толкование этой дефиниции следующим образом. *Мотив* – это единица а) повествовательная, динамичная (от лат. moveo –

³² См. об этом подробнее: Силантьев И.В. Поэтика мотива. М., 2004. С. 39–42.

³³ Силантьев И.В. Поэтика мотива. М., 2004. С. 94.

³⁴ Силантьев И.В. О некоторых теоретических основаниях словарной работы в сфере сюжетов и мотивов // Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы: Экспериментальное издание. Новосибирск, 2003. С. 161. *Примечание.* Силантьев И.В. опирается на понятие сюжета, описанное в работе: Шмид В. Проза как поэзия: Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард. СПб, 1998. С. 22.

двигаю), содержательно устойчивая, повторяемая, «обобщение событий»³⁵; б) «эстетически значимая», связанная с героем, ставшим участником событий, в ходе которых определяется смысловая нагрузка конфликта и сюжета³⁶; в) «вариантная в своих событийных реализациях»³⁷; г) сюжетный конструкт, где сюжет – это способ организации и развития событий, представленных, в первую очередь в качестве мотивов, связанных смысловыми отношениями; сюжет как некий остов, в который могут входить и из которого могут выходить отдельные мотивы.

Следующим важным в истории изучения этапом является *степень разработанности темы охоты в русской литературе*. Тема охоты, ставшая предметом диссертационного исследования, генетически восходящая к древней культуре и мифологии и связанная с жизнью первобытного человека³⁸, получает новое значение еще в X–XI вв.: «как промысел она стала достоянием низших классов; как искусство она сделалась занятием высших»³⁹. В связи с расширением понятия слово «охота» вытеснило устоявшееся название явления «лов», которое означало погоню за добычей, преследование материальных целей. Охотника начинает интересовать не количественный результат лова, а эстетическая сторона данного процесса. Чувства наслаждения от проявления мужества, смелости, ловкости охотника в условиях опасности, поиск острых ощущений вызывают в нем страсть не столько к завершению, сколько к самому процессу охоты. Проявление качеств охотника, удовлетворение потребностей человеческой души открывают «охоту» в новом эстетическом видении, воплощенном в произведениях искусства.

³⁵ Силантьев И.В. О некоторых теоретических основаниях словарной работы в сфере сюжетов и мотивов // Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы: Экспериментальное издание. Новосибирск, 2003. С. 163.

³⁶ Силантьев И.В. Поэтика мотива. М., 2004. С. 96.

³⁷ Там же. С. 96.

³⁸ «Для дикаря жить значило охотиться: истребляя зверей, он тем самым делал свое существование более обеспеченным против трех главных его врагов – голода, холода и четвероногих хищников» [Кутепов Н.И. Великокняжеская и царская охота на Руси с X по XVI век. СПб, 1896. С. 12].

³⁹ Там же. С. 14. Подробнее об истории развития русской охоты см. в очерках заведующего хозяйством Императорской охоты Н. Кутепова (1851–1907) : Кутепов Н.И. Великокняжеская и царская охота на Руси с X по XVI век. С. 1–214; Кутепов Н.И. Царская охота на Руси Царей Михаила Федоровича и Алексей Михайловича, XVII век. СПб, 1898. С. 215–658; Кутепов Н.И. Императорская охота на Руси, конец XVII и XVIII век. СПб, 1902. С. 659–1728; Кутепов Н.И. Императорская охота на Руси, конец XVIII и XIX век. СПб, 1911. С. 1729–2539.

В русской литературе тема охоты нашла многоплановое выражение. Охотничьи мотивы обнаруживаются в творчестве писателей XVIII–XX вв. – А.П. Сумарокова, Г.Р. Державина, И.А. Крылова, А.С. Пушкина, С.Т. Аксакова, И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого, А.А. Фета, А.Н. Толстого, Н.А. Некрасова, Н.С. Лескова, В.М. Гаршина, Н.Н. Толстого, Л.П. Данилевского, П.И. Мельникова-Печерского, И.А. Бунина, А.И. Куприна, А.П. Чехова, Д.Н. Мамина-Сибиряка, И.С. Соколова-Микитова, Б.К. Зайцева, М.М. Пришвина и др. Все эти писатели, отмечает Н.П. Смирнов в вступительной статье к сборнику рассказов и зарисовок «Охота в русской художественной литературе» (1927), «жили и творили в сокровенном общении с природой, в большинстве своем, наблюдая и изучая ее с ружьем и рогом в руках. И какой вечно сияющий след оставили в литературе эти наблюдения, эти уединенные странствования по степям и лесам России!»⁴⁰. В XX в. этот ряд будет дополнен такими фигурами, как Ю.П. Казаков, Ч.Т. Айтматов, А.В. Вампилов.

О значительном влиянии охоты на жизнь и творчество русских писателей пишет В.В. Леонтьев в книге «Охотник» (1995), в целом посвященной вопросам, касающимся специалистов-охотников. В главе «Изображение охоты в русской литературе», представляющей краткий литературный очерк о содержании мотива охоты в творческом сознании русских писателей, В.В. Леонтьев отмечает основные особенности, свидетельствующие о необходимости обращения русских классиков к данному повествовательному мотиву, который вводит в художественное произведение «галерею разнообразных сцен охоты, природы и одновременно помещичьего и народного быта»⁴¹.

Серьезное изучение содержания и поэтики мотива охоты, темы охоты, охотничьего мифа, начатое Е.Б. Вирсаладзе в монографии «Грузинский охотничий миф и поэзия»⁴² (1976), получает интенсивное развитие в отечественном литературоведении с 1990-х гг. Так, в 1992 г. выходит из печати

⁴⁰ Охота в русской литературе. Сост., авт. вступ. ст. Н.П. Смирнов. М., 1927. С. 7.

⁴¹ Леонтьев В.В. Изображение охоты в русской литературе // Охотник. СПб, 1995. С. 444.

⁴² О связях охотничьего мифа и поэтики сюжета см.: Вирсаладзе Е.Б. Грузинский охотничий миф и поэзия. М., 1976. 361 с.

статья А.М. Минаковой «О функциях мифа в эпосе Л.Н. Толстого «Война и мир»⁴³, посвященная изучению специфики бытования, функций первобытного мифа, в качестве которого был избран именно охотничий миф, в эпическом произведении. Согласно логике автора указанной статьи, охотничий миф, получивший художественное воплощение в мотиве охоты «как магического ритуального действия в первобытной культуре», имеет амбивалентное наполнение, позволяя Толстому «"сопрягать" мир с войной: охота – борьба со зверем, война – борьба с нашествием. В обоих случаях – борьба за жизнь, за выживание рода-племени, народа, нации. В этой борьбе проявляются все качества человека-охотника и человека-воина»⁴⁴. Ключевым мотивом охоты в эпосе является травля матерого волка.

Изучение феномена охоты в русской литературе продолжается на материале малой прозы в кандидатской диссертации М.М. Одесской, защищенной в 1993 г. по теме «Русский охотничий рассказ второй половины XIX века (типология, традиции)»⁴⁵. Материалом работы М.М. Одесской являются прозаические и публицистические произведения 1840–90-х гг., на основе анализа которых автор совершает несколько важных для осмысления мотива охоты открытий. Во-первых, М.М. Одесская констатирует, что «именно Тургенев трансформировал специальный отраслевой очерк в жанр художественной литературы», создав «Записки охотника», а «Записки ружейного охотника...» Аксакова «не столько изменили, сколько обогатили существовавший ранее этнографический очерк, написанный охотником для охотников»⁴⁶. Мотивы охоты, встречающиеся в литературе первой половины XIX в. – произведениях А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, не становятся для авторов предметом особого размышления, представляя «лишь своеобразный фон, антураж, передающий атмосферу усадебной жизни

⁴³ Минакова А.М. О функциях мифа в эпосе Л.Н. Толстого «Война и мир» // Толстовский сборник: Этика и эстетика. Вопросы поэтики. Творческие связи и традиции. Тула, 1992. С. 44–56.

⁴⁴ Там же. С. 46.

⁴⁵ Одесская М.М. Русский охотничий рассказ второй половины XIX века (типология, традиции) : автореф. ... дисс. канд. филол. наук. М., 1993. 24 с.

⁴⁶ Там же. С. 5.

поместного дворянства»⁴⁷. Появление произведений С.Т. Аксакова и, в частности, И.С. Тургенева, в которых повествование ведется от лица ружейного охотника, произвело переворот в судьбе охотничьего рассказа: «Именно ружейная охота, не соколиная, не псовая, располагала одинокого, странствующего по лесам и болотам охотника к созерцательности, к единению с природой и философскому отношению к ней»⁴⁸. Натурфилософские взгляды С.Т. Аксакова, И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого определяли понимание охоты как страсти, дающей «пищу для ума, наблюдений, исцеление от несовершенств жизни»⁴⁹, служащей проявлением жизненной гармонии.

Во-вторых, М.М. Одесская рассматривает не только становление жанра охотничьего рассказа, проходящее в 40–50-е гг. XIX в., но и его развитие в направлениях, заданных вершинами охотничьей прозы – «этнографического природоведческого очерка» Аксакова и «рассказа, нередко мало связанного с собственно охотой»⁵⁰ Тургенева. Продолжателями традиций охотничьей классики часто становятся писатели второго плана – Ф.А. Арсеньев (его проза – переходное явление, вбирающее в себя и художественные и этнографические черты), Н.Н. Воронцов-Вельяминов (его проза больше тяготеет к художественности, сюжетности) и мн. др. Из писателей, получивших мировую известность, также важно отметить тех, кто в осмыслении охоты идет за Тургеневым, – И.А. Бунин, А.П. Чехов и др.

Третьим открытием М.М. Одесской становится выявление изменений в характере развития жанра охотничьего рассказа в 80-е гг. XIX в., связанного с разрушением концепции Аксакова и Тургенева о гармонии и целостности мира, «в котором жизнь и смерть – две сути единства бытия»⁵¹. Это обусловлено развитием философских идей Н.Ф. Федорова, созданием нового мировоззрения Л.Н. Толстого, выходом на литературную «арену» молодого А.П. Чехова. Так,

⁴⁷ Одесская М.М. Вступ. статья // Русский охотничий рассказ. М., 1991. С. 7.

⁴⁸ Одесская М.М. Русский охотничий рассказ второй половины XIX века (типология, традиции) : автореф. ... дисс. канд. филол. наук. М., 1993. С. 7.

⁴⁹ Там же. С. 8.

⁵⁰ Там же. С. 10.

⁵¹ Там же. С. 18.

охота в литературе к концу XIX в. воспринимается писателями в значении убийства, разрушения всего живого.

С начала 2000-х гг. наблюдается еще более обостренный интерес ученых к «литературной» охоте. В принципиально новом аспекте феномен охоты рассматривается А.Ю. Большаковой в содержательной статье «Философско-эстетическая «охота» в мире русского слова (Пушкин, Тургенев, Л. Толстой, Аксаков)»⁵² (2001). В основе методологии исследователя лежит концепция охоты, оформленная в трудах древнегреческого мыслителя Платона и интерпретированная А.Ф. Лосевым в его «Высокой классике» (впервые публ. – 1974). А.Ф. Лосев, дающий историко-философскую характеристику эстетики Платона, отмечает, что определение сущности феномена охоты появилось еще в античной литературе: «Для характеристики образа охоты и у Платона и у других греческих писателей необходимо иметь в виду не просто одно слово «охота», но и все действия, связанные с охотой: охотиться, преследовать, выискивать, догонять, овладевать, бороться, ловить, ускользать, убегать, скрываться и пр.»⁵³. «Образы охоты Платон употребляет в отношении самых высоких предметов <...> Таким образом, *удовольствие и приятное, красота, добродетель, благо, мудрость и истина* – все это для Платона является предметом ловли в том же смысле, в каком охотник гоняется за своей добычей»⁵⁴. Так, А.Ю. Большакова подчеркивает многоаспектность понятия охоты, его пластичность и метафоричность, рассматривая его в широком контексте русской классики – от «Графа Нулина» до «Анны Карениной». Теоретически, в зависимости от конкретной реализации понятия охоты в тексте, в работе А.Ю. Большаковой охота получает статус мотива и хронотопа, но, будучи «символом всей человеческой жизни»⁵⁵, отражающим разные стороны ее проявления и

⁵² Большакова А. «Философско-эстетическая «охота» в мире русского слова (Пушкин, Тургенев, Л. Толстой, Аксаков) // Литературная учеба, 2001. № 3. С. 170–195.

⁵³ Лосев А.Ф. Охота как символ платонического учения об идеях // А.Ф. Лосев История античной эстетики. Высокая классика. М., 2000. С. 295.

⁵⁴ Там же. С. 296.

⁵⁵ Там же. С. 306.

восходящим к диалектически сложному античному представлению об этом явлении, вполне может быть названа художественным концептом.

Тема охоты становится специальным предметом исследования и в других работах, посвященных по преимуществу творчеству И.С. Тургенева как основоположника охотничьего жанра. Среди исследователей «тургеньевской» охоты важно отметить имена: О. Земляная (1998)⁵⁶, А. Сегень (2002)⁵⁷ (рассматривают охоту за сюжетами и вечными истинами, охоту как ловлю «душ человеческих»), Л.Н. Полубояринова (2007)⁵⁸ (проводит сравнительный анализ содержания мотива охоты на тематическом, нарратологическом, психологическом уровнях), Т.В. Швецова (2009)⁵⁹ (охота как мотив, характеризующий своеобразие художественной манеры писателя, сближающий художественную действительность с реальностью; охота как способ характеристики героев; охота, вносящая «особое лирическое настроение в порой мрачные истории»⁶⁰), А.В. Ляпина и В.В. Черенкова (2014)⁶¹ (подчеркивают актуальность темы охоты как ментальной категории, развивающейся не только в творчестве писателя, но и в его частной переписке).

Вопрос традиции «литературной» охоты XIX в. широко освещается в работах Н.А. Куделько (2005)⁶², В.А. Кошелева (2009)⁶³, А.В. Мельниковой (2014)⁶⁴, А.В. Ляпиной и В.В. Черенковой (2015)⁶⁵. В.А. Кошелев, наряду с другими исследователями, фокусирует внимание на важности события охоты для

⁵⁶ Земляная О.И.С.Тургенев об особенностях национальной охоты // Звезда. 1998. № 10. С. 150–155.

⁵⁷ Сегень А. Национальные особенности тургеньевской охоты (К 150-летию выхода «Записок охотника») // Наш современник. 2002. № 8. С. 57–62.

⁵⁸ Полубояринова Л.Н. И.С. Тургенев и Л.фон Захер-Мазох (к феномену «охоты») // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 9. 2007. Вып. 2. Ч. II. С. 50–55.

⁵⁹ Швецова Т.В. «... с нею, как с поэзией, связано особое чувство» (Тема охоты в «Записках охотника» И.С. Тургенева) // Спасский вестник : материалы Всероссийской Тургеньевской конференции к 190-летию со дня рождения И.С. Тургенева, 21–25 сент. 2008 г., Спасское-Лутовиново. Вып. 16. Тула, 2009. С. 118–125.

⁶⁰ Там же. С. 125.

⁶¹ Ляпина А.В., Черенкова В.В. Тема охоты в эпистолярном дискурсе И.С. Тургенева [Электронный ресурс] // Современные проблемы науки и образования. 2014. № 5. URL: <http://www.science-education.ru>.

⁶² Куделько Н.А. Традиции поэтики И.С. Тургенева в русской литературе XX в. (Б.К. Зайцев, К.Г. Паустовский, Ю.П. Казаков) : дисс. ... док. филол. наук. М., 2005. С. 212–219.

⁶³ Кошелев В.А. Эффект *охотника* в русской словесности середины XIX века // И.С. Тургенев. Новые материалы и исследования. М. ; СПб, 2009. С. 95–111.

⁶⁴ Мельникова А.В. Охотничьи нарративы в русской литературе второй половины XIX – первой трети XX в. // Диалоги классиков – диалоги с классикой : сб. науч. ст. Екатеринбург, 2014. Вып. 4. С. 61–81.

⁶⁵ Ляпина А.В., Черенкова В.В. Тема охоты в журнальной беллетристике второй половины XIX века (на материале журнала «Природа и охота») // Славянские чтения : Материалы Всероссийской научно-практической конференции: в 2 ч. Омск, 2015. С. 141–150.

литературы и подробно рассматривает образ охотника, отражающий нравственно-духовные, эстетические, философские искания времени, в жизни и творчестве, в первую очередь, писателей-охотников – И.С. Тургенева и С.Т. Аксакова: «Нам трудно представить с ружьем за плечами или с удочкой в руках Жуковского или Батюшкова, Пушкина или князя Вяземского, Лермонтова или Гоголя»⁶⁶.

Н.А. Куделько в докторской диссертации по теме «Традиции поэтики И.С. Тургенева в русской литературе XX в. (Б.К. Зайцев, К.Г. Паустовский, Ю.П. Казаков)» в частности рассматривает преемственность «охотничьих» связей: в творчестве К.Г. Паустовского, Ю.П. Казакова охота выступает в значении животворящего элемента (располагает к людям к приобщению к друг другу на пути постижения тайн русской жизни), в творчестве Б.К. Зайцева получает двойное осмысление, выступая в разных контекстах как трагическое и как гармоническое событие.

Эволюция мотива охоты в XIX–XX вв., тенденции его развития обозначаются А.В. Мельниковой в статье «Охотничьи нарративы в русской литературе второй половины XIX – первой трети XX в.» на примере анализа широкого художественного материала – от И.С. Тургенева до М.М. Пришвина. Взяв за основу положение М.М. Одесской о двустороннем развитии данного мотива, исследователь подчеркивает его особенности, привлекая к анализу творчество писателей второго ряда: Аксаков – Ф.А. Арсеньев и Тургенев – Е.Э. Дрянский. В XX в. охотничья традиция усваивается М.М. Пришвиным и получает развитие по тургеневской линии в связи с образом повествователя, который «практически никогда не дает голоса персонажам»⁶⁷, однако он (М.М. Пришвин – Н.Х.) синтезировал разные принципы изображения охоты, и для него она стала и модусом свободы, и способом общения с природой, с народом, и почвой его философствования»⁶⁸.

⁶⁶ Кошелев В.А. Эффект *охотника* в русской словесности середины XIX века // И.С. Тургенев. Новые материалы и исследования. М. ; СПб, 2009. С. 96.

⁶⁷ Мельникова А.В. Охотничьи нарративы в русской литературе второй половины XIX – первой трети XX в. / А.В. Мельникова // Диалоги классиков – диалоги с классикой : сб. науч. ст. Екатеринбург, 2014. Вып. 4. С. 78.

⁶⁸ Там же. С. 80.

Таким образом, очевидно, что специфика феномена охоты, имеющего сложную антиномичную культурологическую и художественную природу была рассмотрена в разных аспектах – от постановки темы охоты к анализу глубинных основ ее психологического, философского содержания. Тем не менее, на периферии научных «охотничьих» интересов ученых осталось немало вопросов, связанных с полисемантическим потенциалом мотива охоты, склонного к инвариантной реализации в художественном тексте. В частности, неизученным являлся вопрос соотношения эпического и драматического в семантической структуре мотива охоты, его концептуальной природы, вместе образующих художественную картину мира писателя, выявляющих признаки его новаторства. Именно эти аспекты концептосферы мотива охоты стали предметом специального изучения в рамках настоящего диссертационного исследования.

Кроме этого, причиной разработки концепта охоты послужило отсутствие комплексного изучения творчества А.Н. Островского и А.П. Чехова: оба писателя, в частной жизни предпочитающие классической охоте с ружьем рыбную ловлю, удивительным образом открыли новые грани понимания и художественного выражения мотива охоты в своем творчестве.

Методология и методы исследования.

В диссертационном исследовании применяются сравнительно-исторический, сравнительно-сопоставительный, историко-типологический методы. Теоретическую основу диссертации составляют труды в области философии и поэтики феномена охоты (А.Ф. Лосев, А.Ю. Большакова, М.М. Одесская), теории концепта и мотива в литературоведении (В.Г. Зусман, Л.В. Миллер, Н.В. Володина, И.Л. Новокрещенова, Н.В. Красовская, Т.И. Васильева, А. Вежбицкая; А.Н. Веселовский, А.Л. Бем, А.И. Белецкий, В.Я. Пропп, А.П. Скафтымов, Б.М. Гаспаров, И.В. Силантьев), жанров и родов литературы (В.В. Кожин, М.С. Кургинян, Е.М. Мелетинский), а также работы, посвященные изучению творчества С.Т. Аксакова и И.С. Тургенева (С.Е. Шаталов, Ю.В. Лебедев, В.А. Ковалев, Е.Г. Новикова, Г.А. Тиме, В.А. Кошелев, А.А. Чуркин), А.Н. Островского (Л.М. Лотман, Е.Г. Холодов, А.Л. Штейн, А.И. Журавлева, Э.М.

Жилякова, А.И. Ревякин, С.Н. Дурылин, А.И. Дубинская), А.П. Чехова (А.П. Скафтымов, Г.А. Бялый, А.П. Чудаков, В.Б. Катаев, А.С. Собенников, В.И. Кулешов, Б.И. Зингерман, Е.М. Заяц, В.Г. Одинокоев).

Объект исследования: русская проза и драматургия XIX века, представленная произведениями С.Т. Аксакова, И.С. Тургенева, А.Н. Островского, А.П. Чехова.

Предмет исследования: художественный концепт охоты в русской литературе второй половины XIX века.

Цель работы: определение художественной природы концепта охоты в контексте русской прозы и драматургии второй половины XIX века, отражающей социально-общественные, нравственно-духовные, философские искания эпохи.

В связи с заданной целью поставлены следующие **задачи**:

- 1) на выбранном материале проанализировать особенности бытования мотива и концепта, их соотношения, выявить художественную природу этих понятий;
- 2) рассмотреть эволюцию от мотива к концепту охоты в русской литературе XIX в.;
- 3) выявить природу новаторства русских писателей XIX в. в осмыслении феномена охоты в соответствии с их общественной, эстетической и философской мировоззренческой позицией.

Теоретическая значимость работы состоит в том, что:

- 1) изучены свойства мотива и концепта в художественном тексте;
- 2) рассмотрены связи этих двух понятий в контексте жанрово-родовой художественной традиции XIX в.: прозы (И.С. Тургенев, С.Т. Аксаков, А.П. Чехов) и драматургии (А.Н. Островский, А.П. Чехов).

Практическая значимость работы. Материалы диссертации могут быть использованы при подготовке лекций, спецсеминаров, методических пособий по истории и теории литературы; методология исследования может быть востребована в научно-исследовательских работах ученых-филологов. Результаты диссертационной работы могут быть взяты за основу в процессе дальнейшего

изучения художественных свойств мотива и концепта, в частности охоты, в русской и зарубежной литературе XIX–XX вв.

Степень достоверности и апробация результатов. Результаты диссертационной работы обсуждались на семинарах, проводимых для магистрантов, аспирантов, кандидатов и докторов филологических наук (2012–2016). Основные положения исследования представлены на Всероссийских конференциях «Актуальные проблемы литературоведения и лингвистики» (Томск; 2012, 2013), на Международных конференциях «Актуальные проблемы литературоведения и лингвистики» (Томск; 2015, 2016).

Результаты работы изложены в 8 статьях, 3 из которых опубликованы в изданиях, рекомендованных ВАК РФ для кандидатских исследований.

Положения, выносимые на защиту.

1. Концепт охоты является одним из универсальных способов изображения жизни, вводящим в художественный текст мир природы как выражение натурфилософских, нравственных, эстетических взглядов писателя, существенный аспект миромоделирования.

2. Концепт охоты формируется в результате контаминации мотивов и образов, из которых базовым является мотив охоты, распространяющий свою архетипическую значимость на весь комплекс понятий, формирующих этот концепт.

3. Антиномичность концепта охоты и его полисемантическая сущность проявляется в диалектическом единстве эпического и драматического потенциала, где эпическое включает в себя воплощение концепции «единого» мира – природы и человека, национального единства, а драматическое определяется исследованием процесса разрушения этого единства, отступления от нормы и в сочетании с другими мотивами образует прямо противоположный по смыслу полюс.

4. В 1840–1850-х гг. концепт охоты с доминантой эпического начала создан в «Записках охотника» И.С. Тургенева и «Записках ружейного охотника Оренбургской губернии» С.Т. Аксакова как способ воплощения идеи «общего»

мира природы и человека. Драматический потенциал, связанный с размышлениями Тургенева о жизни и смерти и включающий в себя все многообразие проявления жизненных противоречий, в том числе и социальных, определяет внутренний антиномичный принцип изображения природы.

5. В творчестве А.Н. Островского 1860–1870–х гг. получает развитие концепт охоты, созданный Тургеневым, но он осложняется усилением драматического потенциала, связанного с критическим осмыслением русской пореформенной действительности и, как следствие, обращением писателя к формам эпических произведений, ориентированных на народное творчество.

6. В творчестве А.П. Чехова (1880–1890–х гг.) в эпоху кризиса русской общественной жизни писатель, отталкиваясь от штампа «тургеньевского концепта», создает новый концепт охоты, в котором драматические и эпические потенциалы становятся способом создания национального характера как важнейших особенностей русской жизни кризисного периода. Такая авторская позиция открывала перспективы нового миромоделирования данного концепта в литературе XX века.

Структура работы включает введение, три главы, заключение и список использованных источников и литературы (271 наименование).

Первая глава посвящена осмыслению концепта охоты в творчестве С.Т. Аксакова и И.С. Тургенева. В частности, в главе рассматривается эпическая природа этого концепта посредством анализа образно-мотивного комплекса, пространственно-временной организации, идейно-художественного своеобразия «Записок охотника» и «Записок ружейного охотника Оренбургской губернии». Устанавливается, что «Записках» Тургенева впервые представлен эталонный концепт охоты, определяющий закономерности развития этого концепта в последующих произведениях литературы.

Во *второй главе* рассматриваются пути и механизмы ментально-художественной трансформации эталонного, сформированного в прозе концепта охоты на материале драматургии А.Н. Островского и, в особенности, роль этого концепта в его пьесе «Волки и овцы». В процессе концептного анализа

рассматриваются мотивно-сюжетный и образный комплексы комедии, генетически восходящие к фольклорным и литературным традициям – русской сказке о животных, басням И.А. Крылова, эпической поэме И.В. Гете «Рейнеккес», «Запискам охотника» И.С. Тургенева. Выявляются новые художественные смыслы, входящие в семантическое поле концепта охоты.

В третьей главе выявляется синтетическая природа эпико-драматического концепта охоты в контексте художественного наследия А.П. Чехова. Исследуется генезис этого концепта, его «поведение» в прозе и драматургии писателя – от «Безотцовщины» к «маленькой трилогии». В результате мотивного и концептного анализа феномена охоты в произведениях Чехова прослеживается движение от концепта Тургенева к концепту Чехова, от мотива Чехова к концепту Чехова.

В заключении подводятся итоги и намечаются перспективы исследования.

ГЛАВА 1. КОНЦЕПТ ОХОТЫ В РУССКОЙ ПРОЗЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 1840 – НАЧАЛА 1850-х гг. (С.Т. АКСАКОВ, И.С. ТУРГЕНЕВ)

Мотив охоты в русской художественной литературе XIX века получил статус концепта в творчестве С.Т. Аксакова и И.С. Тургенева⁶⁹. Практически в одно время из печати вышли две книги об охоте: «Записки ружейного охотника Оренбургской губернии» (1851) Аксакова и «Записки охотника» (1852) Тургенева. В 1852–1853 гг. были опубликованы две рецензии Тургенева на книгу Аксакова. Все вместе они составили текст, на основании которого в русской литературе оформился концепт охоты, уходящий корнями к традициям фольклора, русской поэзии, к творчеству И.А. Крылова, А.С. Пушкина и других писателей⁷⁰.

Одновременное появление этих двух книг не было случайным. Опубликованные в самом начале 1850–х гг., они своеобразно отразили итог напряженных духовных исканий русского общества предшествовавшего десятилетия, когда в спорах между западниками и славянофилами формировалась позитивная концепция национального единства, включавшая в себя утверждение нравственного и общественного потенциала русского общества. В книге С.Т. Аксакова, во многом связанного со славянофильским кругом философов и писателей, и в «Записках» Тургенева, художника западнической ориентации, равно проявился интерес авторов к коренным основам русского характера,

⁶⁹ С.Т. Аксаков и И.С. Тургенев – страстные охотники, классики русской литературы, состояли в дружеских отношениях, высоко оценивали творчество друг друга, во многом за счет близости мировоззренческой и художественной позиций в восприятии охоты, природы и человека. Подробнее об этом см. работы исследователей XX–XXI вв.: Войтоловская Э.Л. И.С. Тургенев о С.Т. Аксакове // Уч. Зап. ЛГПИ им. А.И. Герцена. 1958. Т. 170. С. 109–135; Громов, В.А. Ружье и лира Тургенева // Охотничьи просторы. М., 1964. Вып. 20. С. 190–200; Фатеев С.П. Природа и человек в прозе С. Аксакова и И. Тургенева // Вопросы русской литературы. 1987. Вып. 1. С. 95–100; Одесская М.М. Русский охотничий рассказ XIX века (предисловие) // Русский охотничий рассказ. М., 1991. С. 5–14; Куделько Н.А. Традиции поэтики И.С. Тургенева в русской литературе XX в. (Б.К. Зайцев, К.Г. Паустовский, Ю.П. Казаков) : дисс. ... док. филол. наук. М., 2005. С. 212–219; Кошелев В.А. Эффект *охотника* в русской словесности середины XIX века // И. С. Тургенев. Новые материалы и исследования. М.; СПб, 2009. С. 95–111; Чуркин А.А. Мемуарно-автобиографическая проза проза С.Т. Аксакова : дисс. ... канд. филол. наук. СПб, 2013. 233 с.; Булгаков М. По следу Хоря и Калиныча : рождение охотничьего жанра в русской худож. лит. // Свой: прил. к газ. «Культура». М., 2015. № 1. С. 36–40.

⁷⁰ См. содержательную статью Большаковой А. Философско-эстетическая «охота» в мире русского слова (Пушкин, Тургенев, Л. Толстой, Аксаков) // Литературная учеба, 2001. № 3. С. 17–19.

культуры, истории, к идее народности, которая, по словам Герцена, объединяла усилия западников и славянофилов⁷¹.

Концепт охоты, получивший глубокое воплощение в произведениях Аксакова и Тургенева, разрабатывается еще в 1830–е гг., в первую очередь, в творчестве А.С. Пушкина, где «охота» обретает «высокий смысл, восходящий к античным образцам любовной и философской охоты»⁷². В 1840–е гг. посредством обращения писателей к этому концепту формируется новая модель жизни «вместе»: славянофильское мировоззрение Аксакова и европейское мышление Тургенева находят выражение в «Записках ружейного охотника...» и «Записках охотника» в усилении эпического компонента, входящего в состав концепта охоты, как поиска пути, ведущего к национальному единству.

Натурфилософская концепция универсальности и целостности мира природы послужила основанием для постановки вопроса о национальном своеобразии России и моделью единства развития человека и общества. В книгах Аксакова и Тургенева она получила воплощение в особом типе художественного текста, отличающегося сочетанием широкого эпического изображения с лиризмом повествования. В образе охотника-повествователя был создан тип современного героя русской жизни, наделенного лучшими чертами русского национального характера.

1.1. «Записки ружейного охотника Оренбургской губернии» С.Т. Аксакова

Искусство Аксакова в изображении жизни в ее природной полноте проявилось, в первую очередь, в создании произведений 1840–х гг. – первой половины 1850–гг.: «Семейная хроника» (1840–1856), «Записки об уженье» (1846), «Записки ружейного охотника Оренбургской губернии» (1851). Особое

⁷¹ Герцен-западник писал о славянофилах в «Былом и думах»: «У нас была одна любовь, но не одинакая – и мы были, как Янус или двуглавый орел, смотрели в разные стороны в то время, как *сердце билось одно*» [Герцен А.И. Собр. соч. : в 30 т. М., 1954–1965. Т. 8. С. 133].

⁷² Большакова А. Философско-эстетическая «охота» в мире русского слова (Пушкин, Тургенев, Л. Толстой, Аксаков) // Литературная учеба, 2001. № 3. С. 17.

значение в становлении эстетической позиции⁷³ Аксакова имеют «Записки ружейного охотника...», в которых он разделял взгляды славянофилов, акцентируя идею народного единства, того позитивного начала, которое было заложено в их концепции, что получило выражение в разработке проблемы природы через концепт охоты. По определению М.М. Пришвина, «открывшего миллионам людей русскую природу как мир тончайшей и светлой поэзии»⁷⁴, «Аксаков – это наш Гомер»⁷⁵, который, словами В.А. Кошелева, «научился возводить всякую подхваченную или вспомнятую мелочь в состав цельного и полноценного образа»⁷⁶, ощущает и изображает мир в его природной полноте. Эпическая концепция воспроизведения жизни – «домашний уклад»⁷⁷ и природная полнота, положенная в основу «Семейной хроники», вызревала уже в «Записках ружейного охотника...».

Центральная тема у Аксакова – охота. Объяснение по поводу того, что понимается под «охотой», сразу выводит книгу на уровень общечеловеческих проблем. По определению Аксакова, страсть к охоте – это не простое истребление дичи⁷⁸, а проявление особой организации души человека, «врожденной склонности, «бессознательного увлечения» [Т. 5. С. 314], в основании которого

⁷³ Кошелев В.А. высоко оценивает мастерство Аксакова: «Такой степени естественности в простых описаниях, какой достиг Аксаков-художник, умевший, ничего не придумывая, возрождать высокие нравственные истины, не смог достичь ни один из авторов ни до, ни после» [Кошелев В.А. Об особом значении С.Т. Аксакова для русской литературы // Русская литература. СПб, 2013. № 1. С. 21].

⁷⁴ Паустовский К.Г. Собр. соч. : в. 6 т. М., 1957. Т. 2. С. 665.

⁷⁵ Пришвин М.М. Глаза Земли. Корабельная чаща. Челябинск, 1981. С. 115.

⁷⁶ Кошелев В.А. Об особом значении С.Т. Аксакова для русской литературы // Русская литература. СПб, 2013. № 1. С. 21.

⁷⁷ Там же. С. 25.

⁷⁸ По своему жанру, судя по точности определений, данных в заглавии [охотник – ружейный, место охоты – Оренбургская губерния], «записки» С.Т. Аксакова – произведение профессионала-охотника, до точности знающего и техническую часть и сам процесс охоты, и особенности дичи, обитающей в Оренбургской губернии. Как опытный охотник Аксаков начинает книгу с характеристики технических особенностей ружей для охоты на дичь в Оренбургской губернии: «Я думал сначала говорить подробно в моих записках вообще о ружейной охоте, то есть не только о стрельбе, о дичи, о ее нравах и местах жительства в Оренбургской губернии, но также о легавых собаках, ружьях, о разных принадлежностях охоты и вообще о всей технической ее части. Теперь, принявшись за это дело, я увидел, что в продолжение того времени, как я оставил ружье, техническая часть ружейной охоты далеко ушла вперед и что я не знаю ее близко и подробно в настоящем, современном положении». [Аксаков С.Т. Собр. соч. : в 5 т. М., 1966. Т. 5. С. 5. Далее сноски будут даваться по данному изданию в квадратных скобках с указанием тома и страницы.] В первой части произведения, которая посвящена ружьям, пороху, дробу, разделению дичи на разряды, мотив охоты имеет исследовательский, технический характер. Проблема понимания понятия «настоящий охотник» появляется уже во введении «Записок ружейного охотника». Автор предлагает так называемую инструкцию, которая необходима каждому охотнику, богатому или бедному. Аксаков предполагает, что настоящий охотник может охотиться на лесную дичь (вальдшнепов, реж – куропаток, тетеревов) либо на дичь более крупную, преодолевая большие трудности в дороге, способе лова добычи.

лежит любовь к природе. Концепт охоты получает развитие через постановку проблемы природы, рассматриваемой в трех направлениях: *любование и наслаждение природой как чистой красотой*, словами Вл. Соловьева, как «чистая бесполезность», которая «высоко ценится человеком», «как цель сама в себе»⁷⁹; *отношения природы и человека, природы и души*.

Характерно, что каждый раз, приступая к рассказу собственно об охоте, Аксаков предпосылает ему зарисовку картины природы как необходимому и естественному «интерьеру», на фоне которого будут нарисованы птицы, составляющие часть самой природы. Так, описанию весеннего прилета нырков, означавшего скорое начало охоты, предпослана картинка момента пробуждения весны: *«Нырки прилетают весной ранее всех уток. В исходе марта иногда стоит в Оренбургской губернии глубокая зима: ни малейших признаков наступающей весны, кроме ослепительного блеска, которым стекленеется поверхность снегов!.. И вдруг охотник слышит, что в вышине, под облаками, раздаются какие-то особенные звуки; он легко узнает их: это дребезжащий свист или шум от резкого полета огромных стай нырков. <...> Трудно пересказать, какое сладкое впечатление производят на сердце охотника эти неясные звуки, этот неопределенный шум, означающий начало прилета птицы, обещающий скорое наступление весны после долгой нестерпимо надоевшей зимы»* [Т. 5. С. 146]. Рассказчик неоднократно называет себя страстным охотником и наблюдателем. Описывая резвящихся копчиков, он замечает: *«Нельзя без приятного удивления и невольного участия смотреть на быстроту, легкость и ловкость этой небольшой, красивой хищной птицы. Странно, но самому жалостливому человеку как-то не жаль бедных птичек, которых он ловит! Так хороши, изящны, увлекателен процесс этой ловли, что непременно желаешь успеха ловцу»* [Т. 5. С. 233]. Позже, во Вступлении к «Рассказам и воспоминаниям охотника о разных охотах» (1855), обобщая опыт предшествующего, Аксаков пишет: «Охота, охотник!.. Что такое слышно в звуках этих слов? Что таится обаятельного в их смысле, принятом, уважаемом в целом народе, в целом мире, даже не

⁷⁹ Соловьев В.С. Красота в природе // Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 30–72.

охотниками?.. <...> Как зарождается в человеке любовь к какой-нибудь охоте, по каким причинам, на каком основании?.. Ничего положительного сказать невозможно» [Т. 5. С. 314].

В «Записках», как и в «Рассказах и воспоминаниях охотника о разных охотах», Аксаков пишет о силе и глубине этой страсти, обнаруживающей душевную активность натуры человека: «Кто заставляет в осенние дожди и слякоть толкаться с ружьем (иногда очень немолодого человека) по лесным чащам и оврагам, чтоб застрелить какого-нибудь побелевшего зайца? Охота. Кто поднимает с теплого ночлега этого хворого старика и заставляет его на утренней заре, в тумане и сырости, сидеть на мокром берегу реки, чтоб поймать какого-нибудь язя или головля? Охота. Кто заставляет этого молодого человека, отлагая только на время неизбежную работу или пользуясь полдненным отдыхом, <...> таскающего на себе застреленных уток и все охотничьи припасы, бродить по топкому болоту, уставая до обморока? Охота, без сомнения одна охота. Вы произносите это волшебное слово – и все становится понятно» [Т. 5. С. 315].

И.С. Тургенев, сам охотник, в рецензии – письме на имя охотника, редактора «Современника», поэта Н.А. Некрасова о книге С.Т. Аксакова выделил в качестве центральной идеи «Записок ружейного охотника Оренбургской губернии» бескорыстную любовь автора к природе: «Он смотрит на природу (одушевленную и неодушевленную) не с какой-нибудь исключительной точки зрения, а так, как на нее смотреть должно: ясно, просто и с полным участием; он не мудрит, не хитрит, не подкладывает ей посторонних намерений и целей: он наблюдает умно, добросовестно и тонко; он только хочет узнать, увидеть. А перед таким взором природа раскрывается и дает ему «заглянуть» в себя»⁸⁰.

Эпическая полнота изображения, заданная развитием концепта охоты, получает выражение уже в композиционном построении книги как исследовании энциклопедического характера. В основе авторской концепции лежит идея развития как основы жизни в ее естественной форме, как нескончаемый процесс

⁸⁰ Тургенев И.С. «Записки ружейного охотника Оренбургской губернии» С. А-ва // Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. М., 1980. Т. 4. С. 517.

изменения, обновления и умирания, непрерывного циклического движения. Книга составлена из четырех «разрядов» (Разряд I. Болотная дичь. Разряд II. Водяная или водоплавающая дичь. Разряд III. Дичь степная, или полевая. Разряд IV. Дичь лесная), каждому из которых предпослана маленькая глава («Приступ»), а именно: «Болото», «Воды», «Степь», «Лес». Эти главы в совокупности составляют панораму-энциклопедию разнообразия и богатства ландшафта средней полосы России и дают богатый материал для характеристики аксаковской натурфилософии.

Среди всех форм жизни природы Аксаков особо выделяет воду. Вода символизирует природное начало жизни. *«Все хорошо, – пишет он, – в природе, но вода – красота всей природы. Вода жива; она бежит или волнуется ветром; она движется и дает жизнь и движение всему ее окружающему»* [Т. 5. С. 100]. На протяжении главы Аксаков с изумлением и восторженностью описывает, как вода – в речках, ручьях, родниках – питает травы, цветы, кусты («незабудки, дикий нарцисс, кукушкины слезки, тальник и березка»), как крутит мельничные амбарушки и паровые машины, как омывает вольными струнами упавшие в воду столетние деревья, как отражает разнообразие чернолесья: *«липу, осину, березу и дуб, кладя то справа, то слева, согласно стоянию солнца, прямые или косые тени свои на поверхность реки»* [Т. 5. С. 104].

Описание болот, вод, степей и леса сочетается с толкованием четырех стихий бытия – огня, воды, неба и земли, указывающих на их космическую сущность. Каждый раз, перечисляя виды, например, болот (чистых, луговых, сухих, зыбких), Аксаков показывает их уникальность, различие, но вместе с тем выявляет общие закономерности и дает сведения о продолжительности жизни каждого описываемого явления природы – от начала до смерти, где, например, огонь выполняет функцию разрушителя мира природы так же, как и трясина болот ведет к уничтожению живого: *«Бывали примеры, что такая неосторожность стоила жизни охотнику»* [Т. 5. С. 41]. Каждое явление природы в конечном итоге целесообразно и выполняет жизненно необходимую функцию: *«Конечно, летние жары и засухи производят в них убыль, но они от*

того не загнивают, кроме обыкновенного летнего цветения воды, которому подвержены все реки без исключения и которого начало приметно даже в самых быстротекущих ключах» [Т. 5. С. 105].

Тургенев подчеркнул, что эти описания проникнуты «идеальной любовью к природе, которая вычитывается из книжек, и тою действительною любовью, которая приобретается годами продолжительной жизни посреди природы, неподдельною любовью к этой природе и наблюдениями над нею, переходящими в страсть»⁸¹.

Развитие концепта охоты определяет общую атмосферу «Записок ружейного охотника...» – погружение человека в мир первозданной девственной природы, живущей по законам высшей гармонии. Так, давая очерк тетерева, его нравов, изменяющихся с переменами времени года, живописно рисуя косачей во время *тока*, когда они *«рано утром, до солнечного восхода, <...> слетаются на избранное заранее место, всегда удобное для будущих подвигов»* [Т. 5. С. 247] и начинают свое глухое токование, Аксаков передает ощущения охотника, в которых выражено сладостное чувство, вызываемое в душе человека моментом соприкосновения его с природной гармонией: *«В самих звуках нет ничего привлекательного для уха, но в них бессознательно чувствуешь и понимаешь общую гармонию жизни в целой природе...»* [Т. 5. С. 247].

Описание красоты природы, богатства животного мира даются Аксаковым в соотношении с поведением человека, его душевными движениями и переживаниями. В изображение птиц и зверей, помимо обязательного подробного и живописного рисования внешности птицы (вида, цвета, размера перьев, крыльев, грудки, шеи, общего строения и т.д.), включается рассказ об их поведении – и здесь сквозными можно назвать мотивы материнской любви (заботы о детях) и супружеских отношений (любви). Доминантное выделение этих двух мотивов чрезвычайно важно, поскольку жизнь человека через систему сравнений, ассоциаций, метафор и других тропов оказывается включенной в мир

⁸¹ Рассказы и Воспоминания Охотника *о разных охотах* С. Аксакова. *С прибавлением статьи о Соловьях* И.С. Тургенева // Отечественные записки. 1855. № 7. С. 32.

первозданной природы, ее исконных законов, она подвергается как анализу, так и поэтизации, а сам рассказ о природе одухотворяется и получает философское наполнение. Рассказывая о куликах, травниках, утках, чибисах, Аксаков каждый раз упоминает об их необыкновенной *«горячности к детям»* [Т. 5. С. 72] и описывает поведение матерей, свойственное всякому живому существу, включая человека. Так, например, *«утка – самая горячая мать. Когда собака или человек спугнет ее с гнезда, для чего надобно почти наступить на него, то она притворяется какой-то хворою или не умеющею летать...»* [Т. 5. С. 126]. *«Через несколько часов после вылупления утят уже нет в гнезде: мать увела их на тихую воду пруда, озера или залива с камышами. Она бережно перенесла утят во рту через такие места, где пройти им трудно»* [Т. 5. С. 126]. С такими же подробностями, выдающими наблюдательную натуру повествователя-охотника, рассказывается о чибисах: *«Чибисы, или пугалицы, очень горячо привязаны к своим детям и не уступают в этом качестве болотным куликам: так же бросаются навстречу опасности, так же отгоняют всякую недобрую птицу и так же смело вьются над охотником и собакою»* [4. С. 98].

Мотив любви на страницах «Записок ружейного охотника» занимает исключительно важное место, поскольку речь идет о великом законе обновления жизни, о формах его проявления. Особенность развития этого мотива состоит не только в том, что Аксаков рисует «любовные сцены» полно, живописно, с множеством увиденных им деталей, отмечая повадки, обстоятельства и поведение разных пород птиц. Эти описания поэтически одухотворены постоянной соотносительностью мира природы с жизнью человека, творения этой природы.

Одной из сторон животного мира является «внутренняя сущность или *prima materia* жизни, стремление или хотение жить, т.е. питаться и размножаться – голод и любовь»⁸².

Страстным и верным любовником предстает в книге селезень: *«Селезень, сладострастнейший из самцов, не отходит от утки ни на шаг, не разлучается с ней ни на минуту, ни за что прежде ее первый не слетит с места. Иногда утка*

⁸² Соловьев В.С. Красота в природе // Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 32.

полощется в какой-нибудь луже или щелочет носом в жидкой грязи, селезень, как часовой, стоит на берегу или на кочке; охотник подъезжает к нему в меру, но утка не видит или не замечает ничего; селезень пошевеливается, повертывается, побрякивает, как будто подает ей голос, ибо видит опасность, но утка не обращает внимания; один он не летит прочь – и меткий выстрел убивает его наповал» [Т. 5. С. 123].

Среди всех птиц особо выделены голуби из-за своей кротости и нежности в выражении чувств. Приступая к новому разделу, Аксаков опирается на материал о бытовании образа голубя в народном сознании и проводит важную мысль о нравственном здоровье нации, воспринимающей природу так чутко и поэтично. *«Голубь с незапамятных времен служит эмблемой чистоты, кротости и любви – и не напрасно: все эти три качества принадлежат ему по преимуществу. Чистота его доказана святыми, ветхо- и новозаветными словами. Любовь голубя к голубке и общая их нежность к детям признаны всем народом русским и засвидетельствованы его песнями и поговорками, авторитет убедительный и неопровержимый. Слова ласки и сожаления, голубчик и голубушка, постоянно слышны в речах простого народа. Хотят ли сказать, как ладно живут муж с женой, как согласны брат с сестрой, как дружны между собой приятели и приятельницы, и непременно скажут: «Они живут, как голубь с голубкой, не наглядятся друг на друга». Желая выразить чье-нибудь простодушие или доброту, говорят: «У него голубиная душа». Сострадая чужой беде, всякая крестьянка скажет: «Ох, моя голубушка, натерпелась она горя». Самая наружность голубя выражает его качества: как он всегда чист и опрятен, как соразмерны все части его тела! Какая круглота, мягкость в очертании его фигуры! Во всех движениях нет ничего порывистого, резкого: все так кротко, спокойно, грациозно. Народ глубоко чувствует нравственные качества голубей и питает к ним особенную любовь» [Т. 5. С. 268–269].*

Выше процитированный текст характерен для «Записок» – он выражает народный план концепта охоты: на протяжении всей книги Аксаков постоянно апеллирует к народному слову, к крестьянским суждениям, тем самым вводит

материал, позволяющий выстроить представление о народной культуре, понятиях народа о прекрасном.⁸³ Автор встает на позицию простого мужика в ситуации его постоянного общения с природой, выражающего всеобщую страсть наблюдения за природой, познания ее красоты и силы. И одно из значений мотива охоты концентрируется на страсти изучения природы, получения от этого радости. Так, описывая летящую стаю журавлей, он пишет: *«Кто не слышал их пронзительного курлыкканья, похожего на отдаленные звуки валторн и труб, падающего с неба, с вышины, не доступной иногда глазу человеческому <...>. Весело слушает крестьянин весною эти звуки и верит им, хотя бы стояла холодная погода: эти звуки обещают близкое тепло; зато в жаркие дни, какие изредка бывают у нас в исходе августа и даже в начале сентября, крик высоко летящих журавлей наводит грусть на его сердце. «Быть рано зиме, – говорит он, – журавли пошли в поход», и всегда почти верно бывает такое предсказание»* [Т. 5. С. 172–173].

Взяв за основу первородное и первозданное в природе, Аксаков обнаруживает неразрывное единство изображаемого природного мира с образом многовековой крестьянской России со стороны ее нерастраченных возможностей, исконных и хранимых в народе нравственных ценностей. Аксаков называет Россию по-старославянски – Русь.

Философско-этическая концепция национальной жизни в ее целостности и развитии определяет форму воплощения концепта охоты – размах эпического повествования и лирической исповедальности. О глубинной связи писателя-охотника с народными основами свидетельствует определение им своей эстетической позиции. Враг пышности и романтических преувеличений, свойственных *«господам стихотворцам, прозаикам, одним словом, поэтам»* [Т. 5. С. 275], он утверждает красоту обыкновенного: *«Я не стану спорить с любителями величественных и грозных образов и охотно соглашусь, что не способен к приятию грандиозных впечатлений»* [Т. 5. С. 104]. Рассказывая о

⁸³ Отсылки читателя к народному мнению постоянны в тексте «Записок ружейного охотника»: «Пар поднимается от земли: земля отходит, говорит крестьянин» [Т. 5. С. 27]; «народ говорит, что пигалица кричит: «чи вы, чи вы?»» [Т. 5. С. 97]; «*коростель* – название охотничье и книжное; *дергун, дергач* – вот русские народные имена. Городская и особенно столичная публика мало знает коростеля; но зато все деревенские жители, от мала до велика, вдоволь наслушались его неугомонных криков» [Т. 5. С. 213] и др.

перепелках, Аксаков замечает: *«Трудно описать серые, пестрые перышки перепелки, к тому же они слишком всем известны. По видимому в них ничего нет красивого. Но для меня так приятна эта не яркая, не разноцветная пестрота, что я предпочитаю ее блестящей красоте перьев других птиц»* [Т. 5. С. 220].

Установка на выявление поэзии в обыкновенном определяет своеобразие хронотопа «Записок ружейного охотника...». Уже во Вступлении Аксаков адресует свою книгу – плод *«долговременной опытности, страстной охоты и наблюдательности»* – *«охотникам деревенским, далеко живущим от столиц и значительных городов, людям небогатым»* [Т. 5. С. 5]. Принципиально важным представляется обращение Аксакова к стихотворению Державина «Евгению. Жизнь Званская». При описании тетеревов Аксаков цитирует строку (*«Вдали тетеревей глухое токованье»*) из стихотворения Державина, в котором поэт, в традициях русской литературы, развивая горацианские и руссоистские идеи, воспекает вольную жизнь на просторах усадьбы в деревне⁸⁴.

Эпическая доминанта концепта охоты задает широкие пространственно-временные рамки повествования: Аксаков создает огромное по масштабу общенациональное пространство и время, хотя, на первый взгляд, ограничивает себя только Оренбургской губернией. Природное время как смена времен года, дня и ночи, утреннего рассвета и сумерек вечера представлено в богатстве красок, звуков, запахов и охватывает существование всего живого. Пространство Руси Аксаков прямо называет, используя стихи Грибоедова, *«дистанцией огромного размера»* [Т. 5. С. 21], в котором одна Оренбургская губерния – *«обширный край, целое царство», «большие пространства нераспаханной, мало посещаемой баширскими табунами ковылистой степи»* [Т. 5. С. 171]. Описание ковылистых степей и зимних буранов получает сказочно-былинный колорит: *«Осенью <...>*

⁸⁴ См. у Державина: «Иль накормя моих пшеницей голубей,
Смотрю над чашей вод, как вьют под небом круги;
На разноперых птиц, поющих средь сетей,
На кроющих, как снегом луги,
Пастушьего вблизи внимаю рога зов,
Барашков в воздухе, в кустах свист соловьев,
Вдали тетеревей глухое токованье,
Рев крав, гром жолн и коней ржанье» [Державин Р.Г. Стихотворения. М., 1983. С. 174].

вполне распушившиеся волокна ковыля при легком дуновении ветерка уже колеблются и струятся мелкою. Слегка серебристою зыбью. Но сильный ветер, безгранично властвуя степью, склоняет до пожелтевших корней слабые, гибкие кусты ковыля, треплет их, хлещет, рассыпает направо и налево, бьет об увядающую землю, несет по своему направлению, и взору представляется необозримое пространство, все волнующееся и все как будто текущее в одну сторону» [Т. 5. С. 163].

Документальность повествования формирует эпическую картину мира с помощью точных указаний дат, места охоты и обитания дичи, детальной характеристики каждого из ее видов. Повествование охватывает период с 1807 г. по 1854 г., передавая наблюдения и воспоминания автора: *«Вот пример, как иногда бывает длинна зима в Оренбургской губернии: в 1807 году 1 апреля перед солнечным восходом было двадцать градусов мороза по Реомюру!»* [Т. 5. С. 146]⁸⁵. С удивительной точностью Аксаков изображает время и события охоты: *«В 1816 году, с исхода сентября до 6 декабря, я убил с подъезда около пятисот тетеревов»* [Т. 5. С. 254]; *«Три дня с невероятными усилиями, к которым бывает способна только молодость и страстная охота, бродил я по этой непроходимой топи. Я убил восемьдесят три гаршнепа...»* [Т. 5. С. 55]. В этом случае значение мотива охоты связано с подстрелом дичи и, по Платону, является преследованием блага.

На протяжении всего произведения происходит чередование датированного времени и календарных циклов, определяющее линейность повествования. Национальное, историческое время входит с описанием царской и княжеской жизни Киевской Руси. По обычаям того времени было принято подавать к столу лебедя, которого *«разрезывала сама великая княгиня»* [Т. 5. С. 110]. Эстетика природного начала соединяется с бытовыми реалиями: *«<...> мысль, что лебедь служил только украшением стола, должна быть несправедлива»* [Т. 5. С. 110]. Старинные песни, сказания о лебедях являются воплощением фольклорного

⁸⁵ Крайняя временная граница – 1854 г. появляется в третьем издании «Записок...» в примечании автора, в то время как в первом издании повествование ведется до 1822 г.

времени: «...говорят, что он ударом крыла убивает до смерти собаку, если она приблизится к нему, легко раненному, или бросится на его детей» [Т. 5. С. 110].

Жанр «записок», наиболее часто определяемый как цикл очерков, обогащается песенными вставками. Описание «миловидной птички» перепелки представлено в необычном, «вежливом» и живописном стиле Аксакова и больше тяготеет к хвальбе, воспеванию: *«Уж я улицею – серой утицею, / Через черную грязь – перепелицею»* [Т. 5. С. 220]. Каждое явление живого мира изображается Аксаковым с любовью и исключительностью. В очерке «Степь», открывающем третий разряд (раздел) «Дичь степная, или полевая», он приводит «роскошную» характеристику растительности, вводящую народный календарь: *«К концу же июня, к Петрову дню, поспевают ранняя полевая клубника; но самый рост ее бывает около летней Казанской, 8 июля»*. И тут же продолжает: *«Эта чудная, ароматная, превосходная вкусом и целебная для здоровья ягода родится в некоторых местах в удивительном изобилии...»* [Т. 5. С. 162–163].

Движение времени неразрывно связано с пространством. Расширение пространственно-временных рамок происходит с введением реальных, исторических имен, таких как И.П. Ах-в (произвольно оказался соавтором в описании куропатки), охотники А.С. Хомяков, Ю.Ф. Самарин (Аксаков излагает их версию охоты сов и филинов на зайцев). Летописный характер «записок», проявляющийся в фиксации даты, событий, имен, оттеняется очень частым упоминанием «других» охотников и крестьян, с которыми когда-то встречался Аксаков. Несмотря на то, что в «записках» нет ни одной характеристики таких многочисленных охотников, именно они, наряду с Аксаковым, стали рассказчиками, естествоиспытателями и почти не видимыми персонажами в произведении. В описании большинства явлений живого мира Аксаков придерживается следующей структуры, возводящей повествование на общерусский уровень: точное описание явления, авторская и поэтическая оценка данного явления, версии других очевидцев, охотников, крестьян. Кроме того, в произведении вводятся работы, образующие «литературный» контекст: «Совершенный егерь» (из которого Аксаков позаимствовал первое название

красноустика), «Книга сокольников пути» (о поведении копчиков) и другие. Национальное пространство «записок» граничит с общеевропейским, которое образуется с появлением башкирцев в Оренбургской губернии – *«башкирские соколы поважены почти в угон ловить уток»* [Т. 5. С. 132], а также русским интересом к немецкой культуре – *«...немцы не совсем верно называют витютина «кольцовый голубь» (Ringtaube)»* [Т. 5. С. 269].

Контаминация времен в «Записках» проявляется в рамках широкого национального географического пространства. Безусловно, особое внимание уделяется местам обитания дичи в Оренбургской губернии. Однако лебеди также живут в волжских озерах, *«начиная от Царицына до Астрахани»* [Т. 5. С. 109] и даже *«в разливе реки Бугуруслана»* [Т. 5. С. 110]. Местом обитания уток являются также Вятская, Пермская, Астраханская губернии. Шилохвосты встречаются в Ставропольском уезде. Степи Оренбургской губернии и нескольких уездов (Уфимского, Sterлитамацкого, Белебеевского...) отличаются от степей, имеющих ровную и сухую поверхность. Пространство Сибири («прекрасное место для глухарей»), Центральная и Северная части России не остались без внимания автора («отсутствие куропаток возле Москвы и их изобилие рядом с Петербургом»).

Поэтический ракурс изображения достигается глубокой симпатией писателя к неяркой русской красоте. В процессе точного, казалось бы, научно-документального описания проза обретает тональность, цвет, живописность, а сами перечисления создают ритм музыкального речитатива, которым передается взволнованное чувство повествователя. Так, описывая птицу в статье «Лебедь», Аксаков дает точные характеристики цвета, ее внешнего вида; но повторяющаяся синтаксическая структура этих определений, усиленная повторением глагольных форм с частицей *ли*, деепричастных оборотов создают мелодию лирико-исповедальной интонации, которая не разрушает эпического строя, но придает ему дополнительный возвышенный характер: *«Белый как снег, с блестящими, прозрачными небольшими глазами, с черным носом и черными лапами, с длиною, гибкою и красивою шеею, он невыразимо прекрасен, когда спокойно плавает по*

темносиней, гладкой поверхности воды. Но и все его движения исполнены прелести: начнет ли он пить и, зачерпнув носом воды, поднимет голову вверх и вытянет шею; начнет ли купаться, нырять и плескаться своими липучими крыльями, далеко разбрасывая брызги воды, скатывающейся с его пушистого тела; начнет ли потом охараиваться, легко и свободно закинув дугою назад свою белоснежную шею, поправляя и чистя носом на спине, в боках и в хвосте смятые или замаранные перья; распустит ли крыло по воздуху, как будто длинный косой парус, и начнет также носом перебирать в нем каждое перо, проветривая и суша его на солнце, – все живописно и великолепно в нем» [Т. 5. С. 108].

Лирическая исповедальность обусловлена и драматическим содержанием, архетипически составляющим концепт охоты, и связана с раздумьями писателя о сложности современной жизни, о драматизме человеческого существования, о кратковременности пребывания его на земле, наконец, с тоской по идеалу. Чаще всего лиризм прорывается при описании голосов природы. Возможно, живая стихия звука оказывается для охотника-поэта наиболее родственной: издалека слышен «звонкий и приятный» [Т. 5. С. 68] голос кулика; «чистый, отрывистый, короткий и частый» свист болотного коростеля, «похожий на посвистывание пастуха, погоняющего стадо» [Т. 5. С. 93]; «тихий и заунывный писк» песочника [Т. 5. С. 82]; «звонкий и приятный крик, похожий на тилли́, тилли́» черныша [Т. 5. С. 74]; «зычный крик и глухое гоготанье» [Т. 5. С. 110] лебедей; «звучный, колокольчиком заливающийся голос» [Т. 5. С. 185] кроншнепа; «плачевный, странный дикий крик» сычей и длинноухих филинов, «в ночное время испугает и непугливого человека, запоздавшего в лесу. Что же мудреного, что народ считает эти крики ауканьем и хохотом лешего?» [Т. 5. С. 233]. Но нередко описание голосов птиц получает дополнительный смысл – через прямое обращение к человеческому чувству: «<...> Издали воркование горлиц похоже на прерываемое по временам журчанье отдаленного ручейка и очень приятно для слуха; оно имеет свое замечательное место в общем хоре птичьих голосов и наводит на душу какое-то невольное, несколько заунывное и сладкое раздумье»

[Т. 5. С. 277]. Как бы не договаривая до конца, не давая точного определения чувству, а только намекая на него, нередко завершая размышление многоточием, Аксаков переводит повествование в лирико-философский подтекст и достигает глубины в изображении драматического состояния духа человека.

Чрезвычайно значимым видится признание, которым заканчивается статья «Лес»: *«Я никогда не мог равнодушно видеть не только вырубленной рощи, но даже падения одного большого подрубленного дерева; в этом падении есть что-то невыразимо грустное: сначала звонкие удары топора производят только легкое сотрясение в древесном стволе; оно становится сильнее с каждым ударом и переходит в общее содрогание каждой ветки и каждого листа; по мере того как топор перехватывает до сердцевины, звуки становятся глуше, больнее... еще удар, последний: дерево осядет, надломится, затрещит, зашумит вершиною, на несколько мгновений как будто задумается, куда упасть, и, наконец, начнет склоняться на одну сторону, сначала медленно, тихо, и потом, с возрастающей быстротою и шумом, подобным шуму сильного ветра, рухнет на землю!.. Многие десятки лет достигало оно полной силы и красоты и в несколько минут гибнет от пустой прихоти человека»* [Т. 5. С. 237]. Перед читателем – образец философско-психологической прозы драматической напряженности: через систему описания, одушевленного сближением истории дерева с переживаниями человека («как будто задумается») и многозначным обрывом – многоточием перед последним предложением, Аксаков возводит картину гибели дерева к смыслу общечеловеческих проблем.

Таким образом, Аксаков создал философскую утопию общенациональной целостности и всеобщего равенства: в самой охоте происходит приобщение людей к красоте открывающегося им мира природы – источника нравственного здоровья. В общении с природой человек угадывает смысл своего предназначения и обретает чувство духовной гармонии.

1.2. «Записки охотника» И.С. Тургенева

Книга Аксакова, как и последующие за нею «Записки охотника» и статьи И.С. Тургенева, обозначили эпический пласт русской прозы, ставшей в русской литературе эталоном представления о национальных основах общества, знаменующих собою нравственное и духовное здоровье русского человека. И важнейшую роль в образовании эталонного концепта охоты в русской литературе, являющегося универсальным способом характеристики национального мира, играет содержание и поэтика в «Записках охотника» Тургенева.

«Записки охотника» создавались Тургеневым за границей⁸⁶ на рубеже 40–50-х гг. в рамках «натуральной школы» – в непростое время, когда в России шла борьба с крепостным правом, а Европа переживала события революции 1848 г. – отражая всестороннее состояние русской жизни, ее духовной и материальной сторон. До появления «Записок охотника», первого большого произведения в его творчестве, у Тургенева формируется мировоззрение, основанное на идеях немецкой философии – Гегеля, Фейербаха, получившее художественное выражение в будущем цикле. Героями «Записок» стали простые люди, особое внимание автор уделяет образу их мыслей, изображению быта и судьбы⁸⁷. «Записки охотника», построенные на развитии сюжета духовного странствования и открытой героем русской жизни, огромного национального мира, оказались ключевым произведением как в творчестве самого писателя, так и в эпической традиции русской литературы XIX и XX вв.

Содержание концепта охоты в творчестве Тургенева получает философское осмысление в контаминации природного, общечеловеческого и национального планов и восходит к античному пониманию охоты, описанному Платоном. Как

⁸⁶ К этому периоду не относятся только 3 рассказа, написанных и вошедших в цикл «Записок охотника» значительно позже: «Конец Чертопханова» (1872), «Стучит!» (1874), «Живые мощи» (1874).

⁸⁷ В.Г. Белинский, основатель «натуральной школы», в программной статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» утверждает значимость широкого охвата изображения жизни, ее правдоподобности: «Природа – вечный образец искусства, а величайший и благороднейший предмет в природе – человек. А разве мужик – не человек? – Но что может быть интересного в грубом, необразованном человеке? – Как что? – Его душа, ум, сердце, страсти, склонности, – словом, все то же, что и в образованном человеке» [Белинский В.Г. Полное собр. соч. в 13 т. М., 1953–1959. Т. 10. С. 300].

показал А.Ф. Лосев, символ охоты у Платона имеет толкование универсального «символа всей человеческой жизни»⁸⁸ и служит обозначением «высшей духовной жизни», «научной деятельности», «морального поведения»⁸⁹, устремленности (ловли, достижения) красоты, которая получает воплощение в идеях добродетели, блага, любви, удовольствия, мудрости, истины. В идеалистической системе Платона функция «ловли» красоты, включающей в себя и диалектику познания, превалирует над возможными противоречиями этого явления. Однако понимание внутренней антиномичности символа охоты заложено в платоновском принципе диалектики. В описании погони (ловли) за красотой как самом инструменте диалектики процесса познания содержится указание на существование противоположных удовольствию актов – неуспеха ловли, когда «познание прекрасного «ускользает» при неправильном его преследовании»⁹⁰ и т.д. Наконец, Платон пишет и о двух видах охоты – «хорошей» и «плохой»⁹¹.

Традиция, идущая от Платона, открывала перспективу жизнеутверждающего понимания явлений и давала философски и эстетически осмысленную субстанцию в качестве основы для эпической полноты изображения мира и человека. В русской литературе XIX века эта традиция получила художественное воплощение в творчестве С.Т. Аксакова и И.С. Тургенева. Антиномичность символа охоты, отмеченная у Платона как бы на полях, указывала на диалектическую сложность, трудность пути познания – и тем самым платоновская концепция охоты обосновывала и допускала возможность и необходимость осмысления драматических состояний духовной жизни человека.

Тургеневский концепт охоты (и в этом он сходится с аксаковским) имеет эпико-драматическую семантическую структуру с эпической доминантой в его

⁸⁸ Лосев А.Ф. Охота как символ платонического учения об идеях // История античной эстетики. Высокая классика. М., 2000. С. 306.

⁸⁹ Лосев А.Ф. Указ. соч. С. 306–307.

⁹⁰ Лосев А.Ф. Указ. соч. С. 296.

⁹¹ «Заслуживает одобрения тот вид охоты, который улучшает души молодых людей, заслуживает порицания противоположный вид. После этого обратимся непосредственно к молодым людям с таким пожеланием: о, если бы, друзья, никогда не охватывало вас стремление к морской охоте, к уженью рыбы, вообще к охоте на водяных животных, днем ли то или ночью, при помощи верши! О, если бы вы не занимались этим негодным видом охоты! Далее, пусть не охватывает вас стремление к ловле людей и морскому разбою, которое сделало бы из вас жестоких и незаконных охотников. Пусть даже отдаленно вам не приходит на мысль заняться воровством в пределах страны и государства» [Лосев А.Ф. Указ. соч. С. 306].

содержании, выражающей единство природы и человека. Главное отличие художественного концепта охоты в творчестве двух писателей – в том, что натурфилософское значение русской жизни, ставшее предметом внимания Аксакова, рассматривается Тургеневым в контексте широкого изображения ее социальной стороны: все рассказы, входящие в цикл «Записки охотника», содержат истории о жизни русских людей. Сравнивая «Записки» Аксакова и Тургенева, М.М. Одесская верно замечает, что «он (Тургенев – Н.Х.) переставил акценты, направив читательское внимание на человека <...>, специальное заменил универсальным, «охотничье», этнографическое – общечеловеческим, художественным <...> и показал, что в поле зрения охотника могут быть различные темы»⁹². И все эти «темы» поднимаются охотником и, следовательно, словами В.А. Кошелева, «природоподобным», «хорошим»⁹³ человеком.

В 1847 г., одновременно с первым рассказом, получившим от редактора «Современника» И.И. Панаева подзаголовок «Из записок охотника»⁹⁴, – «Хорь и Калиныч», Тургенев печатает цикл стихотворений «Деревня»⁹⁵. Из 9 стихотворений, посвященных описанию русской деревни, 2-е и 8-е стихотворения, образу своеобразную рамку, содержат в заглавии слово «охота»: «На охоте – летом» и «Перед охотой». Концепция охоты в этих текстах включает в себя эпическое видение природы, определяемое мироощущением, поэтическим изображением чувств лирического героя-охотника.

«На охоте – летом» отражает восприятие лирическим героем лесного пейзажа. Первая строка стихотворения отличается от последующих, поскольку содержит контраст чувств – ощущение дисгармонии, тут же сменяющееся надеждой обрести согласие с природой, найти в ней спасение от летнего зноя:

«Жарко, мучительно жарко... Но лес недалеко зеленый...»

⁹² Одесская М.М. «Записки охотника» И.С. Тургенева: проблема жанра // Literaria Humanitas VII. Aleksandr Sergeevic Puskin v evropskych kulturnich souvislostech. Brno, 2000. С. 202.

⁹³ Кошелев В.А. Эффект охотника в русской словесности середины XIX века // И.С. Тургенев. Новые исследования и материалы. СПб, 2009. Т. 1. С. 103.

⁹⁴ По наблюдению М.П. Алексеева, жанр русского охотничьего рассказа («записок») типологически восходит к традиции английской литературы 1830–1840-х гг.: подзаголовок «Из записок охотника» И.И. Панаев мог позаимствовать у классиков английской охотничьей литературы. Подробнее об этом см.: Алексеев М.П. Заглавие «Записки охотника» // Тургеневский сборник. М.-Л., 1969. Вып. 5. С. 210–218.

⁹⁵ Оба произведения вышли в журнале «Современник», 1847, № 1.

С пыльных, безводных полей дружно туда мы спешим»⁹⁶.

И далее:

«Ласково приняли нас изумрудные, свежие тени;

Тихо взыграли кругом, тихо на мягкой траве

Шепчут приветные речи прозрачные, легкие листья...

Иволга звонко кричит, словно дивится гостям» [Т. 1. С. 59].

Перед лирическим героем предстают картины олицетворенной природы, утверждая тем самым его непосредственную близость природе, упоение ее естественной красотой. Физическая усталость охотника, желание погрузиться в сладостный сон не отменяют его духовного пробуждения, охоты за прекрасным:

«Как отрадно в лесу! И солнца смягченная сила

Здесь не пышет огнем, блеском играет живым» [Т. 1. С. 59].

Желание оказаться на охоте, ощутить себя частью природного мира усиливается в 8-м стихотворении цикла «Перед охотой»:

«Светлое небо, здоровье да воля –

Здравствуй, раздолье широкого поля!

Вновь не дожидаться подобного дня...

Дайте ружье мне! седлайте коня!» [Т. 1. С. 64].

В предвкушении нового дня как нового открытия, новой погони за красотой охотник восклицает: *«Утро! вот утро!»* [Т. 1. С. 63]. Похожее объяснение охотничьей страсти как зова природы в стихотворной форме дается Тургеневым и в эпиграфе заключительного рассказа «Записок охотника» «Лес и степь»⁹⁷.

⁹⁶ Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. М., 1978-2016. Т. 1. С. 59. Далее сноски будут даваться по этому изданию с указанием в квадратных скобках тома и страницы.

⁹⁷ «...И понемногу начало назад
Его тянуть: в деревню, в темный сад,
Где липы так огромны, так тенисты,
И ландыши так девственно душисты,
Где круглые ракиты над водой
С плотины наклонились чередой,
Где тучный дуб растет над тучной нивой,
Где пахнет конопелью да крапивой...
Туда, туда, в раздольные поля,
Где бархатом чернеется земля,
Где рожь, куда ни киньте вы глазами,
Струится тихо мягкими волнами.
И падает тяжелый желтый луч

В стихотворениях из цикла «Деревня» «обнаруживается художественно-эстетическая установка Тургенева на создание значимого для поэта синтеза эпического и элегического повествования»⁹⁸, получившего выражение в поэтическом размере. Показательно, что при создании стихотворений, посвященных охоте, используется античная стопа, указывающая на связь античной и современной эстетики: 2-е стихотворение написано гекзаметром, 8-е – четырехстопным дактилем. Модель единства человека и природы в структуре мироздания, эпический охват жизненного материала, сформированные еще в античной эстетике, становятся для Тургенева определяющими в оформлении концепта охоты.

Примечательно, что еще до создания «Деревни» Тургенев читает «Римские элегии» И.В. Гете⁹⁹, в которых Рим являет гармонию и целостность мира, исполненного любви. Значение деревни, изображаемой в одноименном цикле, универсализируется Тургеневым (деревня и ее природа для Тургенева – то же, что для Гете – Рим), получая общечеловеческий смысл – деревня как модель мира, в первую очередь, через онтологические образы.

Таким образом, своеобразие поэтического размера стихотворений, обращение к философско-эстетической категории охоты свидетельствуют об отражении в поэтическом цикле «Деревня» античной литературной традиции, открывающей возможности широкого эпического изображения картин природы, сцен охоты, бытовой и духовной жизни человека. Погружение охотника в первозданный мир деревенской природы рождает гимн красоте и гармонии этого мира, получивший масштабное звучание в прозаическом цикле «Записок охотника».

Из-за прозрачных, белых, круглых туч;
Там хорошо...»

(Из поэмы, преданной сожжению) [Т. 3. С. 354].

⁹⁸ Ефименко К.А. Поэтический размер цикла И.С. Тургенева «Деревня» // Актуальные проблемы литературоведения и лингвистики: Сб. материалов II (XVI) Междунар. конф. молодых ученых. Вып. 16. Томск, 2015. С. 216.

⁹⁹ Первое упоминание об этом засвидетельствовано в письме Тургенева, адресованному Т.Н. Грановскому от 4(16) декабря 1839 г.: «Я все не перестаю читать Гете. Это чтение укрепляет меня в эти вялые дни. Какие сокровища я беспрестанно открываю в нем! Вообразите – я до сих пор не читал «Римских элегий». Какая жизнь, какая страсть, какое здоровье дышит в них!» [Письма. Т. 1. С. 144].

Процесс концептуализации мотива охоты, начатый в «Деревне», достигает в «Записках охотника» апогея своего развития в наполнении его философским содержанием: природного как универсального, общечеловеческого начал, тесно связанных с проблемой духовного единства, национальной целостности. Концептуальность мотива охоты делает необходимым тип повествования, отличающийся эпичностью изображения: живописные картины природы, широкая пространственно-временная организация, большое количество и сложная структура характеров героев, поэтичный языковой стиль.

Особое место в «Записках охотника» отводится повествователю, страстному охотнику, тонкому наблюдателю, замечательному собеседнику, выполняющему важную функцию – выражения концепции охоты. Он же – охотник чудаковатый, которого, скорее, интересуют глубинные процессы русской жизни – динамика природы, сущность человека, чем уловление добычи. Повествователь – неприхотливый богатый барин, представитель интеллигентной среды, который в страстной охоте за сюжетами оказывается в центре курьезных ситуаций – ночует в конторе («Контора») и становится свидетелем самоуправного отношения крепостных в господских делах, во время утиной охоты после потопления прохудившейся лодки стоит по горло в воде с поднятым над головой ружьем («Льгов») и др. Как человек «природный», освобожденный «от тех ложных ценностей жизни, которые в мире социального неравенства разобщают людей»¹⁰⁰, он располагает к откровениям встретившихся на его пути крестьян, помещиков, чиновников, охотников. Попутчиками повествователя становятся охотники – Ермолай, Владимир, Касьян. Охотниками являются и помещики, которых встречает повествователь: Ардалион Михайлович («Смерть»), Александр Михайлович («Гамлет Щигровского уезда»), Пантелей Чертопханов («Чертопханов и Недопюскин», «Конец Чертопханова»).

Не случайно повествователем становится именно охотник. Как отмечает В.А. Кошелев, «это – *выражение внутренней потребности времени*, которому на определенном этапе оказался необходим именно *охотник* как некий

¹⁰⁰ Лебедев Ю.В. «Записки охотника». М., 1977. С. 17.

объединяющий символ»¹⁰¹. Известно, что Тургенев сам был страстным охотником. В частности, об этом свидетельствуют материалы его личной переписки с другими «литературными» охотниками – С.Т. Аксаковым, А.А. Фетом, Н.А. Некрасовым, Н.Н. Толстым¹⁰². В образе повествователя «Записок охотника» воплотилось авторское понимание охоты как способа сближения с природой, рождающего ощущение присутствия на родине, изучения народной жизни.

В «Записках охотника» представлены картины природы, циклически организующие рассказы в виде рамочной композиции: большинство рассказов книги открываются описанием красоты природы, ее стихийности. Пантеистическое начало определяется в изображении любви к птицам, животным, растительному миру, всем земным стихиям, которые рождает природа. Смена дня ночью, солнечной погоды ненастьем изображаются Тургеневым в многообразии национальной природы, проявляющемся в ее олицетворении, могуществе, власти, которые дают направление, развитие жизни русского человека: его характера, бытового и семейного уклада, чистоты нравственного чувства. Особое значение получают деревенские пейзажи, созданные в гармонии с природой как норма жизни, рисующие большое национальное пространство: *«Дайте мне руку, любезный читатель, и поедem-те вместе со мной. Погода прекрасная; кротко синее майское небо; гладкие молодые листья ракут блестят, словно вымытые; широкая, ровная дорога вся покрыта той мелкой травой с красноватым стебельком, которую так охотно щиплют овцы; направо и налево, по длинным скатам пологих холмов, тихо зыблется зеленая рожь; жидкими пятнами скользят по ней тени небольших тучек. В отдаленье темнеют леса, сверкают пруды, желтеют деревни; жаворонки сотнями поднимаются, поют, падают стремглав, вытянув шейки торчат на глыбочках; грачи на дороге останавливаются, глядят на вас, прикикают к земле, дают вам проехать и,*

¹⁰¹ Кошелев В.А. Эффект охотника в русской словесности середины XIX века // И.С. Тургенев. Новые исследования и материалы . Т. 1. СПб, 2009. С. 101.

¹⁰² Подробнее об этом в статье: Ляпина А.В., Черенкова В.В. Тема охоты в эпистолярном дискурсе И.С. Тургенева // Современные проблемы науки и образования, 2014. № 5. URL: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=14988>.

подпрыгнув раза два, тяжело отлетают в сторону; на горе за оврагом мужик пашет; пегий жеребенок, с кучым хвостиком и взъерошенной гривкой, бежит на неверных ножках вслед за матерью: слышится его тонкое ржанье. Мы въезжаем в березовую рощу; крепкий, свежий запах приятно стесняет дыхание. Вот околица. Кучер слезает, лошади фыркают, пристяжные оглядываются, коренная помахивает хвостом и прислоняет голову к дуге... со скрипом отворяется воротнице. Кучер садится... Трогай! перед нами деревня» [Т. 3. С. 184].

Появление живописных пейзажей объясняется входящими в концепт охоты идеями – охоты за прекрасным, стремления уловить и описать в деталях процесс движения природной жизни, воспроизвести идеальную картину мира. Слияние природы и человека происходит с уподоблением ее человеческим чувствам, взаимным растворением природы в микрокосме: *«И как этот же самый лес хорош поздней осенью, когда прилетают вальдишнепы! Они не держатся в самой глуши: их надобно искать вдоль опушки. Ветра нет, и нет ни солнца, ни света, ни тени, ни движенья, ни шума; в мягком воздухе разлит осенний запах, подобный запаху вина; тонкий туман стоит вдали над желтыми полями... <...> Вся жизнь разворачивается легко и быстро, как свиток; всем своим прошедшим, всеми чувствами, силами, всею своею душою владеет человек. И ничего кругом ему не мешает – ни солнца нет, ни ветра, ни шуму...» [Т. 3. С. 358] (заключительный рассказ книги – «Лес и степь»).*

Повествование «Записок охотника», охватывающее мельчайшие детали жизни русских крестьян и дворян, организовано с помощью путешествия¹⁰³ повествователя: *«Одна из главных выгод охоты, любезный мой читатель, состоит в том, что она заставляет вас беспрестанно переезжать с места на место, что для человека незанятого весьма приятно» [Т. 3. С. 172]. Путешествие*

¹⁰³ Т. Роболи выделяет 2 вида путешествий, которые можно справедливо отнести и к структуре «Записок охотника»: 1) «реальное путешествие, с относящимся к нему вводным материалом повестушек и проч.» и 2) «путешествие воображения» (воспоминания, рассуждения и т.д.). Подробнее об этом в работе: Роболи Т. Литература «путешествий» // Русская проза. Л., 1926. С. 48.

повествователя в провинциальную Россию имеет эпическую пространственно-временную организацию. Географическое пространство ощущается уже в заглавиях рассказов: «Льгов», «Бежин луг», «Касьян с Красивой Мечи», «Лебедянь», «Гамлет Щигровского уезда», «Лес и степь» как эпилог «Записок охотника». Топонимический мир произведения не менее разнообразен: от губерний (Орловская, Курская и др.), уездов (Жиздринский, Болховский и др.), деревень и сел (Колотовка, Бессоново) до рек, ключей (берег Исты, ключ Малиновая вода), дорог (калужская дорога) и других микропонимов (верхосенская ярмарка). В «Записках» крайне редко зафиксированы даты событий: Овсянников *«в 40-м году, во время всеобщего голода и страшной дороговизны, роздал окрестным помещикам и мужикам весь свой запас»* (хлеба – Н.Х.) [Т. 3. С. 59]. Преимущественно встречаются названия календарных месяцев, диапазон дней и часов: *«В начале августа жары часто стоят нестерпимые»* – так открывается рассказ «Малиновая вода» [Т. 3. С. 30]. Время и пространство охоты часто совпадает с общерусским хронотопом, поскольку именно это сюжетогенное сочетание становится причиной появления мотивов встречи и дружбы, приобщения к людям. Отправляясь на охоту или возвращаясь с нее, повествователь знакомится с русскими людьми – крестьянами (Мельничиха, попутчик Ермолай, Касьян, Филофей...), разорившимися дворянами (Каратаев, Чертопханов), помещиками (Радилов, Пеночкин).

Национальный план концепта охоты связан с осмыслением особенностей русского характера, которое позволяет в полноте и движении дать объемное целостное представление о национальной жизни. Занятие охотой обусловлено человеческой страстью, проявлением духовных и национальных ценностей. Понимание автором народной жизни проявилось уже в первом рассказе книги «Хорь и Калиныч», в котором героями являются два приятеля, зеркально противоположными друг другу: *«Хорь был человек положительный, практический – административная голова, рационалист. Калиныч, напротив, принадлежал к числу идеалистов, романтиков, людей восторженных и мечтательных. Хорь понимал действительность, то есть: обстроился,*

*расплодил большое семейство. Калиныч ходил в лаптях и перебивался кое-как... Хорь любил Калиныча и оказывал ему покровительство. Калиныч любил и уважал Хоря. Калиныч стоял ближе к природе; Хорь же – к людям, к обществу...» [Т. 3. С. 14]. Антиномия характеров Хоря и Калиныча не случайна в рассказе. Образы Хоря и Калиныча, разных в социальном и психологическом смыслах, но духовно родных людей, выступают ключом к символическому наполнению охоты. Калиныч – природный человек, гармонирующий со всеми уровнями живого мира (животные, насекомые, растения, люди). Хорь, человек социальный, рационально стремится к благосостоянию и чести своей семьи, демонстрируя принципиальность и неподкупность. Калиныч – охотник, регулярно выполняющий поручения своего барина Полутыкина; Хорь, поймав однажды добычу (просьба построить усадьбу на болоте), крепко держит ее в руках до сих пор. Охотником Хорь не был, но его хватка уподоблена страсти охотника и имеет глубокий национальный характер: *«Вообще охота свойственна русскому человеку: дайте мужику ружье, хоть веревками связанное, да горсточку пороху, и пойдет он бродить, в одних лаптишках, по болотам да по лесам, с утра до вечера»* [Т. 5. С. 413–414].*

Мотив охоты связан с антикрепостнической направленностью содержания книги, поднимающей национальную проблему свободы. Жестокость крепостнических порядков рождает в повествователе-охотнике чувство глубокого драматизма: рассказы «Петр Петрович Каратаев», «Однодворец Овсянников», «Малиновая вода».

В социально-бытовом ключе актуализируются проблемы философии («Гамлет Щигровского уезда»), эстетики («Свидание»), искусства, романтизма («Татьяна Борисовна и ее племянник»), мироощущения («Однодворец Овсянников», «Петр Петрович Каратаев»).

С жизнью русского человека связан ряд социальных мотивов, закреплённых в обществе: национальный обычай (гостеприимство, веселье, пьянство, азартные игры, влечение к табаку); проблемы образования и искусства (Хорь, Лежень, охотник Владимир из «Льгова», Хвалынский; обсуждение актрис в «Лебедяни»,

псевдоталант племянника Татьяны Борисовны, разговоры о немецкой философии – весьма актуальной теме в то время; висящие на стенах картины в «Конторе», читающий Полежаева и обучающий письму Матрену Пантелей Горностаев, безграмотная Акулина из «Свидания», глубоко образованный «не оригинальный человек»); вера в Бога (Лукерья, Овсянников, Касьян); суеверие (мальчики из «Бежина луга»); столкновение особенностей провинции и столицы, богатства и бедности. Ключом к открытию данных мотивов выступает охота.

Особое место в повествовании отводится изображению быта и судьбы крепостных крестьян, о которых становится известно из рассказов или наблюдений путешественника (Матрена, Акулина). Самобытность русского народа и богатство русского духа проявляются с описанием целых поколений. Так, знакомство повествователя с Чертопхановым, героем двух рассказов «Записок», происходит во время охоты: вводится одна из малочисленных (для всего цикла) сцен охоты с ружьем: Чертопханов застреливает беляка. Повествователь продолжает знакомить читателя с этим героем, вводя его биографию (с детства и до самой смерти), а также историю двух его предыдущих поколений, за счет чего расширяется время и пространство внутри одного рассказа. Значение характера и судьбы отдельного человека имеет смысл обобщения, национального значения: *«Старушка помещица при мне умирала. <...> Она приложилась, засунула было руку под подушку и испустила последний вздох. Под подушкой лежал целковый: она хотела заплатить священнику за собственную отходную... Да, удивительно умирают русские люди!»* [Т. 3. С. 207].

Введение в корпус текста цитат стихотворений и песен, фольклорных элементов, упоминаний исторических имен, образуют мощную культурную доминанту русской жизни. Так, лицо Хоря напоминает Сократа, лицо Овсянникова – И.А. Крылова. «Гамлет» Щигровского уезда провел несколько лет в Германии и имеет хорошие знания немецкой классической философии (Гегель, Гете, Шиллер). В рассказе «Стучит!» повествователь цитирует В.А. Жуковского: *«Топор разбойника презренный...»* [Т. 3. С. 349]. Рассказ «Живые мощи» открывается эпитафией из творчества Ф. Тютчева [Т. 3. С. 326]. «Столбовой

дворянин» Чертопханов *«из русских писателей уважал Державина, а любил Марлинского»* [Т. 3. С. 286]. Кроме того, упоминаются известные писатели и литературные герои: Пушкин, Полежаев, Робинзон (Д. Дефо), Эней («Энеида» Вергилия). Эпичность хронотопа достигается и введением общеевропейского пласта повествования – упоминаний об исторических личностях – Петра Первого, Наполеона и ориентацией русских людей на европейский уклад жизни.

Эпическое повествование «Записок охотника» обогащается драматическим содержанием, в основе которого – глубокие раздумья писателя, сторонника идей Гегеля, о краткости человеческого бытия, судьбе человека, социальной и духовной сторон его жизни. Однако это драматическое не размывает эпического содержания «Записок».

Универсальным образом, впитывающим в себе силу и мощь русского народа, его противоречивый характер и сложную судьбу, становится природа. Идущая от концепта охоты в процессе странствий охотника-повествователя пантеистическая доминанта в представлении национального мира, свидетельствует не только о глубинной связи охоты и природы как первооснов жизни, но и служит способом познания и изображения внутренне сложных явлений мира природы и человека. Драматическое содержание концепта охоты определяет появление лирической тональности повествования Тургенева – это его размышления о смысле движущейся жизни, конечности судьбы человека.

Показателен фрагмент охоты в лесу Ардалиона Михайловича из рассказа «Смерть», предвещающий смерть подрядчика Максима, рубщика леса: *«Губительная, бесснежная зима 40-го года не пощадила старых моих друзей – дубов и ясеней; засохшие, обнаженные, кое-где покрытые чахоточной зеленью, печально высились они над молодой рощей <...> Иные, еще обросшие листьями внизу, словно с упреком и отчаянием поднимали кверху свои безжизненные, обломанные ветви; у других из листвы, еще довольно густой, хотя не обильной, не избыточной по-прежнему, торчали толстые, сухие, мертвые сучья; с иных уже кора долой спадала; иные наконец вовсе повалились и гнили, словно трупы, на земле. Кто бы мог это предвидеть – тени, в Чаплыгине тени нигде нельзя было*

найти!» [Т. 3. С. 197–198]. В приведенной цитате подтверждается философская идея о драматическом состоянии мира, не разрушающая эпического содержания произведения: изображается искреннее сочувствие повествователя в связи со смертью его «старых друзей» – деревьев, прослеживается идея конечности судьбы всего живого, потребность в обновлении жизни.

Природа в жизни и творчестве Тургенева имеет многостороннее и глубокое осмысление. С одной стороны, в соответствии с законами природы происходит действие естественного баланса жизни и смерти. С другой – просматривается значимость чрезвычайно важной для Тургенева проблемы «равнодушной природы», актуализирующей идею бессмысленности внешнего мира. О драматической сущности природы Тургенев размышляет в письмах, адресованных П. Виардо. В письме от 30 мая (11 июня) 1849 г. он дает характеристику природы: «Да, она такова: она равнодушна; – душа существует только в нас и, может быть, немного вокруг нас... это слабое сияние, которое вечная ночь неизменно стремится поглотить. Но это не мешает злодейке-природе быть восхитительно прекрасной, и соловей может очаровывать нас и восхищать, а тем временем какое-нибудь несчастное, полураздавленное насекомое мучительно умирает у него в зобу» [Т. 1. С. 406-407]. Мысль Тургенева о безразличии природы получает развитие в другом письме П. Виардо – от 1 мая 1848 г. – природы, обладающей некой «великодушной силой» и одновременно характеризующейся «пустой беспредельностью»: «Я провел более четырех часов в лесу, – печальный, растроганный, внимательный, поглощающий и поглощенный. Странное впечатление природа производит на человека, когда он один... В этом впечатлении есть осадок горечи, свежей, как в благоухании полей, немного меланхолии, светлой, как в пении птиц <...> Я без волнения не могу видеть, как ветка, покрытая молодыми зеленеющими листьями, отчетливо вырисовывается на фоне голубого неба – но почему? Не из-за контраста ли между этой маленькой живой веточкой, колеблющейся от малейшего дуновения, которую я могу сломать, которая должна погибнуть, но которую какая-то великодушная сила оживляет и окрашивает, и этой вечной и пустой

беспредельностью, этим небом, которое только благодаря земле такое синее и лучезарное?» [Т. 1. С. 391]. Квинтэссенция природы, определяющей и обозначающей всё сущее, прозревается Тургеневым в осмыслении сути понятия истории вследствие увиденного им исторического события во Франции 15 мая 1848 г. – в письме П. Виардо от 15 мая 1848 г.: «Что же такое история?.. Провидение, случай, ирония или рок?..» [Т. 1. С. 395]. Таким образом, повествование о гибели человека и природы как необходимого действия на пути к обновлению мира в рассказах Тургенева формируется в соответствии с идеей о трагичности мироустройства, подвластного вселенскому «року», «иронии», «случаю» или «провидению», но не определяет пафоса всего цикла «Записок охотника».

Чрезвычайно важным для поэтики концепта охоты представляется описание тяги в рассказе «Ермолай и мельничиха»: *«За четверть часа до захождения солнца, весной, вы входите в рощу, с ружьем, без собаки. Вы отыскиваете себе место где-нибудь подле опушки, оглядываетесь, осматриваете пистон, перемигиваетесь с товарищем. Четверть часа прошло. Солнце село, но в лесу еще светло; воздух чист и прозрачен; птицы болтливо лепечут; молодая трава блестит веселым блеском изумруда... Вы ждете. Внутренность леса постепенно темнеет; алый свет вечерней зари медленно скользит по корням и стволам деревьев, поднимается все выше и выше, переходит от нижних, почти еще голых, веток к неподвижным, засыпающим верхушкам... Вот и самые верхушки потускнели; румяное небо синее. Лесной запах усиливается, слегка повеяло теплой сыростью; влеченный ветер около вас замирает. Птицы засыпают – не все вдруг – по породам; вот затихли зяблики, через несколько мгновений малиновки, за ними овсянки. В лесу все темней да темней. Деревья сливаются в большие чернеющие массы; на синем небе робко выступают первые звездочки. Все птицы спят. Горихвостки, маленькие дятлы одни еще сонливо посвистывают... Вот и они умолкли. Еще раз прозвенел над вами звонкий голос пеночки; где-то печально прокричала иволга, соловей щелкнул в первый раз. Сердце ваше томится ожиданьем, и вдруг – но одни охотники поймут меня, –*

вдруг в глубокой тишине раздается особого рода карканье и шипенье, слышится мерный взмах проворных крыл, – и вальдишен, красиво наклонив свой длинный нос, плавно вылетает из-за темной березы навстречу вашему выстрелу» [Т. 3. С. 19].

Специальный термин «тяга» как способ охоты на птиц во время их брачного периода полностью поэтизируется Тургеневым, смысловой акцент переносится на изображение внутренней подвижности жизни, ее естественной динамики. Идея о движении, незавершенности жизни, рождающая драматическое чувство повествователя, передается с помощью лирических конструкций, в структуре своей содержащих внутреннюю антиномичность, придающую остроту эпическому изображению тяги: «алый свет вечерней зари», «румяное небо синее» и др. Подобную функцию пейзаж выполняет и в других рассказах: колорит национальной природы в «Бежином луге»¹⁰⁴ дается «по соседству» с портретами персонажей, деталями быта; в «Свидании» волнующаяся природа, словно, сочувствует брошенной Акулине. Концепт охоты имеет значение мощного обобщения, а своим антиномичным характером, в частности, через природные образы обогащает эпическое лиризмом и драматизмом.

Особое значение в «Записках охотника» обретает мотив риска, проявляющийся имплицитно в системе натурфилософского изображения жизни, – это риск не запечатлеть описание тяги на закате солнца из рассказа «Ермолай и мельничиха», июльское утро или красоту степных пейзажей из рассказа «Лес и степь», или риск не стать в березовой роще свидетелем тайного свидания крепостной и камердинера из рассказа «Свидание», риск испытать неудачу на охоте при затонувшей наплаву лодке из рассказа «Льгов» и т.д. Все эти мотивы риска «перекрываются» в тексте мотивом охотничьей страсти, погони за идеями, красотой, сюжетами, составляющими эпическую концептосферу охоты в «Записках охотника».

¹⁰⁴ Ср. описание Бежина луга: «Холм, на котором я находился, спускался вдруг почти отвесным обрывом; его громадные очертания отделялись, чернея, от синеватой воздушной пустоты, и прямо подо мною, в углу, образованном тем обрывом и равниной, возле реки, которая в этом месте стояла неподвижным, темным зеркалом, под самой кручью холма, красным пламенем горели и дымились друг подле дружки два огонька. Вокруг них копошились люди, колебались тени, иногда ярко освещалась передняя половина маленькой кудрявой головы...» (подчеркивание – Н.Х.) [Т. 3. С. 89].

Своеобразным проявлением драматического содержания концепта охоты является мотив убийства на охоте. Это свойство охоты редко используется Тургеневым на протяжении «Записок» и входит в эпическую структуру рассказов в виде упоминания, краткого сообщения о результате охоты: *«Я нашел и настрелял довольно много дичи; наполненный ягдташ немилосердно резал мне плечо»* («Бежин луг») [Т. 3. С. 87], *«Всех подстреленных уток мы, конечно, не достали: легко подраненные ныряли; иные, убитые наповал, падали в такой густой майер, что даже рысьи глазки Ермолая не могли открыть их; но все-таки к обеду лодка наша через край наполнилась дичью»* («Льгов») [Т. 3. С. 82]. Тема смерти на охоте намечена в рассказе «Касьян с Красивой Мечи»: *«Пташек небесных стреляете, небось?.. зверей лесных?.. И не грех вам божьих пташек убивать, кровь проливать неповинную?»* [Т. 3. С. 110]. Касьяна по прозвищу Блоха считают чудаковатым неугомонным стариком, глубоко верящим в Бога и хранящим все живое: повествователь отправляется на охоту вместе с Касьяном, где старик выступает против убийства вольных птиц. Травля одного представителя животного мира специально дрессированным для этого другим, по мысли Касьяна, – великий грех, так как оба были созданы и определены Богом. В то же время Касьян принимает охоту как лов: ради пропитания ловит соловьев *«для удовольствия человеческого, на утешенье и веселье»* [Т. 3. С. 117]. Однако эти упоминания, характеризующие охоту как процесс драматический, растворяются в сюжетном полотне «Записок», не нарушая структуры эпического повествования. Основными носителями драматического мироощущения являются образы природы и человека.

Одним из героев, жизнь и судьба которого драматизированы, является Пантелей Чертопханов. Страстный охотник, герой двух рассказов – «Чертопханов и Недопюскин» (1849) и «Конец Чертопханова» (1872), он терпит крах в главных сферах своей жизни: имение расстроилось (и теперь он – разорившийся столбовой дворянин), возлюбленная цыганка Маша покидает его, любимый друг Недопюскин умирает. Наконец, любимое живое существо – после смерти Недопюскина и ухода Маши – конь Малек-Адель исчезает. Чертопханов, будучи

гордым и свободолюбивым помещиком, тяжело принимает негативные перемены в своей жизни: Машу он подозревает в измене и даже в пылу гнева ищет встречи с предполагаемым любовником, горюет после смерти Недопюскина, отправляется на поиски украденного коня, находит похожего на него, не сразу обнаруживает подмены и впоследствии убивает его, после этого, пристрастившись к алкоголю, ожидает собственной смерти¹⁰⁵.

Однако драматизм, связанный с изображением русской жизни, обусловлен ее движением, стихийностью, необходимостью действия естественного баланса жизни и смерти. Внутри эпически целого представления о русской жизни существует и драматическая сердцевина, не разрушающая своей энергией этой целостности, но при этом характеризующая внутреннюю сложность мироустройства.

Эпическим эпилогом «Записок охотника», в котором выражается апофеоз охоты и природы, является рассказ «Лес и степь»: *«Охота с ружьем и собакой прекрасна сама по себе, für sich, как говаривали в старину; но, положим, вы не родились охотником: вы все-таки любите природу; вы, следовательно, не можете не завидовать нашему брату...»* [Т. 3. С. 354]. Через призму мироощущения охотника повествователь в тончайших деталях раскрывает тайны русской природы, непостижимые обывателю: состояние природы в разное время суток и года («июльское утро», вечерняя заря, «туманные дни» и др.). Через концепт охоты, открывающий широкий хронотоп, автор выражает идею гармонии и целостности жизни.

В «Записках охотника» оформляется концепт охоты как эпический канон, получивший художественное воплощение в XIX в. в разных направлениях: в охотничьей беллетристике¹⁰⁶, в драматургии А.Н. Островского, в творчестве А.П.

¹⁰⁵ Чрезвычайно похожим на Чертопханова героем является человек по прозвищу Резон из рассказа «Резон», опубликованного в журнале «Природа и охота» в 1883 г., см. подробнее: Струтосов Резон // Природа и охота : в 4 т. Т. 4. № 10. С. 46–78. Как и Чертопханов, Резон – обедневший дворянин, страстный охотник, терпящий неудачи в любовной сфере (задерживается на охоте и опаздывает на собственную свадьбу), в личной жизни (отправляется на поиски украденного у него любимого пса Непирки, находит и, в отличие от Чертопханова, – того самого Непирку, но по пути заболевает от переохлаждения и умирает).

¹⁰⁶ В 1878 г. начинает издаваться журнал «Природа и охота», образованный в слиянии двух естественноисторических сборников – «Природа» (ранее вып. в 1873–1877 гг. под ред. зоологов С.А. Усова и Л.П.

Чехова и др. Впервые заданная Тургеневым в «Записках охотника» модель охоты и охотника используется для создания национальной картины мира путем эпического наполнения сюжетной и пространственной организации, природы, жизни и судьбы каждого человека.

Сабанеева) и «Журнал охоты» (ранее вып. в 1858–1860, 1862 гг. под ред. Г. Мина; в 1974–1877 – под ред. Л.П. Сабанеева). И уже в 1878 г. рассказы, опубликованные на страницах «Природы и охоты», можно разделить на 2 типа: так называемые «тургеневские» и «аксаковские». К рассказам «тургеневского» типа можно отнести ряд рассказов: Н.В. Очерки из охотничьей жизни. Р...ие охоты // Природа и охота : в 4 т. СПб, 1878. Т. 1. № 1. С. 52–72. О. И-ский Именины охотника (рассказ) // Природа и охота : в 4 т. СПб, 1878. Т. 1. № 2. С. 166–180. Ермолов Н.П. Два чудака . (Из воспоминаний псового охотника) // Природа и охота : в 4 т. СПб, 1878. Т. 1. № 2. С. 181–187. Ал. Еф-в Харламыч. Один из гусиных охотников // Природа и охота : в 4 т. СПб, 1878. Т. 1. № 3. С. 293–304. Шведов Иван Козырная масть (охотничий очерк) // Природа и охота : в 4 т. СПб, 1878. Т. 2. № 4. С. 64–90. Макаров А. На токовище // Природа и охота : в 4 т. СПб, 1878. Т. 2. № 5. С. 165–174. Ермолов Н.П. Удалой белячишка // Природа и охота : в 4 т. СПб, 1878. Т. 2. № 5. С. 175–179. Сабанеев Леонид На Урале. Княспинский исток // Природа и охота : в 4 т. СПб, 1878. Т. 2. № 6. С. 275–284. Алмазов И. За неманом // Природа и охота : в 4 т. СПб, 1878. Т. 3. № 7. С. 384–396. Ермолов Н.П. Степенный охотник // Природа и охота : в 4 т. СПб, 1878. Т. 3. № 9. С. 614–618.

ГЛАВА 2. ОСОБЕННОСТИ КОНЦЕПТА ОХОТЫ В «ВОЛКАХ И ОВЦАХ» А.Н. ОСТРОВСКОГО

2.1. Драма и жанр эпического повествования

Одна из наиболее важных особенностей поэтики творчества А.Н. Островского – эпичность, которая представляет особый интерес в рамках настоящего исследования и проявляется во всеохватном изображении национальной картины мира. Как отмечает Н.А. Добролюбов, «Островский обладает глубоким пониманием русской жизни и великим умением изображать резко и живо самые существенные ее стороны»¹⁰⁷. К вопросу об эпичности драматургии Островского исследователи¹⁰⁸ обращались в разных аспектах, называя Островского создателем национального театра, а также сообщая об особенностях его авторской позиции: изобразить жизнь народа в характерах и лицах, призывая читателя и зрителя «домыслить» «до более типичного представления»¹⁰⁹.

Оригинальность драматургической системы Островского выражается в устойчивости ее жанровой формы (более половины пьес – комедии); типичности исторически сложившихся народных характеров; появлении авторских характеристик, способствующих углублению содержания конфликта (добавление в список действующих лиц социальных сведений о возрасте, положении и др., информативность ремарок); в повышенном внимании к деталям и бытовым реалиям; и в расширении национального пространства – с помощью введения пейзажных картин, использования устного народного языка и культуры.

Актуализация социальных, нравственно-этических, историко-политических противоречий русского общества становится прочным идейным фундаментом создаваемого Островским национального театра, который уходит корнями в

¹⁰⁷ Добролюбов Н.А. Статьи о литературе. М., 1979. С. 98.

¹⁰⁸ Лотман Л.М. А.Н. Островский и русская драматургия его времени. М., 1961. 360 с. ; Холодов Е.Г. Мастерство Островского. М., 1967. С. 527–540.; Ревякин А.И. Искусство драматургии А.Н. Островского. М., 1974. С. 210–217; Журавлева А.И. Русская драма и литературный процесс XIX века. М., 1988. С. 113–169.

¹⁰⁹ Холодов Е.Г. Мастерство Островского. М., 1967. С. 84.

традицию русской драматургии (Грибоедов, Гоголь), прозы (Тургенев, Гончаров, Писемский) и фольклора (устное народное творчество). Эпичность в художественном мире Островского выполняет социально-историческую функцию, которая проявляется не только в описании или переживании какого-либо события или явления, но и в чуткости к проблемам современной жизни и осознании противоречия общественного и индивидуального.

В драму как род литературы, эпичность входит прочно – на уровне формы и содержания. По наблюдению Е.Г. Холодова, «сближение драмы с эпосом в «пьесах жизни» Островского было исторически целесообразной и потому плодотворной формой сближения драмы с жизнью»¹¹⁰. Другими словами, картины жизни, создаваемые Островским и передающие эпическое течение этой жизни, получают художественное воплощение в семейно-бытовой драме.

Эпическое – способ создания широкой панорамы современной жизни, ее полноты в разных гранях и связанные с ней аспекты – народности, нравственности в условиях социально-бытовых противостояний: городской и провинциальной среды, богатства и бедности, чести и бесчестия. Герои пьес Островского обладают разными личными и социальными характеристиками, в пьесах поднимается проблема национального самосознания. Формально устойчивый жанр драмы вмещает в себя постановку и решение тех общечеловеческих проблем, которые поднимаются и в прозе, обладая особой динамикой движения сюжета и, как следствие, наиболее остро обнажая противоречия в духе времени. Процесс драматизации эпического, таким образом, происходит путем помещения содержания в новую форму – драмы, и генетически восходит к истокам становления этого жанра. А процесс эпизации драмы, начатый в творчестве Островского и получивший интенсивное развитие в 70–е гг. XIX в., обретает особое значение, поскольку способствует более тщательной, подробной, описательной детализации, цель которой не только в описании и уточнении жизненных реалий, а в создании эффекта непосредственного участия героев в этих процессах, подлинного проживания жизни. Так, изображение

¹¹⁰ Холодов Е.Г. Мастерство Островского. М., 1967. С. 527.

характеристики героев, их речевого портрета, хронотопа, своеобразие конфликта выводит эпическое изображение на качественно новый уровень.

Весьма интересным и показательным материалом для анализа соотношения эпического и драматического начал в комедийном творчестве Островского через призму концепта охоты, являющегося одним из адекватных способов осмысления данного соотношения и показывающего сложность и многоаспектность русской жизни, является одна из самых острых социально-психологических комедий пореформенной поры «Волки и овцы» (1875). Идеино-художественные особенности данной пьесы представляют большой интерес, поскольку она создается на основе разработок созданного Островским национального театра, гармонично сочетая в себе эстетические установки драматурга и черты эпических традиций: басенной – И.А. Крылова (аллегория «волки и овцы» как способ характеристики общественных отношений в период пореформенного времени), «охотничьей классики» – С.Т. Аксакова и И.С. Тургенева (эпическая доминанта, организующая пространство пьесы и сообщающая о позиции драматурга).

В творчестве перечисленных классиков широко используется мотив охоты, получивший статус концепта. Процесс концептуализации мотива как минимального смыслового компонента художественного произведения обусловлен расширением его первоначальной функции. Повествовательный мотив становится художественным концептом тогда, когда он получает смысл обобщения, выражения авторского представления об эпической полноте проявления жизни, что достигается в процессе контаминации с другими мотивами.

В «Волках и овцах» происходит драматизация эпического концепта охоты, впервые представленного в «Записках охотника» Тургенева, за счет обогащения комедии Островского фольклорными и басенными элементами. Ключевыми единицами, выражающими суть конфликта пьесы и, следовательно, суть концепта охоты, являются сюжет охоты, а также наполняющие его базовые мотивы – охоты, природы, любви и др., получившие художественное воплощение и вместе с тем концептуальное наполнение в разных инвариантах.

2.2. Концепт охоты в «Волках и овцах» Островского (к постановке проблемы)

2.2.1. Концепция охоты в эпистолярном наследии Островского

Тема охоты получила развитие в эпистолярном творчестве Островского как отражение его мировоззренческой позиции. Островский был охотником и имел хорошее представление об этом занятии, особенно его увлекал процесс рыбной ловли. Охота в жизни Островского становится эстетическим событием, получая выражение в его внимательном отношении к провинциальной жизни – простому человеку, деревенскому быту, красоте природы.

Впервые об охоте Островский упоминает в 1864 г. в письме к своей супруге М.В. Островской: «Сегодня погода отличная. <...> был у меня Петр охотник и сказывал, что в нашем лесу вальдшнепов теперь видимо-невидимо. Завтра идем стрелять»¹¹¹. Пребывая в деревне, Островский неоднократно приглашает на охоту своего друга Ф.А. Бурдина: «Приезжай поскорее, ты можешь попасть на хорошую охоту и уж наверное на отличную рыбную ловлю» [Т. 11. С. 355].

В период создания «Волков и овец» (замысел – в 1874 г., завершение – в 1875 г.) в письмах Островского встречаются более детальные сведения об охоте. Так, в письме Ф.А. Бурдину от 12 апреля 1875 г. Островский сообщает о том, что недалеко от Щелыкова сдается в аренду дача, поиском которой, вероятно, был в то время озабочен Ф.А. Бурдин. В описании дачи Островский упоминает: «... тетеревиная охота всего в полуверсте, в лесу и по речке есть болотца, может быть найдется и красная дичь» [Т. 11. С. 486].

Неоднократно Островский пишет об охотнике, поэте и издателе журнала «Современник» Н.А. Некрасове. В письме М.В. Островской от 18 ноября 1875 г. драматург сообщает: «Меня очень беспокоит, успею ли я получить деньги с

¹¹¹ Островский А.Н. Полное собрание сочинений и писем : в 12 т. / А.Н. Островский. М., 1973-1980. Т.11. С. 182. Далее по указанному изданию в квадратных скобках будут оформлены внутритекстовые сноски с указанием тома и страницы.

Некрасова. Я его не вижу совсем, он все на охоте» (речь идет о вознаграждении, вероятнее всего, за пьесу «Волки и овцы» [Т. 11. С. 501].

Упоминания об охоте сопровождаются Островским восторженной, поэтической оценкой русской деревни и ее природы¹¹² в дневнике от 1848 г.: «... а лучше всего природа, что за реки, что за горы, что за леса. <...> Рыбы и дичи здесь пропасть. К нам поминутно носят то аршинных щук, которая стоит двугривенный, то рябчика или утку, что стоит 20 копеек ассигнациями. Ружье у меня очень плохо, дальше 30 шагов бить нельзя. Мы пробовали его в цель, в 40 шагах разносит дробь на сажень...» [Т. 10. С. 360].

Тяготение Островского к охоте и природе свидетельствует о его духовной близости к естественным сторонам жизни. В этом отношении его позиция во многом близка охотнику и писателю Тургеневу, осветившему социальную панораму русской жизни глазами охотника-повествователя в «Записках охотника».

В 1874–1875 гг. наблюдается активизация интереса Островского к теме охоты. Во-первых, это связано с особым свойством охоты как процесса – возможностью сближения с прекрасным миром природы, ставшим своего рода антитезой коммерческим процессам в провинциальной жизни общества – вырубке леса и т.д., проявленным, в частности, в пьесе «Лес» (1871). Во-вторых, эпико-драматический потенциал мотива-концепта охоты позволяет драматургу создавать сатирические образы русского дворянства, их традиционных занятий, уклада жизни. В связи с этим Островский искал возможности художественного воплощения мотива-концепта охоты.

¹¹² 4 мая 1848 г. он пишет статью под названием «Деревня»: «Я начинаю чувствовать деревню. У нас зацвела черемуха, которой очень много подле дома, и восхитительный запах ее как-то короче знакомит меня с природой – это русский *fleur d'orange* (*померанец* – с франц. – прим. Н.Х.). Я по несколько часов упиваюсь благовонным воздухом сада. И тогда мне природа делается понятней, все мельчайшие подробности, которых бы прежде не заметил или счел бы лишними, теперь оживляются и просят воспроизведения. Каждый пригорочек, каждая сосна, каждый изгиб речки – очаровательны, каждая мужицкая физиономия значительна (я пошлых не видал еще), и все это ждет кисти, ждет жизни от творческого духа. Здесь все вопиет о воспроизведении, а больше всего восхитительные овраги подле дома, перед которыми чертов овраг в Нескучном саду очень незначителен, и живописные берега речки Сендеги, которым я не могу найти и сравнения. Первое и самое сильное чувство, которое производят на меня эти красоты природы, для меня болезненно, мне тяжело, мне надобно облегчить свою грудь, надобно поделиться с кем-нибудь этими неотступными впечатлениями, которые лезут в душу со всех сторон. Я не знаю меры той радости, друзья мои, какую почувствовал бы я, если бы увидел вас в этих обетованных местах. Я часто мечтаю об этом, но мечты не утешают меня, как других, а только мучат» [Т. 10. С. 359].

В комментарии к пьесе «Бесприданница», которая была задумана в ноябре 1874 г., дается информация о происхождении сюжета, в структуре которого обнаруживается мотив охоты. «В дневнике И.А. Шляпкина имеется краткая запись рассказа М.И. Писарева о первоначальном сюжете драмы под названием «Бесприданница», который он слышал от самого автора: «На Волге старуха с 3 дочерьми. 2 разухабистые, и лошадьми править, и на охоту. Мать их очень любит, и им приданое. Младшая тихая, задумчивая, бесприданница. Два человека влюблены. Один деревенский житель, домосед, веселиться, так веселиться, все удастся у него. Читает «апостола», ходит на охоту. Другой нахватался верхушек, но пустой. Живот в Питере, летом в деревне, фразер. Девушка в него влюбилась, драма»¹¹³. Судя по этому рассказу, речь идет о замысле какой-то совершенно иной пьесы, тоже называвшейся «Бесприданница». Никаких следов этого замысла в бумагах Островского не сохранилось» [Т. 5. С. 499]. Действительно, в сюжете «Бесприданницы», впервые опубликованной в 1879 г., мотив охоты не был использован, однако, обнаруживаются его очертания: «*В о ж е в а т о в (о Карандышеве – Н.Х.). Квартуру свою вздумал отделявать, – вот чудит-то. В кабинете ковер грошевый на стену прибил, кинжалов, пистолетов тульских навешал: уж диви бы охотник, а то и ружья-то никогда в руки не брал. Тащит к себе, показывает; надо хвалить, а то обидишь: человек самолюбивый, завистливый. Лошадь из деревни выписал, клячу какую-то разношерстную, кучер маленький, а кафтан на нем с большого. И возит на этом верблюде-то Ларису Дмитриевну; сидит так гордо, будто на тысячных рысаках едет*» [Т. 5. С. 16].

Таким образом, Островский, ощущая страсть к охоте, прекрасно понимает значение события охоты в жизни русского человека и в нравственно-философском аспекте принимает эпическое толкование концепта охоты, оформленного в «Записках охотника» Тургенева. Охота для Островского, как и для Тургенева, – это тяга сблизиться с природой, выразить чистоту своих чувств, насладиться ее красотой, ощутить себя частью совершенного мира, идеальной субстанции.

¹¹³ В. Лакшин Новые материалы об А.Н. Островском // Рус. литература, 1960. № 1. С. 154.

Эпическое изображение русской жизни, ставшее предметом внимания Островского на протяжении всего его творчества, потребовало изменения формально-семантического критерия в понимании концепта охоты. Художественная достоверность событий, типизация характеров, масштабность картин в его пьесах, ориентированных на зрителя из народа, достигаются путем драматизации концепта охоты, или, другими словами, «переселения» эпического концепта охоты (по содержанию и форме) в произведение драматического рода. Поэтому концепт охоты, благодаря эпико-драматической структуре, прочно входит в творчество драматурга, открывая возможности образования коллизий, развития сюжета и выражения нравственной позиции автора.

2.2.2. История изучения пьесы Островского «Волки и овцы»

«Волки и овцы» до сих пор вызывают глубокий интерес театральных и литературных критиков. Как и в большинстве пьес Островского, в «Волках и овцах» поднимаются нравственно-этические проблемы, имеющие социальный смысл и актуальные не только для современников Островского, но и для последующих поколений. Основой драматического конфликта комедии «Волки и овцы» является ситуация всеобщей вражды, охоты за деньгами любой ценой – подлога, предательства, утраты совести и чести. Героиней, вокруг которой сосредоточен смысловой центр пьесы, является Меропия Давыдовна Мурзавецкая. Из житейских побуждений она пытается женить своего племянника Аполлона на богатой молодой вдове Купавиной. Конфликт в комедии имеет многоуровневый характер и обусловлен общественно-психологической мимикрией героев, получившей развитие в мире «волков» и «овец».

Впервые Островский упоминает о «Волках и овцах» в письме драматургу и романисту А.А. Потехину от 26 марта 1875 г.: «Я прохворал всю зиму, новую пьесу начал недавно и еще не знаю, успею ли хоть что-нибудь сделать до апреля» [Т. 11. С. 190]. Работая уже над второй редакцией пьесы, Островский получает письмо от своего друга Ф.А. Бурдина, который сообщает, что П.С. Федоров,

начальник репертуарной части санкт-петербургских театров, драматург и автор водевилей ознакомился с текстом комедии «Волки и овцы» и «желает ее поставить как можно ранее, т. е. в октябре месяце, потому что новых пьес никаких нет; по его мнению пьеса будет давать большие сборы» [Т. 11. С. 492]. Однако после публикации пьесы в журнале «Отечественные записки» (1875 г., № 11) ее текст вызывает широкий общественный резонанс: современные критики восприняли пьесу неоднозначно, комментируя некоторые особенности общественного конфликта и поверхностно рассматривая специфику антиномии *хищник – жертва*.

Так, рецензент «Сына Отечества» (пишет под псевдонимом Эмъ) выделяет среди героев Беркутова, «молодого помещика, ищущего руки Купавиной», который «все выводит на чистую воду, за что в награду за свою добродетель получает руку Купавиной» [Т. 4. С. 511]. В других периодических изданиях 1875 г. – «Голос», «Петербургский листок» опубликованы отзывы, в которых антиномия *волк – овца* принимаются к сведению («все действующие лица или плуты или ограниченные люди, уподобляемые овцам»¹¹⁴), в результате чего предъявляются обвинения в карикатурности, неправдоподобности сюжета, неестественной развязке конфликта. Критик (псевдоним – Театральный нигилист) газеты «Петербургский листок» называет свою рецензию, посвященную «Волкам и овцам», так: «Еще один провал г. Островского»¹¹⁵. Театральный нигилист отмечает: «Вот вам и новая комедия г. Островского. Ни одного характера, ни одного намека на современность, ничего нового. Какую цель имела комедия – остается тайною. Для чего Меропия Мурзавецкая выведена вся в черном, с костылем и чотками – Бог весть!»¹¹⁶. Основываясь на подобных рассуждениях, критик приходит к выводу: «Вся комедия исполнена самых неестественных положений, где все совершается по щучьему веленью, по авторскому хотенью. Нет, г. Островскому пора перестать писать для сцены»¹¹⁷.

¹¹⁴ Голос. СПб, 1875. № 341 (вып. от 10 декабря). С. 2.

¹¹⁵ Петербургский листок. СПб, 1875. № 232 (вып. от 10 декабря). С. 2.

¹¹⁶ Там же. С. 3.

¹¹⁷ Там же. С. 3.

Отрицательное резюме на содержание комедии опубликовано и в газете «Русский мир» (1875), где его автор (инициалы В.С.) уточняет: «Разумеется, попадаются живые сцены, удачные фразы; местами комедия сценична и, разыгранная хорошей драматической труппой, может выдержать несколько представлений»¹¹⁸. Вместе с тем, В.С. делает попытку периодизации творчества Островского, указывая на его новаторство в освещении современных проблем общества, характеристики времени посредством обращения к фольклорному, сказочному материалу. Показательно, что в одной статье В.С. обращается к творчеству не только Островского, но и Ф.М. Достоевского, как бы сопоставляя произведения двух ведущих авторов того времени, опубликованные в ноябре 1875 г. в «Отечественных записках», – комедию «Волки и овцы» и роман «Подросток». Судебный процесс по делу игуменьи Митрофании, положенный в основу фабулы «Волков и овец», был интересен не только А.Н. Островскому, но и Ф.М. Достоевскому, который в предисловии к роману «Подросток» дал сравнительную характеристику, упомянув выражение «Лицо в размерах игуменьи Митрофании»¹¹⁹, где он ссылаясь на спокойствие, ясность и в то же время живость черт героини. Хроника современных событий, в которой поднимаются темы шантажа, жажды наживы, – документальная опора Островского и Достоевского в изображении нравственных проблем русских людей пореформенного времени. К фольклорной форме, открывающей возможности осмысления нравственно-духовных проблем современного общества, обращается только Островский.

Другие критики – современники Островского, обращая внимание на поэтику и построение пьесы, напротив, отмечают ее идейную ценность. Так, критик Б. в газете «Одесский вестник» всех героев пьесы делит на 2 группы, каждую из которых составляют хищники: «у одних волчьи наклонности выражаются грубо, неумело, примитивно; у других все делается, повидимому, начистоту, а между тем вся внутренняя махинация их действий показывает, что

¹¹⁸ Русский мир. СПб, 1875. № 237 (вып. от 29 ноября). С. 2.

¹¹⁹ Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений и писем в 30 т. Л., 1972–1979. Т. 17. С. 392.

это волки, их маскирует только «овечья шкура» <...> Вся разница <...> в манере действий: одни глупы, их образ действий ведется путем противозаконным, и они так и просятся на скамью подсудимых, другие «ловки», действуют на законной почве, хотя пускают в ход и не совсем нравственные средства» [Т. 4. С. 511]. В этой статье Беркутов определен в качестве «главного волка пьесы». Рецензент «Казанских губернских ведомостей» продолжает мысль критика Б., считая, что основным творческим достижением Островского в этой пьесе стало «выявление волков новой породы, новой формации» [Т. 4. С. 512]. К таким волкам он справедливо относит не только Беркутова, но и Глафиру Алексеевну.

М.И. Писарев, актер, педагог и критик, восхищается комедией Островского в письме к М.П. Садовскому¹²⁰ от 11 декабря 1875 г.: «Что за прелесть последняя комедия А.Н.! Я ей просто начитаться не могу! Какой могучий художник! Правда, читая ее, страшно становится за человека, жить среди того общества, где рыщут только ненасытные волки, ловя глупых, ленивых овец, и где эти овцы в тысячу раз отвратительнее, пожалуй, самих волков, смиренно, безропотно и гнусно, как рабы, подставляют свое горло под хищные зубы, довольные участью безответных жертв. <...> в комедии нет ничего преувеличенного, ложного, карикатурного. <...> Какой бы памятник воздвиг я Островскому за эту комедию!»¹²¹.

Содержание «Волков и овец» вызывает интерес у исследователей советского периода. В литературном контексте современного времени труды ученых направлены на определение роли Островского в создании национального театра, комплексное изучение его творческого наследия – изучение эпохи, нравов и характеров героев, выявление социальных типов, художественных особенностей. И, вероятно, поэтому при осмыслении «Волков и овец» в первую очередь было обращено внимание на «правдоподобность» и особенности поэтики пьесы.

120 М.П. Садовский – русский актер, сыгравший в пьесе «Волки и овцы» Аполлона Мурзавецкого на сцене Московского Малого театра. Премьера пьесы в этом театре состоялась 26 декабря 1875 г. в бенефис Н.А. Никулиной.

¹²¹ Театральное наследство. Сообщения. Публикации. М., 1956. С. 341.

Так, С.Н. Дурылин (1949) подчеркивает антидворянский характер пьесы: в «Волках и овцах» Островский «с неопровержимой художественной правдой, с подлинной сатирической силой изображает материальное разорение, культурное оскудение и моральное разложение дворянства»¹²². Особое внимание ученый отводит остроте конфликта: «Убийственная грызня происходит в самой стае волков: молодой «волк», делец Беркутов, мастер новой, беспощадной, «петербургской» хватки, чуть не насмерть загрыз старую провинциальную «волчиху», святошу-крепостницу Мурзавецкую», в результате чего заключительная реплика Чугунова звучит как «эпитафия над старыми «волками»¹²³. А.И. Дубинская (1951), вслед за С.Н. Дурылиным, замечает, что «комедия Островского изобличала хищническую природу капитализма»¹²⁴, открывающую «галерею типов»: «Тут и лицемерная ханжа, властолюбивая, хитрая и алчная старуха помещица Мурзавецкая и ее помощник, готовый на любые подлые сделки Чугунов, тут и делец большого размаха, хищник Беркутов», и Аполлон Мурзавецкий, «ограниченный, безвольный, ни на что не способный пьяница», принимающий «осанку светского офицера»¹²⁵, и «холодная, расчетливая оболстительница Глафира»¹²⁶.

Е.Г. Холодов¹²⁷ (1967), обращаясь к поэтике творчества А.Н. Островского, изучая особенности его многогранного таланта, отводит «Волкам и овцам» принципиально важное место среди сатирических пьес 1870–х гг., не углубляясь в содержание конфликта пьесы. А.И. Ревякин (1974), разделяя позицию Е.Г. Холодова, уточняет: «это комедия не бытовая, а обличительно-сатирическая и социально-политическая, комедия огромного обобщения»¹²⁸. Согласно рассуждениям А.И. Ревякина, главным механизмом, поддерживающим идеологию «капиталистического общества», утверждающим его законы, является

¹²² Дурылин С.Н. А.Н. Островский. Очерк жизни и творчества. М., 1949. С. 94.

¹²³ Там же. С. 96.

¹²⁴ Дубинская А.И. А.Н. Островский. Очерк жизни и творчества. М., 1951. С. 222.

¹²⁵ Там же. С. 221.

¹²⁶ Там же. С. 222.

¹²⁷ Холодов Е.Г. Мастерство Островского. М., 1967. 544 с.

¹²⁸ Ревякин А.И. Искусство драматургии Островского. М., 1974. С. 201.

«волчье хищничество»¹²⁹, ярко показанное в образах главных героев комедии Островского.

Непосредственно к анализу комедии «Волки и овцы» обращаются А.Л. Штейн¹³⁰ (1973) и А.И. Журавлева¹³¹ (1981). Называя «Волки и овцы» «комедией большого европейского стиля», А.Л. Штейн подчеркивает ее особую значимость в контексте творчества самого Островского, а также в контексте западноевропейской комедии XVII–XVIII вв. (Бен Джонсон, Лесаж, Бомарше). По мнению А.Л. Штейна, искусство Островского в создании «Волков и овец» проявляется не только в «осмеянии патриархальных порядков старой России»¹³², что становится предметом изображения в более ранних его пьесах, но и в движении русской жизни, показанном в виде борьбы «эгоистических индивидуальностей, одержимых стремлением разбогатеть и занять место под солнцем. Уклоняющиеся и неспособные к этой борьбе погибают»¹³³. Всех действующих лиц, исходя из заглавия пьесы, можно отнести к «волкам» и «овцам», однако, «это определение не исчерпывает комедии»¹³⁴, в которой в итоге не обнаруживается ни одного положительного героя. В результате проведенного анализа пьесы, в ходе которого особое внимание было направлено на ее жанровую природу, особенности системы героев, А.Л. Штейн приходит к выводу о том, что «острие комедии носит двусторонний характер. Она направлена и против уходящего помещичьего мира, мира паразитического и лицемерного, и против побеждающего мира, мира буржуазного, с его бессердечием и цинизмом. В этой антибуржуазной ноте одна из своеобразных черт русской комедии»¹³⁵.

А.И. Журавлева, подробно рассматривая особенности коллизии пьесы, первая из исследователей замечает, что всех героев в пьесе объединяет мотив охоты: «Постоянно в роли жертвы – Купавина, постоянно торжествует Беркутов.

¹²⁹ Ревякин А.И. Искусство драматургии Островского. М., 1974. С. 201.

¹³⁰ Штейн А.Л. Комедия большого европейского стиля // Мастер русской драмы. М., 1973. С. 309–337.

¹³¹ Журавлева А.И. Волки и овцы как жанровый канон сатирической комедии // Островский – комедиограф. М., 1981. С. 163–181.

¹³² Штейн А.Л. Комедия большого европейского стиля // Мастер русской драмы. М., 1973. С. 310.

¹³³ Там же. С. 310.

¹³⁴ Там же. С. 336.

¹³⁵ Там же. С. 337.

<...> Героев нельзя делить на категории по их отношению к интриге Мурзавецкой: каждый из «волков», играя в ней ту или иную роль, в то же время «охотится для себя»: Чугунов, Глафира, Клавдий Горецкий, в комическом варианте – Мурзавецкий»¹³⁶.

Вопрос о содержании темы или мотива охоты ставится в работе А.И. Журавлевой и рассматривается в процессе социальной и психологической мимикрии героев. Вопрос об эстетике эпического мотива охоты, восходящего к традициям комического эпоса в комедии Островского, представляет особый интерес в рамках настоящей работы.

2.3. Басенная традиция в «Волках и овцах»

2.3.1. Фольклорные и басенные истоки комедии Островского «Волки и овцы». Драматизация концепта охоты

При создании пьесы «Волки и овцы» Островский опирался на эпическое истолкование концепта охоты как способа изображения основ национального быта и духовной жизни русского общества, которое получило воплощение в русской прозе 1840–1860-х годов, в первую очередь в произведениях С.Т. Аксакова, И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого.

В комедии «Волки и овцы» концепт охоты сохраняет эпическую значимость, раздвигая пространственные и временные границы событий, наполняя драматическое действие материалом, имеющим характер важной по содержанию информации об обстоятельствах повседневной жизни провинциального русского дворянства (занятия охотой, общение с природой). Эпическое сохраняется как принципиальная установка драматурга на полноту изображения картин русской жизни. Однако в пьесе Островского, в сравнении с тургеневскими «Записками охотника», меняется сама структура эпического,

¹³⁶ Журавлева А.И. Волки и овцы как жанровый канон сатирической комедии // Островский – комедиограф. М., 1981. С. 172.

усложняется ракурс исследования. Внимание к духовному здоровью и целостности, составляющих основу национального единства (охота за красотой) и запечатленных в развернутых картинах природы в прозе Аксакова и Тургенева, переносится на изображение противоречивой сущности быта и духовной жизни русского пореформенного общества. На значимость концепта охоты как одного из наиболее активных и адекватных способов художественного воплощения кризисного состояния русской жизни указывает заглавие комедии – «Волки и овцы».

В качестве заглавия, как и вариантов его («Ловит волк, ловят и волка», «Волк и овцы»¹³⁷), Островский взял крылатое выражение, в котором в сжатой, свернутой форме представлена драматическая коллизия неравной схватки в двух вариантах развития: преследование волком овцы и возможность охоты на волка, попадающего в положение овцы. Оба эти варианта, получившие воплощение в развитии драматического конфликта комедии, дали драматургу возможность показать особенности протекания общественно-социальных противоречий и сопровождающей их нравственной мимикрии, составившей основу психологического рисунка характеров.

Содержание и поэтика концепта охоты (волки и овцы), строящегося на антитезе нравственно-этических и социальных представлений (сила – слабость, власть – беззащитность, грех – святость и др.), восходят у Островского к образной системе фольклора и литературных жанров, ориентированных на народное творчество – басни, пословицы, поговорки, сказки. Одним из источников замысла комедии можно назвать и «переделку» «Заблудшие овцы»¹³⁸, написанную Островским за 7 лет до «Волков и овец» по мотивам пьесы итальянского драматурга Т. Чикони ««Le pecorelle smarrite» («Забывшие овцы», 1857) – в 1868 г. Однако архетип «волки» и «овцы», входящий в «переделку» в виде «волков» и «баранов», еще не получает интенсивного развития на уровне характерологии

¹³⁷ См.: Холодов Е.Г. Мастерство Островского. М., 1967. С 139.

¹³⁸ См. об этом подробнее в статье: Жиликова Э.М., Корнильцева И.Б. «Заблудшие овцы» – «переделка» А.Н. Островского пьесы Т. Чикони «Le pecorelle smarrite» // Текст. Книга. Книгоиздание. 2012. № 1. С. 25.

героев, конфликта, сюжетогенности, в то время как в «Волках и овцах» этот архетип обретает художественную полноту и завершенность.

Содержание архетипа «волки» и «овцы», уходящее в далекое прошлое, в каждое новое время получало социально-бытовую конкретизацию и наполнение, создающих богатство многоуровневых отношений, но при этом сохраняло глубинный смысл как основание для эпического, нравственно-философского обобщения.

В «Материалах для Словаря древнерусского языка» И.И. Срезневского запечатлена враждебность волка к овце как доминанта характеристики отношений: «Не воззри на мя, княже господине, яко волкъ на ягня» или «Овча отлучишися вскоре погибнет и волком изъедено будетъ»¹³⁹. В «Словаре русского языка XI-XVII вв.» приведена цитата из «Лаврентьевской летописи»: «Аще ся въводитъ волкъ в овце, то выносить все стадо, аще не убьютъ его»¹⁴⁰. В «Словаре русского языка XVIII века» волк назван «зверем лютым и кровожадным, роду диких собак»¹⁴¹. Это же содержание образа волка отмечено А.Н. Афанасьевым в исследовании «Поэтические воззрения славян на природу»: «Волк по своему хищному, разбойничьему нраву получил в народных преданиях значение враждебного демона»; «хищный характер волка возбуждал представление о грабеже, насилии и резне»¹⁴².

А.Н. Афанасьев, исследуя связь слова с образом, облаченным в метафорическую форму, акцентировал внимание на мифологической основе архетипа: «Первобытное, младенческое племя усматривало на небе свой пастушеский быт во всей его житейской обстановке»¹⁴³. В системе мифологического мышления образы мифической овцы и мифического волка были связаны «с верою в благодатные небесные стада, дарующие земле плодородие», и с «нечистой силой ночного мрака, потемняющих небо туч и зимних туманов»: «Как обыкновенный домашний скот имеет страшного врага в поедучем волке, так

¹³⁹ Срезневский И.И. Материалы для Словаря древнерусского языка : в 3 т. М., 1958. Т. 1. С. 379.

¹⁴⁰ Словарь русского языка XI-XVII вв. Вып. 2. С. 314.

¹⁴¹ Словарь русского языка XVIII века. Вып. 4. Л., 1988. С. 38.

¹⁴² Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. М., 2013. Т. 1. С. 354, 355.

¹⁴³ Там же. С. 354.

и небесные стада, выводимые богиней Утренней Зорею и весенним Перуном, должны были иметь своих мифических волков, представителей темной ночи и губительного влияния зимы»¹⁴⁴. Антагонизм волков и овец был заложен в самом архетипе, порождающем антиномичность мотива охоты: «<...> в мрачных тучах, туманах и затмениях солнца и луны они (индоевропейские народы – Н.Х.) видели демонов, поедающих божественные светила; эта вечная борьба тьмы и света на мифическом языке обозначалась нападением голодных волков на небесные стада»¹⁴⁵

В книге А.Н. Афанасьева приведены многочисленные примеры, доказывающие связь мифологического образа овцы с религиозными и поэтическими представлениями, народа: «Белые облака, являющиеся в жаркие дни на небе, до сих пор называются <...> на Руси барашками»¹⁴⁶. В «Словаре русского языка XI–XVII вв.» зафиксировано переносное значение слова «овца», восходящее к архетипу: «Духовные чада: паства, прихожане (по отношению к духовному наставнику)»¹⁴⁷: «Комуздо от вас поручены Христовы словесные овчати» (из «Посл. окр. мт. Фотия»)¹⁴⁸.

Фундаментальная, классическая разработка темы «волки и овцы», непосредственно предшествовавшая творчеству А.Н. Островского в отечественной литературе, была представлена в баснях И.А. Крылова¹⁴⁹.

«Комедией-басней» назвал «Волков и овец» А.Л. Штейн в книге «Мастер русской драмы» (в главе «Комедия большого европейского стиля», посвященной разбору «Волков и овец»)¹⁵⁰. Исследователь рассматривает комедию Островского в большом контексте произведений европейского театра, в которых использованы образы животных: «Комедия испокон веков подчеркивает животные стороны

¹⁴⁴ Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. М., 2013. Т. 1. С. 354.

¹⁴⁵ Там же. С. 357.

¹⁴⁶ Там же. С. 328.

¹⁴⁷ Словарь русского языка XI–XVII вв. Вып. 12. С. 228.

¹⁴⁸ Там же. С. 229

¹⁴⁹ Жанр басни в России, к которому восходит комедия «Волки и овцы», связан с фигурой не только Крылова, но и других баснописцев – А.П. Сумарокова, И.И. Хемницера, А.Е. Измайлова, И.И. Дмитриева и др. Однако Островский опирается именно на крыловскую традицию, открывающую эпическое пространство русской жизни и служащую средством проявления народного сознания.

¹⁵⁰ Штейн А.Л. Мастер русской драмы. М., 1973. С.334.

человеческой природы, уподобляет людей животным. «Отец комедии» Аристофан уподоблял стариков сутяг осам (комедия «Осы»), отправлял своих героев в царство птиц («Птицы»), выводил в качестве хора лягушек («Лягушки»). Современник Шекспира – Бен Джонсон написал комедию «Вольпоне», в которой действуют – Вольпоне (лисица), Моска (муха), Вольторе (коршун), Корбаччио (ворон), Корвино (вороненок). Знаток античности Бен Джонсон мог опираться на учение греческого философа Пифагора о переселении душ. <...> Но прежде всего Бен Джонсон исходил из наблюдений над складывающимся буржуазным обществом, в котором человек человеку волк. Аналогичные наблюдения делал Островский»¹⁵¹.

Рассуждение А.Л. Штейна о жанровом соотношении комедии Островского с басней носит в монографии общетеоретический характер, и вопрос о традициях Крылова в произведениях драматурга остается открытым. Исследователь отмечает: «Создавая свои комедии в форме басен, Крылов прокладывал дорогу и Островскому. Есть у Крылова мотивы и типы, которые прямо приводят к Островскому. <...> Но дело не только в близости мотивов. Искусство Крылова и Островского растет из одного корня»¹⁵². Отсутствие имени И.А. Крылова в связи с содержанием комедии Островского «Волки и овцы», возможно, связано с толкованием жанра басни А.Л. Штейном с позиции формального критерия, согласно которому морализация и дидактика рассматриваются как цель произведения. «В басне, – пишет А.Л. Штейн, – изображаются животные и на основе их поведения выводится мораль, которая обращена к людям. В комедии Островского изображаются отношения людей и проводится аналогия с отношениями животных. Но функция этих аналогий одна и та же. Вывести притчу, мораль. И в этом смысле «Волки и овцы» являются комедией-притчей, комедией-басней. Однако между комедией Островского и басней есть существенное различие. Задача баснописца заключается в том, чтобы подобрать такой пример и такую сценку, которые были бы не только живыми и яркими, но

¹⁵¹ Штейн А.Л. Мастер русской драмы. М., 1973. С. 333–334.

¹⁵² Там же. С. 26.

которые полностью подсказывали бы мораль басни. <...> В комедии Островского нет такого полного соответствия. Точнее говоря, нарисованная в ней реалистическая картина жизни богаче, глубже, многостороннее, нежели сентенция о волках и овцах»¹⁵³.

Сведёние цели и смысла басни к «сентенции» практически снимает проблему идейного и художественного своеобразия жанра басни, для которого ориентация на национальную ментальность определяет основу содержания и формы. В.Г. Белинский, приступая к анализу басен Крылова, вводит концептуальное понятие *народности*¹⁵⁴, которое определяет и объясняет художественную ценность произведений русского баснописца, эпичность содержания и формы.

В образах героев басен, в лучших из которых, по определению Белинского, «нет ни медведей, ни лисиц, хотя эти животные, *кажется*, и действуют в них, но есть люди, и притом русские люди» [Т. 8. С. 574], Крылов воссоздал «комические представления русского общества» [Т. 8. С. 574] и «характеристические свойства своих соотечественников» [Т. 8. С. 569]. Говоря о народности Крылова, Белинский особо подчеркивал значение языка басен, давших автору свободу «чисто по-русски смотреть на вещи и схватывать их смешную сторону»: «О языке его нечего и говорить: это неисчерпаемый источник русизмов... Множество стихов Крылова обратилось в пословицы и поговорки» [Т. 8. С. 574]. Стихия народного языка и композиция, основанная на сюжетном действии, не умаляя значимости морального дидактического пафоса, способствовали преобразованию жанрового канона басни: «Это просто – поэтическая картина одной из сторон общества, маленькая комедийка, в которой удивительно верно выдержаны характеры действующих лиц и действующие лица говорят каждое сообразно с

¹⁵³ Штейн А.Л. Мастер русской драмы. М., 1973. С. 334.

¹⁵⁴ «Он (Крылов – Н.Х.) вполне исчерпал в них и вполне выразил ими целую сторону русского национального духа: в его баснях, как в чистом, полированном зеркале отражается русский практический ум, с его кажущейся неповоротливостью, но и острыми зубами, которые буквально кусаются; с его сметливостью, остротой и добродушно саркастическою насмешливостью; с его природною верностью взгляда на предметы и способностью коротко, ясно и вместе кудряво выражаться. В них вся житейская мудрость, плод практической опытности, и своей собственной, и завещанной отцами из рода в род» [Белинский В.Г. Полн. собр. соч. в 13 т. М., 1953–1959. Т. 4. С. 150–151. Далее в тексте цитаты даются по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы].

своим характером и своим званием» [Т. 8. С. 574]. Стихия народности в баснях Крылова проявилась в своеобразии тона комического – в «непринужденном, не злом юморе» [Т. 8. С. 573]. По определению А.С. Пушкина, это «какое-то веселое лукавство ума, насмешливость и живописный способ выражаться» явилось выражением «отличительной черты в наших нравах»¹⁵⁵.

Таким образом, содержание и поэтика басен Крылова заключали в себе эпический потенциал идей и форм, базирующихся на органической близости Крылова к национальному сознанию, давали литературе, включая поэзию, прозу и драматургию, формулу художественного обобщения многовекового и современного жизненного опыта, открывали перспективу нравственно-философского и социального осмысления общественных явлений и широкого эпического изображения их.

Тема «волки и овцы» (образы волка и овцы встречаются в 25 баснях Крылова) получает развитие в форме драматической по содержанию коллизии, характеризующейся враждой и насилием волков в отношении безответных овец. Басни Крылова, в которых присутствует эта коллизия, образуют внутри всего басенного творчества своего рода текст на пространстве цикла. Этому тексту свойственно постоянство авторского освещения темы «волки и овцы» и одновременно разнообразие форм введения темы в басни, обусловленное стремлением художника дать обобщенный образ в разнообразии и полноте его проявления. В баснях «Волк и Ягненок» (1808) и «Волки и Овцы» (1832) эта коллизия играет сюжетообразующую роль, акцентируя социальное неравенство сильных и слабых. Суть конфликта была отчетливо сформулирована в морали басни «Волк и Ягненок», хронологически открывающей не собранный, но легко собираемый цикл о «волках и овцах», в котором разрабатывается эта тема:

У сильного всегда бессильный виноват;

*Тому в Истории мы тьму примеров слышим ...*¹⁵⁶

¹⁵⁵ Пушкин А.С. Собр. соч. : в 10 т. М., Л., 1951. Т. 7. С. 32.

¹⁵⁶ Крылов И.А. Сочинения : в 2 т. М., 1984. Т. 2. С. 16. В дальнейшем сноски даются по этому изданию с указанием в квадратных скобках страницы.

Реально подтверждающим аргументом высказанной ранее морали стали последние слова Волка:

Ты виноват уж тем, что хочется мне кушать. [С. 17].

В басне «Пестрые Овцы» (1822) Льву, не знающему, как избавиться от ненавистных пестрых Овец, Лиса дает совет возложить обязанность пастухов на Волков:

*А так как в пастухах здесь недостаток,
То прикажи овец пасти волкам,
Не знаю, как-то мне сдается,
Что род их сам переведется.* [С. 166].

Сатира на общественные законы, закрывающие глаза на положения правового неравенства овец, их незащищенности перед волками, определяет социальную остроту коллизии, положенной в основание конфликта басни «Волки и Овцы», хронологически замыкающий цикл о «волках и овцах»:

*Хоть, говорят, Волкам и не спускают,—
Что будь Овца ответчик иль истец,
А только Волки все-таки Овец
В леса таскают.* [С. 190].

В других баснях коллизия «волки и овцы» возникает как бы периферийно, в деталях характеристик персонажей или описания обстоятельств событий, но неизменно постоянной остается доминанта отношений: вражда, насилие волков и безответность, глупость овец. В басне «Мор зверей» (1809), описывая свирепство «лютейшего бича небес» в мире зверей, рассказчик с иронией замечает:

Не давит волк овец и смирен, как монах. [С. 31].

Перед лицом неминуемого наказания Волк кается в грехах:

*Не прав и я!
Овечек бедненьких — за что? — совсем безвинно
Дирал бесчинно.* [С. 32].

Волчонок в басне «Волк и Волчонок» (1811) с радостью сообщает отцу о главном усвоенном правиле волчьей жизни:

... Пойдем скорей со мной!

Обед готов; ничто не может быть вернее:

Там под горой

Пасут овец, одна другой жирнее;

Любую стоит лишь унести

И съесть. [С. 57].

Собранный воедино, цикл басен о волках дает представление о многоаспектном изображении психологии персонажей (и волка и овцы), что явилось отражением авторского – демократического понимания сложности и многообразия проявления общественной жизни. В большинстве басен волк олицетворяет социальное зло, силу, враждебную нации («Волк на псарне», 1812), безнравственное поведение. Басня «Волк и Журавль» (1816) начинается с утверждения общеизвестной истины:

Что волки жадны, всякий знает:

Волк, евши, никогда

Костей не разбирает. [С. 128].

В басне «Волк и Мышонок» (1824) дается характеристика «серому Волку» как наглому и бессовестному «обжоре» («Овечку бедную обжора ободрал, / И так ее он убирал, / Что на зубах хрустели кости»), поднявшему крик «Караул!» на весь лес оттого, что Мышонок «тихохонько ... схватил кусок мяса» [С. 158].).

В целом ряде других басен («Волк и Пастухи», 1816; «Лев и Волк», 1816; «Овцы и Собаки», 1818; «Пастух», 1832), где идет речь о волках и овцах, волк предстает глуповатым, обделенным, завистливым, униженным сильными противниками, как Лев или пастухи с собаками, и попадающим в положение обиженной овцы. Урок волку преподает Лев:

И лапу протянул к ягненку также он (Волк – Н.Х.).

Ан вышло с Волком худо:

Он сам ко Льву попал на блюдо. [С. 106].

Образ овцы в баснях Крылова тоже обладает неоднозначной характеристикой. Безвредность, незлобливость и незащищенность овцы порой

сочетаются с наивностью и глупостью. В басне «Ягненок» (1819) авторская ирония направлена против человеческой глупости. Урок «другу Анюточке» дается на примере Ягненка, который «сдуру, / Надевши волчью шкуру, / Пошел по саду в ней гулять», – и чуть не был растерзан на куски собаками, принявшими его за волка:

А если бы Ягненок был умен:

И мысли бы боялся он

Похожим быть на волка. [С. 140–141].

Таким образом, через психологизацию персонажей, наделенных качеством огромного обобщения, Крылов показал многовариативность социального и психологического поведения человека как отражение структуры и нравственного климата в самом обществе.

В творчестве Островского, в частности в комедии «Волки и овцы», отчетливо проявилась ориентация драматурга на художественные открытия Крылова-баснописца – на демократизм авторской позиции, народность идей, образов и языка басен, синтез эпической полноты изображения с драматическим сюжетом действия, нравственно-философский масштаб обобщения социальных конфликтов и тщательную психологическую разработку характеров, на особенный тон комического, сочетавшего сатиру с юмором.

Ключевым элементом, органически связывающим комедию «Волки и овцы» с басенным творчеством Крылова и служащим в пьесе Островского важнейшим способом художественного воплощения авторской идеи, является мотив-концепт охоты. Содержательным ядром мотива охоты, превращающим его в концепт в комедии Островского, явилась разработка коллизии «волки и овцы» по канве басен Крылова. Показателен процесс функционирования мотива охоты в комедии: когда, на каком этапе развития действия он возникает в пьесе и что с собой несет; какую роль играет в отношении других мотивов; как он трансформируется в концепт: расширяет свои границы, вбирает другие смыслы, обобщает и выстраивает целостную, художественно завершенную композицию произведения и притом опирается на фольклорную и басенную традицию?

На протяжении четырех явлений первого действия в комедии выявляются важнейшие стороны конфликта, обнаруживаются противоречия в социальном положении персонажей и в содержании их духовной жизни. Выстраиваются антитезы, характеризующие настоящее время, нравы и поведение представителей русского дворянства, чиновничества, купечества, крестьянства и одновременно сохраняющие память о национальных ценностях, запечатленных в архетипах.

В первом явлении в доме Меропии Давыдовны Мурзавецкой, княгини, «девицы лет 65-ти, помещицы большого, но расстроенного имения, особы, имеющей большую силу в губернии»¹⁵⁷, еще до появления ее на сцене четко обозначается противостояние: мужики, которые выполнили работу, и помещица, которая не платит за нее. На противоположности требований строится спор мужиков с Павлином, дворецким барыни. Маляр, столяр, крестьяне, мастеровые и прочие пришли в дом за деньгами («Деньги-то как нужны – страсть!», «Только бы залучить деньги-то; а то вот как зажму, силой не отымешь» [Т. 4. С. 115]). Мужики перечисляют проделанную, но до сих пор не оплаченную работу:

К р е с т ь я н и н. Мы еще позапрошлую осень лес возили на баньку.

М а л я р. А мы вот палисаду красили, звен двенадцать, да беседку умброй подводили.

С т а р о с т а. А мы так бычка-опочка в ту пору на солонину... и т.д. [Т. 4. С. 115].

На все просьбы и требования Павлин, защищая интересы барыни, выставляет свои аргументы как бы другого, высшего, свойства, указывая на несвоевременность требований мужиков в праздничный день. В речах Павлина оформляется антитеза, имеющая древние корни: *деньги – праздник* как несовместимость пошлой прозы и высокой поэзии.

*П а в л и н. Как же вы хотите, чтоб **праздничное дело**, утром да за **суету**? Барышня в это время **тишину любят**, и чтоб никто их не беспокоил, особливо*

¹⁵⁷ Островский А.Н. Полное собрание сочинений и писем : в 12 т. / А. Н. Островский. М., 1973-1980. Т. 4. С. 114. Далее по указанному изданию будут оформлены внутритекстовые сноски с указанием тома и страницы.

об деньгах. Вы то подумайте: когда они придут из собора, сядут в размышлении и подымут глазки кверху, где душа их в это время бывает?

П о д р я д ч и к. Высоко, Павлин Савельич, высоко.

С т а р о с т а. Уж так-то высоко, что ах!

П а в л и н. Ну, вот то-то же! (Маляру.) А ты с умброй! Эх, сырье! Когда вы отмякните сколько-нибудь? Деньги деньгами, а тоже надо время знать. Мы суеты всеми мерами избегать стараемся; а он за бычка-опоечка получить пришел. Ну, ступайте на свое место. (курсив наш – Н.Х.) [Т. 4. С. 116].

В свете праздничной парадигмы Павлин выстраивает образ Мурзавецкой как женщины богобоязненной, чистой, далекой от суеты, требующей к себе уважительного отношения.

Во втором явлении, которое строится на диалоге Павлина и Чугунова, бывшего члена уездного суда, а ныне управляющего в имении купчихи Купавиной, двух деловых мужчин, знающих цену деньгам и озабоченных устройством своих дел, тема денег получает новый ракурс, теперь обозначается антитеза: *деньги и совесть*. На замечание Павлина о том, что обманывать можно, «коли совесть не зазрит», Чугунов не без обиды возражает: *«Зачем же ты совесть-то? К чему ты совесть-то припел? В философию пускаться тебе не по чину...»* [Т. 4. С. 118].

Из реплик Павлина и Чугунова возникают новые оттенки в облике Мурзавецкой, несколько затемняющие ее первоначальный облик. Павлин, не маскируясь перед Чугуновым, высказывает свое и барынино презрение к небогатым людям: *«Не считаю я их за людей, сударь»*. В один голос Павлин и Чугунов говорят о деловой хватке Мурзавецкой: *«Ч у г у н о в. У Меропии Давыдовны ее женского ума на пятерых мужчин хватит. <...> П а в л и н. У Меропии Давыдовны такой характер: с кем из знакомых размолвка, сейчас тяжбу заводит»* [Т. 4. С. 116–117].

Третье явление состоит исключительно из авторского описания мизансцены, без единого слова персонажей. Второе явление заканчивается фразой Павлина: *«Барышня идут»* и авторской ремаркой: *«К о р н и л и й (лакей*

Мурзавецкой – Н.Х.) в белом галстуке и белых перчатках выходит из гостиной, открывает обе половинки дверей и становится слева» [Т. 4. С. 118]. А далее следует третье явление:

«Ч у г у н о в встает со стула <...> М у р з а в е ц к а я одета в **черную шелковую** блузу, подпоясанную толстым **шелковым** шнурком, на голове **кружевная черная** косынка, которая, в виде **вуаля**, до половины закрывает лицо, в левой руке **черная** палка с **белым**, слоновой кости, костылем. Проходит медленно и не глядя ни на кого, от дверей передней в гостиную. <...> За ней, в двух шагах, проходит, опустя глаза в землю, Г л а ф и р а, одета в **грубое черное шерстяное** платье: потом д в е п р и ж и в а л к и, одетые в **черное**. П а в л и н идет с левой стороны Мурзавецкой и, почтительно согнувшись, несет на руке что-то вроде **черного** плаща. К о р н и л и й, пропустив всех, входит в гостиную и затворяет двери» (курсив и подчеркивание наши – Н.Х.) [Т. 4. С. 118].

Это явление выполняет в развитии действия роль остановки для обобщения через символику контрастных цветов – белого и черного. Белый цвет, обрамляющий явление, будучи деталью лакейской атрибутики, указывает на определенный стиль богатого помещичьего дома. Белый цвет несет в себе и смысл чистоты, невинности, святости, на которые претендует Мурзавецкая. Не случайно Павлин называет ее трогательно «барышней». Но юмор размывает и подвергает сомнению ауру чистоты и целомудрия: белые перчатки и белый галстук носит лакей с именем римского патриция и греческого полководца. Такая же двойственность возникает и в отношении черного цвета. Мурзавецкая и ее небогатая родственница Глафира (зеркально повторяющая тетку, отличающаяся только бедностью, а потому на Мурзавецкой – шелковая блуза и кружевная косынка, а на Глафире – грубое платье) возвращаются из собора. Черный цвет одежды указывает на их богопослушность в соответствии с цветом служителей церкви. Мурзавецкая будет каждый раз акцентировать внимание на своей святости, чуждости суетности, а Глафира – толковать об уходе в монастырь. Важно напомнить, что прототипом образа Мурзавецкой была игуменья

Митрофания (в миру – баронесса Розен)¹⁵⁸. Но черный цвет включает в себя и смысл зла, греховности, лжи, насилия, что тоже корреспондирует к прототипу Мурзавецкой. Островский пишет комедию по следам недавно нашумевшего процесса Митрофании, судимой за денежные подлоги. Таким образом, третье явление с его сложной противоречивой динамикой цветовой символики, обобщает ранее услышанное и увиденное в форме не высказанного персонажами, но созданного автором «зримого» комментария и намечает перспективу развития действия как неоднозначного драматического процесса в отношениях героев с постоянными «перевертышами», масками, социальной и психологической мимикрией.

Явление четвертое как бы возвращается к началу комедии, повторяя расстановкой и составом персонажей первое явление. Сохраняется неторопливый эпический ритм действия. Это пока все еще экспозиция. Из рассказа Павлина становится известно, что «барышня» Меропия Давыдовна хотела бы женить своего непутевого племянника Аполлона Викторовича на богатой купеческой вдове Купавиной; что по соседству живет богатый и холостой барин, почетный мировой судья Михаил Борисыч Лыняев, что *«для них на примете есть барышня княжеского рода, немолодая, это точно-с, и в головке у них словно как дрожание, а уж так образованны, что сказать нельзя-с»* [Т. 4. С. 120].

В этом же явлении в форме экспозиционного рассказа возникает мотив охоты. Речь идет о непутевом барине Аполлоне Мурзавецком.

Ч у г у н о в. Где же он?

П а в л и н. Одно место у них. Просто срам, сударь! В городе-то стыдятся; так возьмут ружье, будто за охотой, да на Раззорихе в трактире и проклажаются. И трактиришко-то самый что ни есть дурной, уж можете судить, – в деревне, на большой дороге заведение, на вывеске «Вот он!» написано. Уж так-то и нехорошо, что и сказать нельзя. Дня по два там кантуют, ссоры заводят, и что им там за компания! [Т. 4. С. 119].

¹⁵⁸ Штейн А.Л. Мастер русской драмы. М., 1973. С. 309–337; Журавлева А.И. А.Н. Островский – комедиограф. М., 1981. С. 163–165; Ревякин А.И. Искусство драматургии А.Н. Островского. М., 1974. С. 147.

В первом упоминании об охоте мотив уже концептуален, поскольку обнаруживается его антиномичность за счет прирастания содержания мотива охоты новыми смыслами. Топонимическая детализация – «в деревне, на большой дороге» – раздвигает границы усадьбы Мурзавецкой и губернского дома Купавиной до художественного пространства русской провинции, общенациональной жизни. Одновременно эпическое обогащается за счет «разрушения» его: благородное занятие охотой («Страсть, жить без охоты не могу!») оказывается маской, под которой спрятана страсть к безалаберной жизни. Значимым для характеристики этой жизни становится топоним «Раззориха». Таким образом, в первоначальном упоминании концепт охоты оказывается связанным с изображением двух взаимоисключающих тенденций русской жизни – крепости основ национальной жизни (ее природы, исконных традиционных занятий) и процесса деградации пореформенного дворянства.

Пятое явление становится сценической интерпретацией, развернутым комментарием к словам Павлина об охоте. На сцене появляется сам Мурзавецкий. Все детали его социально-психологической характеристики выполнены под знаком антиномичности концепта охоты. Своего любимого друга, пса, Мурзавецкий называет напыщенно Тамерланом. Павлин же иронически снижает оценку, распространяя свою иронию и на Мурзавецкого: *«И какой же это Тамерлан? Нешто такие Тамерланы бывают? Уж много сказать про него, что Глезор, и то честь больно велика; а настоящая-то ему кличка Шалай»* [Т. 4. С. 121].

Принципиально важно отметить, что именно в пятом явлении, где в полной мере заявлена тема охоты и охотника, впервые вводится мотив жестокого волка, истребляющего все живое. Осуждая баловство и беспутный образ жизни Мурзавецкого, Павлин говорит о зеркальном отражении его – собаке Тамерлане: *«Да я всю его родословную природу знаю. Окромя что по курятникам яйца таскать, он другой науки не знает. Его давно на осину пора, да что и на осину-то! вот, бог даст, осень придет, так его беспрременно, за го глупость, волки съедят. Недаром мы его волчьей клеткой зовем»* [Т. 4. С. 121].

Итак, мотив охоты и мотив волков и овец сомкнулись; коллизия истребления, ловли (одно из рабочих заглавий комедии – «Ловит волк, ловят и волка») определилась и акцентировала смысл концепта охоты; была найдена художественная формула выражения конфликта через аллегорию с ориентацией на опыт народного творчества и басен И.А. Крылова.

Концептуальность мотива охоты открыла перспективу социального и психологического, многоуровневого изображения внутренне подвижных противоречий русской жизни под углом зрения утраты духовности и всеобщей охоты за деньгами.

С этого момента концепт охоты получит в комедии сквозной характер, определит идейную и художественную целостность произведения. Ситуация охоты волков на овец развернется на нескольких уровнях. Это волчья охота Мурзавецкой за деньгами Купавиной, охота Лыняева за мастерами подделывать векселя, охота Глафиры за богатством Лыняева, охота Беркутова за наследством купчихи Купавиной¹⁵⁹. К волчьей охоте окажутся причастными безвольный и опустившийся Аполлон Мурзавецкий, действующий по повелению тетки, а также бывший член уездного суда Чугунов и его племянник Клавдий Горецкий, демонстрирующий искусство каллиграфии в подделке денежных бумаг. Незлобливыми, беззащитными, но глупыми овцами от начала до конца комедии остаются Купавина и ее тетка Анфуса. Но партия невольных овец образуется из бывших волков, попавших в лапы Беркутова: это и Мурзавецкая, и Аполлон, и Чугунов, и Горецкий. Только Глафира, играющая роль волка под маской лисы, не попадает в положение овцы.

Художественная достоверность и полнота воссоздания конфликта во многом обусловлены органической связью драматургии Островского с традицией

¹⁵⁹ Подделка векселей послужила поводом для свершения суда над правонарушителями, во главе которого оказался не законный «почетный мировой судья» Лыняев, причисленный к отаре глупых овец, а деловой управленец Беркутов – волк, отличающийся от своих «собратьев» особой хваткой и лютойстью. Беркутов (сильная и хищная птица Беркут) в пьесе из-за богатства Купавиной, которое состоит во владении ею леса, изначально на основе денежных отношений, а потом на основе семейных – словно увлакивает ее в лес. Прослеживается параллель конца последнего действия пьесы с последними строчками басни Крылова «Волки и овцы»: «А только Волки все-таки Овец / В леса таскают» [Крылов И.А. Сочинения : в 2 т. М., 1984. Т. 2. С. 190. В дальнейшем сноски даются по этому изданию с указанием в квадратных скобках фамилии автора – Крылов, тома и страницы.].

Крылова-баснописца, проявившемся, в частности, в характере эстетического и художественного содержания концепта охоты. Таким образом, благодаря единству развернутого на протяжении всей пьесы концепта охоты, определившего способ характеристики героев, аллегорически уподобленным животным, в комедии была создана широкая картина русской жизни в состоянии глубокого социального и нравственного кризиса.

2.3.2. Сюжет охотника: сатирическое изображение дворянства (Островский и Крылов)

Оба писателя – и Островский, и Крылов являются комедиографами. Началом творческого пути Крылова стало появление комедий и сатиры. Как справедливо отметил Н.Л. Степанов, «наряду с Сумароковым, Фонвизиным, Княжнинным, Плавильщиковым Крылов являлся одним из создателей русской бытовой комедии, которая достигает своего расцвета в XIX веке в творчестве Гоголя и Островского»¹⁶⁰. В процессе написания комедий Крылов обращался к реалистическому, жизненному материалу, используемому в басенном творчестве в качестве сюжетов и для формирования системы персонажей – их типичности и обобщенности. В сатире Крылова были намечены темы, мотивы и сюжеты, которые будут развиваться в баснях. Примечательно, что в его ранней сатире «Похвальная речь в память моему дедушке»¹⁶¹ (1792) появляется образ охотника, типологически близкий «охотнику» из «Волков и овец» – невежественный мужчина дворянского происхождения, питающий теплые чувства к собакам: У Островского Тамерлан – верный друг Аполлона Мурзавецкого; у героя Крылова – *«Собака ведь не слуга; с нею надобно осторожнее обходиться...»* [Крылов. Т. 1. С. 362]. Тип несостоявшегося, ленивого охотника Мурзавецкого – единственного героя, с образом которого в «Волках и овцах» напрямую вводится сюжет охоты,

¹⁶⁰ Степанов Н.Л. И.А. Крылов: жизнь и творчество. М., 1949. С. 46.

¹⁶¹ Это резкая антикрепостническая сатира, в которой Крылов описывает портрет необразованного дворянина – дурака и пьяницы, проводящего большую часть своего времени на охоте и получившего известность в округе своим деспотическим отношением к крестьянам.

обрамляющий комедию, формируется еще в басне «Охотник» (1818–1819), где персонаж отправляется на охоту,

... взяв ружье, патронницу, суму

И друга верного по нраву и обычью» [Крылов. Т. 2. С. 125],

и по своей глупости и нерасторопности начинает заряжать ружье в кульминационный момент охоты, в результате возвращается домой «с пустой сумой».

Типологическое сходство образов Мурзавецкого и охотника (далее – Охотника) из одноименной басни обнаруживается в их характеристике. Образ Мурзавецкого впервые появляется в характеристике действующих лиц – это «молодой человек лет 24–х, прапорщик в отставке, племянник Мурзавецкой» [Т. 4. С. 114] и получает развитие в самом начале пьесы (первое действие, явление пятое) со словами: «Ох, уж эта охота мне! Устал братец. А что делать-то! Страсть! Жить без охоты не могу. Халат теперь, да спать завалиться» [Т. 4. С. 120]. В его арсенале есть все, что требуется для настоящей охоты на зверей и птиц: ружье, арапник, верная собака Тамерлан. Но на протяжении всей пьесы на охоте Аполлон ни разу не был. Так в пьесу входит тема охоты, которой не было, и, пройдя сквозь всю комедию, собирает вокруг себя разные смыслы, мотивы, обнаруживая характер Мурзавецкого, других героев и выявляя авторское представление о русской жизни.

Своего Охотника Крылов изображает, используя привычный для баснописца легкий юмор, который в некоторой степени близок к упреку в поучительных целях, но больше тяготеет к иронии:

И нашему б тогда Стрелку

Легко с полдюжины одним зарядом

Убить

И на неделю с хлебом быть,

Когда б не отложил ружья он зарядить [Крылов. Т. 2. С. 126].

Аполлон также имеет ироническую характеристику, проявляющуюся в репликах самого Аполлона (к примеру: «Да что дело! Что такое дело? Счеты –

расчеты. Ключики – коклюшки! Что значит это дело в сравнении с вечностью и, чуть было не сказал, с соленым огурцом! Пардон! Я сказал глупость. Подлейшая привычка говорить остроты! Но это в сторону» [Т. 4. С. 147]), а также в репликах других персонажей, придающих его образу, целостность, завершенность и социальную оценку. Ироническая оценка фигуры Аполлона определяет развитие комической ситуации, в которой он находится на протяжении всей пьесы. Аполлон наделен прямой авторской характеристикой внешности, выраженной в ремарке: *«Входят: Мурзавецкий, одет в черном сюртуке, застегнутом на все пуговицы, панталоны в сапоги, на голове фуражка с красным околышем и с кокардой, Влас, с ружьем, патронташем, ягдташем и арапником»* [Т. 4. С. 120]. Индивидуальные черты Аполлона проявляются также в его речевом портрете – с введением галлицизмов («ма тант», «пардон» и др.), в поведенческой и пространственной характеристиках (займы денег, выпивка, небрежное ухаживание за Купавиной и Глафирой и бездеятельность путем обмана и сочинительства; диалоги в доме Мурзавецкой, усадьбе Купавиной, а также упоминания о кабаке, лесе). Басенный охотник являет собой обобщающий национальный образ глупого и ленивого человека, что подтверждает мораль басни:

*Как часто говорят в делах: еще успею,
Но надобно признаться в том,
Что это говорят, спросяся не с умом,
А с леностью своею.* [Крылов. Т. 2. С. 125].

Лень, глупость проявляются и в образе Аполлона, наделенного такими дополнительными качествами, как бесчестность, изворотливость, желание поживиться за чужой счет, которые присущи типичному бездарному представителю дворянского сословия и отражают специфику национального духа. В то время как Охотник, идя по лесу, действительно попал под дождь:

*А тут к беде еще беда;
Случись тогда
Ненастье.*

И так Охотник мой,

Измокши весь, пришел домой... [Крылов. Т. 2. С. 126].

Аполлон изображает страстного охотника для удовлетворения своих желаний, пытаясь поддержать собственную репутацию в обществе: «Фу, черт возьми, что это мне как будто не по себе, нездоровится что-то? Ноги, должно быть, промочил в болоте. (Громко.) Человек, водки!» [Т. 4. С. 121]; «Енне, маленький флакончик и закусить. Вообразите, вчера до ночи по болотам; страсть, ма тант, куска во рту не было» [Т.4. С. 125]. В диалоге Аполлона и Мурзавецкой его образ получает полную характеристику благодаря одной реплике Мурзавецкой: «Где уж клеветать; про тебя и правду- то мне сказать, так люди стыдятся. Да чего и ждать от тебя? Из полка выгнали...» [Т. 4. С. 123]. В пьесе акцентируется никчемность Аполлона, склонного к выпивке, волокитству. Так, он принял по ошибке тетку Купавиной – Анфусу за даму сердца, неумело и бесцельно ухаживал за Глафирой, в разговоре с которой произносит первую «охотничью» реплику: «На охоте встретились, денег у него занял, черт его возьми! Шуры-муры завели? Ну, что уж, признавайтесь! А еще важность на себя напускаете» [Т. 4. С. 122]. Образ охотника Аполлона используется автором для развенчания бездеятельного и пустого существования русского дворянства, где классическая, казалось бы, охота (с ружьем) является на самом деле профанацией охоты.

Особое значение в характеристике Аполлона и Охотника имеют имена их верных псов, образуя этимологическую переключку: собаку Охотника зовут Гектор (по имени троянского вождя, пользующегося покровительством древнегреческого бога Аполлона); настоящую кличку собаки Аполлона Мурзавецкого, упоминаемую однажды в тексте, – Трезор (от франц. *trésor* – сокровище) или Шалай (от слав. *шальной*)¹⁶² не принял сам Аполлон, предложив взамен другое прозвище – Тамерлан (по имени великого узбекского завоевателя и охотника). В соединении имени греческого бога с отчеством победителя

¹⁶² «Павлин. Нет уж, этого ни под каким видом нельзя: не приказано-с. И какой же это Тамерлан? Нешто такие Тамерланы бывают? Уж много сказать про него, что Тлезор, и то честь больно велика; а настоящая-то ему кличка Шалай» [Т. 4. С. 121].

(Аполлон Викторович) и восточного происхождения клички собаки обнажается комическая природа образа, которая по ходу пьесы будет усиливаться новыми фактами. Собака Тамерлан (настоящая кличка – Шалай) также не славилась своими достижениями. Слуги зовут Тамерлана «волчьей котлеткой», предсказывая ненароком не только его судьбу, но и судьбу персонажей – волков в овечьей шкуре: *«...Тут не то, что Тамерлана, а вот сейчас, перед нашими глазами, и невесту вашу с приданым, и Михайла Борисыча с его именем волки съели, да и мы с вашей тетенькой чуть живы остались! Вот это подиковинней будет»* [Т. 4. С. 207]. Эта реплика Чугунова знаменует открытый финал пьесы, создав комический эффект.

Торжественность в значении собачьих кличек означает их возможный успех на охоте, который ведет к поимке дичи, однако, особенности воспитания охотничьих собак свидетельствуют об обратном. В басне Гектор является верным другом Охотника «по нраву и обычью», что означает его нерасторопность, легкомысленность и лень по отношению к охотничьим делам. В пьесе Мурзавецкий неразлучен со своим Тамерланом и наделяет его лучшей характеристикой хищника-защитника: *«... И если бы не мой Тамерлан – ну, адье, мон плезир! Только бы вы меня и видели, ма тант. Лев, а не собака: того за горло, другого за горло, ну и разбежались, и я жив. Собака – друг. (Свищет.) Тамерлан, иси! Друг единственный!»* [Т. 4. С. 189]. Образ Тамерлана дополняет характеристику своего хозяина и обретает правдоподобные черты в реплике слуги Павлина: *«Да я всю его родословную природу знаю. Окромя что по курятникам яйца таскать, он другой науки не знает»* [Т. 4. С. 121].

В сюжете охоты, в центре которого – образ расточительного «охотника» Аполлона, формируется один из аспектов концепта охоты – мотива охоты, которой не было. Охота для Аполлона становится своеобразной маской, прикрывающей его глупость и расточительство и в то же время освещающей его образ в комическом плане.

Таким образом, мастерство Крылова и Островского проявляется в понимании и изображении специфики национального русского характера,

который имеет более обобщенное значение в басне «Охотник» и детализируется в комедии «Волки и овцы» с помощью языка персонажей, поведения, динамичности развития сюжета, обусловленного жанровыми особенностями. В основе авторской позиции баснописца по отношению к незадачливому охотнику находятся совет, поучение, выполняющие морализирующую функцию, которые в пьесе Островского приобретают социальный характер критики дворянства.

2.3.3. Сатирическое содержание концепта охоты: социальная мимикрия

Чрезвычайно важным в разработке концепта охоты в «Волках и овцах» является изображение социальной жизни общества. Мотивы охоты проходят через всю комедию, собирая вокруг себя разные смыслы, мотивы, обнаруживают характер Мурзавецкой и других героев и выявляют содержание авторского представления о норме. По принципам басенной и фольклорной традиции содержание общественного конфликта в пьесе связано с делением всех героев на 2 лагеря – волков и овец, образующим композиционные параллели историй: (первый герой – охотник/«волк», второй – жертва/«овца»):

- 1) Мурзавецкая – Купавина (охота за властью, положением, деньгами),
- 2) Глафира – Лыняев (охота за богатством, свободой),
- 3) Беркутов – Купавина (охота за богатством, красотой, идеями).

Сюжет пьесы «Волки и овцы» был развит на основе судебного следствия по делу игуменьи Митрофании¹⁶³. Начальница Московской епархиальной Владычно-Покровской общины сестер милосердия и Серпуховского монастыря игуменья Митрофания (Прасковья Григорьевна Розен) стала прототипом Меропии Давыдовны Мурзавецкой. В процессе работы над пьесой Островский стремился придать характеру Мурзавецкой типичность, однако, качества обеих женщин – и героини, и ее прототипа – властность, религиозность, преступность – свидетельствуют о присутствии социальной сатиры в пьесе.

¹⁶³ Дело о начальнице московской епархиальной владычно-покровской общины сестер милосердия и серпуховского владычного монастыря игуменье Митрофании и других, обвиняемых в разных преступлениях // Гражданин. СПб, 1874. № 41. 14 окт.

Уже в списке действующих лиц Мурзавецкая получает двойственную характеристику, обнаруживающую сходство с прототипом: *«девица лет 65-ти, помещица большого, но расстроенного имения; особа, имеющая большую силу в губернии»* [Т. 4. С. 114]. Слово «девица» намекает на принадлежность героини к женщинам с незапятнанной честью, нравственно-духовным личностям, живущим по святым законам монастыря. Номинация «помещица», которая, как поясняет автор, имеет большую силу в губернии, свидетельствует о ее властности, влиятельности, деловой хватке, практичности. Игуменья Митрофания, из воспоминаний А.Ф. Кони¹⁶⁴, также имела большие связи в свете, в частности, знакомство с самой Императрицей. Обе темы – праведности и греховности получают глубокое воплощение в комедии в связи с образом Мурзавецкой.

На протяжении всей пьесы образ Мурзавецкой антиномичен, он строится на постоянном сочетании в ее поведении – *волк* и *овца*. Мурзавецкая, претендующая на духовность, является единственным волком в пьесе, выдающим себя за агницу божию и в результате трансформации героев, обусловленной спецификой конфликта пьесы, действительно попадающим в положение овцы.

Религиозность Мурзавецкой становится своеобразной маской, которая прикрывает ее истинное лицо. По принципу искусной маскировки героев (переодевание волка в овечью шкуру) заглавие комедии восходит к морали евангельского первоисточника в значении характеристики лицемера, скрывающего свои дурные намерения под маской добродетели: *«Берегитесь лжепророков, которые приходят к вам в овечьей одежде, а внутри суть волки хищные»*¹⁶⁵. Вживание героев в «овечью шкуру» – явление социальной мимикрии и важный этап в развитии концепта охоты в пьесе. Весьма показательным в этом плане является главный персонаж пьесы Мурзавецкая.

На протяжении всей пьесы Мурзавецкая носит маску «овцы», изображая из себя праведницу. Так, прикрываясь божьим промыслом, Мурзавецкая провожает

¹⁶⁴ Кони А.Ф. Игуменья Митрофания (из записок и воспоминаний судебного деятеля) // Избранные произведения. М., 1956. С. 864–872.

¹⁶⁵ Новый завет: Евангелие от Матфея: на греческом, церковнославянском, латинском и русском языках с ист.-тестол. приложениями. М., 1993. Глава 7. Стих 15. С. 43.

Купавину, которую хочет обобрать: «...Дай тебе бог счастья!...Ведь вот я как тебя люблю, словно ты мне дочь...» [Т. 4. С. 138]. Используя маску святости, Мурзавецкая обращает внимание вдовы на необходимость поминания покойного мужа и получает от нее нужную сумму денег для бедных: «То-то, поминаешь! А надо, чтоб и другие поминали; бедных-то не забывай, их-то молитвы доходчивее» [Т. 4. С. 136]. В диалоге с лакеем она показывает свое неприязненное отношение к финансовым вопросам: «Я еще не знаю, сколько у меня денег и есть ли деньги, – да и копать-то в них за грех считаю» [Т. 4. С. 126–127]. Однако, спрятав полученные от Купавиной деньги в книгу, героиня просит лакея как бы между прочим достать их оттуда, акцентируя необыкновенность ситуации – явление божьего дара. Наконец, уже будучи разоблаченной более сильным волком Беркутовым, Мурзавецкая сохраняет статус «святоши», но уже на новых, поставленных Беркутовым условиях – она искусно демонстрирует способность сватать, помогая одолевшему ее волку заполучить «овцу» Купавину: «Я лучше вас знаю, что вам нужно: что тебе нужно, что ей. Ее душа мне известна; я в нее, как в зеркало, смотрю: вот я сейчас вижу, что она тебя любит. И тебе пора остепениться. Денег, что ль, больших ищешь? Так стыдно тебе! А ты душу ищи» [Т. 4. С. 202].

Греховность поступков Мурзавецкой, присущая волчьей породе и совершенно не свойственная овечьей натуре, обнаруживается в кульминации сюжета, в результате чего можно выявить двусторонность ее образа: это героиня, а) благочестивость и набожность которой символизирует ее сочувствие бедным, послушание; б) в поведении которой проявляются уголовные черты, стремление нажиться за счет простодушной овцы Купавиной.

При всей напускной простоте и набожности Мурзавецкая занимает, казалось бы, доминирующее положение среди волков в пьесе. О своей причастности к волкам она заявляет в разговоре с Лыняевым: «Тебе все волки мерещатся, – пуганая ворона куста боится. А меня ты куда ж? Да нет, уж лучше в волки запиши; я хоть и женищина, а овцой с тобой в одном стаде быть не

хочу» [Т. 4. С. 134]. Однако, уступая в силе и смекалке более влиятельному волку Беркутову и еще не осознавая этого, Мурзавецкая чувствует себя вожаком стаи:

Б е р к у т о в . Разумеется, я душою всегда буду с вами, в вашей партии.

М у р з а в е ц к а я . Ну, так мы тебя и запишем; значит, нашего полку прибыло. [Т. 4. С. 193].

Даже партию волков Мурзавецкая возглавляет под маской безобидной овцы, скрывая, таким образом, свою ненасытность, рискованность и в то же время трусливость. Отправляя Глафиру в дом Купавиной с целью шпионажа как приготовления к охоте, Мурзавецкая проявляет осторожность, обходительность, поясняя свою просьбу так: «Глафира, я хочу дать тебе послушание» [Т. 4. С. 138]. Однако последующие реплики Мурзавецкой открывают в ней хищницу:

М у р з а в е ц к а я . Я тебя свезу сегодня к Купавиной; подружись с ней, да в душу-то к ней влезь; она женщина не хитрая; а тебя учить нечего.

Г л а ф и р а . Слушаю, матушка.

М у р з а в е ц к а я . Да коли увидишь, что Мишка Лыняев обходит ее, так не давай им любезничать-то, а постарайся разбить, очерни его перед ней, – а Аполлона хвали!

Г л а ф и р а . О, с удовольствием, матушка, с удовольствием.

М у р з а в е ц к а я . Да и сама-то на Лыняева глаз не закидывай! У меня для него готова невеста.

Г л а ф и р а . Мои мечты другие, матушка; моя мечта – келья.

М у р з а в е ц к а я . Этот кус не по тебе. (курсив наш – Н.Х.) [Т. 4. С. 138–139].

Осознавая факт излишней откровенности с Глафирой, Мурзавецкая поправляет маску «святоши» и оправдывает себя: «Ах, окаянная я, окаянная! (Глафире.) Глафира, я окаянная... Кажется, и не замолить мне, что нынче нагрешила. Бабу малоразумную обманула, – все равно, что малого ребенка... И обедать не буду, буду поклоны класть. И ты не обедай, постись со мной! Сейчас, сейчас в образную! И ты, и ты... (Встает.)» [Т. 4. С. 139].

Откровенной Мурзавецкая остается только со своим подельником Чугуновым, не скрывая грубости и жажды власти:

М у р з а в е ц к а я . <...> Я своему родному добра желаю, а до нее (Купавиной – Н.Х.) мне и горя мало... так вот, если она заупрямится, надо нам с тобой, Вукол, придумать, чем пугнуть ее.

<...> Ч у г у н о в . Надо бы какой-нибудь счетец старый найти, или в книгах конторских нет ли каких расчетов, на чем вам претензию основать... да я поищу-с. Потом мы с Аполлоном Викторычем дело и кончим миром у мирового. Я какой вам угодно долг признаю, хоть во сто тысяч. Выдадут Аполлону Викторычу исполнительный лист, вот уж тогда дело будет крепко, таким документом пугнуть можно-с! Выходи замуж, а то, мол, разорю.

М у р з а в е ц к а я . Да, да, да... вот, вот, мне только того и нужно. Ну, да еще это дело впереди, может быть, и без того сладим. А заупрямится, так уж не взыщи... Что греха таить, я для своей родни криводушница. [Т. 4. С. 130].

Неоднозначность образа Мурзавецкой подчеркивается и другими героями пьесы. Так, в начале пьесы устами Павлина рисуется идеальный образ «святоши» Мурзавецкой, покровительницы бедных: *«Барышня в это время тишину любят и чтоб никто их не беспокоил, особливо об деньгах. Вы то подумайте: когда они приедут из собора, сядут в размышлении и подымут глазки кверху, где душа их в это время бывает?»* [Т. 4. С. 116]. Для лакея Павлина Мурзавецкая – это барышня, в то время как для подъячего Чугунова, который входит с героиней в одну «банду», преклоняется перед каждым словом и нахваливает ее Павлину, она – «благодетельница», «матушка», «матушка-благодетельница». Апогеем лицемерия Чугунова является фраза, адресованная Мурзавецкой: *«Я только одно скажу: вы у меня после Бога...»* [Т. 4. С. 127]. С уважением относится к Мурзавецкой Купавина, называя ее «почтенной женщиной», возвышенно оценивает обстановку в доме Мурзавецкой Лыняев: *«Ведь у вас монастырь: кротость, смирение, тишина»* [Т. 4. С. 134]. Показательна реплика Глафиры, посланницы Мурзавецкой, направленной в дом Купавиной для реализации хитрого плана – выгодно женить Аполлона. Глафира сообщает Купавиной: *«Я*

молода еще, конечно; но под руководством такой женщины, которую почти можно назвать святой, я в короткое время успела сделать много для своей души» [Т. 4. С. 150].

Однако в ходе развития сюжета те же герои занимают совершенно противоположную позицию в отношении к Мурзавецкой, приводя в действие, таким образом, механизм социальной мимикрии. Глафира, после того как понимает, что Купавина ей не соперница, снимает маску хитрой «лисы» и признается:

К у п а в и н а. Я удивляюсь, как Меропы Давыдовны не найдет вам приличной партии; она такая мастерица пристраивать своих родных.

Г л а ф и р а. Нет; для меня она ничего не сделает. У ней во всем расчет! Она ловкая женщина, она сумеет выдать и за богатого человека, но только с тем, чтобы взять потом в свои руки и пользоваться всем, чем можно, и еще твердить постоянно, что она вот как облагодетельствовала.

К у п а в и н а. Да, это правда.

Г л а ф и р а. Мы с ней видим друг друга насквозь, и она хорошо знает, что если я вырвусь от нее замуж, так она только меня и видела. [Т. 4. С. 152–153].

Купавина, не желая выходить замуж за Аполлона по рекомендации Мурзавецкой, опасается ее гнева: «С ним (с Аполлоном – Н.Х.) надо как можно осторожнее. Он скажет Меропе Давыдовне, тогда мы большую беду наживем. Поделикатнее как-нибудь, а то **она меня съест**» (курсив наш – Н.Х.) [Т. 4. С. 163]. Лыняев, вспоминая покойного Купавина, сообщает: «Он (Купавин – Н.Х.) терпеть не мог Мурзавецкую и называл ее ханжой» [Т. 4. С. 142–143] и от себя добавляет: «От Меропы всего ждать можно» [Т. 4. С. 176]. Лакей Мурзавецкой Павлин в разговоре с Чугуновым комментирует реальную обстановку в ее доме: «У Меропы Давыдовны такой характер: с кем из знакомых размолвка – сейчас тяжбу заводить. Помилуйте, знакомство большое, размолвки частые, – только и знаем, что судимся» [Т. 4. С. 117]. Наконец, Чугунов, искренне растроганный оказанным ему доверием, принимая подписанный вексель от Купавиной, признается ей: «Что Мурзавецкие! Мизинца они вашего не стоят» [Т. 4. С. 141].

При создании образа Мурзавецкой как социального типа, рисующего атмосферу пореформенного времени, Островский использует приемы эпического обобщения, опираясь на басенную традицию Крылова, и дает сатирическую картину русской жизни. Эпический концепт охоты, переосмысленный Островским через призму фольклорного и басенного творчества, драматизируется в пьесе, обретая сатирический эффект.

Мотив охоты волков на овец проходит через всю структуру комедии, но проявляется в репликах персонажей только дважды – в репликах «пойманного» Лыняева: *«Волки да овцы. Волки кушают овец, а овцы смиренно позволяют себя кушать»* [Т. 4. С. 134], *«Да, на свете волки да овцы, волки да овцы»* [Т. 4. С. 204]. Мурзавецкую разоблачает Беркутов со словами: *«...А этакую даму, почтенную, видеть на скамье подсудимых! Вся губерния будет смотреть...»* [Т. 4. С. 194]; Чугунов не извлекает выгоды из махинации с пустым бланком, провернутой им же; Лыняев меняет свои полувековые, устоявшиеся принципы закоренелого холостяка, поддавшись на уловку «лисицы» и переходя в категорию «овцы» (*«Изловила-таки она его!»* – комментирует Мурзавецкая [Т. 4. С. 196]); Горецкий, перевернув жизнь остальных персонажей до появления Беркутова, так и не добивается расположения Глафиры, безразлично прокручивая в уме свои действия: *«посадят – будем сидеть», «заплатят больше – продам»* [Т. 4. С. 158]; Купавина становится невестой Беркутова. Таким образом, метаморфозы «волков» и «овец», отражающие социальную сторону концепта охоты, показывают неоднозначность ситуации, сложность характеров, вовлеченных в процесс охоты.

2.3.4. Образ Лисы в «Волках и овцах» Островского

Среди волков в стае хищников в комедии Островского «Волки и овцы» оказывается персонаж, наделенный чертами героини комического эпоса Лисы, играющий важную роль в развитии концепта охоты. Многоликий образ лисы показывает еще более глубокую связь творчества Крылова и комедии Островского «Волки и овцы»: басенная лиса имеет общие черты, *лики* с «лисой»

Глафирой из «Волков и овец». Номинация Лисы встречается в пьесе только один раз – в реплике Лыняева, который оценивает способности Глафиры как хищницы: *«Смотрит лисичкой, все движения так мягки, глазки томные, а чуть зазевался немножко, так в горло и влетится»* [Т. 4. С. 134].

Образ «бедной девицы» Глафиры получает полную характеристику через особенности ее речевого портрета и комплекса устойчивых значений, закрепленных за Лисой в фольклорной, а также литературной европейской и в национальной традиции. В этом отношении весьма интересным оказывается рассмотрение особенностей данного образа в жанровой цепочке: русская народная сказка о животных – басенная классика И.А. Крылова – эпическая поэма И.В. Гете «Рейнеке-лис» – комедия А.Н. Островского «Волки и овцы».

Характеристика и аллегорическое воплощение архетипического образа Лисы формирует особый тип героини-охотницы, дающий широкое представление о мире хищников и их жертв: в «Волках и овцах» человеческий персонаж обретает зооморфные черты, в произведениях Крылова, Гете, а также в русской народной сказке, наоборот, в образе животного прослеживается характеристика, свойственная человеку.

Ранней повествовательной формой, в которой формируется антиномичный образ Лисы, становится сказка о животных. Важнейшей особенностью такой сказки является принцип универсальной целостности и единства животных и людей, что объясняет присутствие в образах бестиария не только инстинктивных, но и моральных, общечеловеческих качеств. Художественное сочетание реалий быта, повседневной жизни человека и зооморфных явлений образуют в сказке синтез правдоподобия и вымысла, обуславливая ее эстетическую значимость. «В центральном образе животного эпоса – лисе, – пишет В.А. Бахтина, – выражена не только хитрость, но и смекалка, ум, упорство, находчивость, назойливость, лицемерие и пр. <...> Как диалектично сложно само представление о хитрости, выраженное в сказке народом, так неравнозначна и оценка ее»¹⁶⁶.

¹⁶⁶ Бахтина В.А. Эстетическая функция сказочной фантастики: наблюдения над русской народной сказкой о животных. Саратов, 1972. С. 20.

Образ сказочной Лисы показателен и тем, что при единстве внутренней организации – Лиса всегда голодная, мудрая, находчивая, как «сметливая баба», и т.д. – он получает целостность и завершенность путем раскрытия разносторонней характеристики: Лиса голодная, используя всю свою хитрость и смекалку, может остаться ни с чем; или Лиса крайне осторожная, медленно поедающая запасы волка, выходит «сухой из воды». Плутовка для утоления голода использует все возможные средства: обман ценою жизни другого животного, осуществляемый посредством слов и действий как результат движения внутренних побуждений и инстинктов. Психологический портрет Лисы создается через осмысление ее речевых действий – вербального воплощения ее хитрых умыслов посредством комического развития образа. Однако русская сказка о животных, ориентированная на простого читателя или слушателя, «не представляет удобного материала для наблюдений над психологическими тонкостями»¹⁶⁷, ставшими центром внимания в баснях Крылова, поэме Гете и комедии Островского.

Дидактические свойства русской сказки о животных получают развитие в басенной классике И.А. Крылова, где эпический образ Лисы играет чрезвычайно важную роль. Басня, отмечает В.А. Жуковский, «есть мораль в действии; в ней общие понятия нравственности, извлекаемые из общежития, применяются... к случаю частному и посредством сего применения делаются ощутительнее»¹⁶⁸. В образе басенной Лисы сохраняются ее сказочные черты, свойственные неумолимой хищнице. Разносторонняя характеристика Лисы дается Крыловым в целом ряде басен: «Ворона и Лисица» (1807), «Мор зверей» (1809), «Крестьянин и Лисица» (1811), «Воспитание Льва» (1811), «Лисица и Сурок» (1813), «Добрая Лисица» (1814), «Лиса-строитель» (1815), «Волк и Лисица» (1816), «Лев и Лисица» (1818–1819), «Крестьянин и Овца» (1821), «Пестрые овцы» (1821–1823).

В басенном творчестве Крылова образ Лисы, сохраняя общечеловеческие начала, обогащается социальным и психологическим содержанием, обретая черты

¹⁶⁷ Костюхин Е.А. Проблема генезиса животного эпоса // Костюхин Е.А. Типы и формы животного эпоса. М., 1987. С. 94.

¹⁶⁸ Жуковский В.А. О басне и баснях Крылова // Собр. соч. : в 4 т. Т. 4: Одиссея. Художественная проза. Критические статьи. Письма. М.; Л., 1960. С. 402.

национального характера и сатирическую направленность в изображении общественных нравов русского общества первой половины XIX века.

В разработке мотива охоты и образа Лисы-охотницы важное место в истории европейской литературы занимает поэма И.В. Гете «Рейнеке-лис» (1793), написанная по мотивам средневекового «Романа о Лисе» (XII–XIV вв.). В поэме Гете развернута социально-психологическая картина нравов европейской жизни, отображающая в деталях особенности мышления, поведения и судьбы героев. Под масками животных изображается борьба представителей разных сословий, в частности трикстерские проделки Лиса в отношении других персонажей.

Островский был знаком с поэмой Гете «Рейнеке-лис», опубликованной в переводе М.М. Достоевского в «Отечественных записках» 1848 г.¹⁶⁹ Об этом свидетельствует текст письма А.Н. Островского и Т.И. Филиппова к Б.Н. Эдельсону от 28 февраля 1848 года: «Читали мы в «От[ечественных] за[писках]» превосходнейший перевод (М. Достоевского) древней германской легенды. Если ты не читал, то советуем тебе исправить сию твою ошибку в наискорейшем времени. Это очень хорошее приобретение нашей литературы» [Т. 11. С. 13–14].

Поэма Гете, созданная в атмосфере общеевропейского потрясения событиями Французской революции, представляет собой сатирическую характеристику не только Средневековья. Обращение к сказочной традиции давало возможность Гете нарисовать обобщенную картину нравов современной Европы. Показателем общественной остроты содержания поэмы может быть публикация ее в «Отечественных записках» 1848 года. Перевод М.М. Достоевского, выполненный «по возможности подстрочно»¹⁷⁰, в ситуации новой волны европейских потрясений, связанных с событиями Французской революции 1848 года, был напечатан с купюрами. Строками точек были заменены не только описания физиологического характера, но в основном – стихи, заключающие в

¹⁶⁹ Рейнеке–лис. В двенадцати песнях. (Из Гете). М.М. Достоевского. Часть первая (шесть песней) // Отечественные записки. 1848. Т. LXI. Февраль. № 2. Отд. I. Словесность. С. 265–313; Часть вторая и последняя (шесть песней). // Отечественные записки. 1848. Т. LXII. Март. № 3. Отд. I. Словесность. С. 1–49.

¹⁷⁰ Указ. соч. Т. LXI. Февраль. № 2. Отд. I. Словесность. С. 271.

себе характеристику хищных повадок и безнравственности представителей высшего сословия, включая Лису, Волка и короля Льва¹⁷¹.

Таким образом, осуществляя замысел создания сатирической комедии о русской жизни середины 1870-х гг., Островский опирался на богатую фольклорную традицию в русской и европейской литературе, открывшей классической драматургии энциклопедию лицемерия, механизмы манипуляции при помощи хитрости, давшей обобщенную и вместе с тем развернутую психологическую и социальную разработку образов животных, в том числе и Лисы.

В эпоху расцвета русского социально-психологического романа Островский по сказочно-басенному принципу создает художественный образ героини, отличающийся тонкостью и достоверностью психологического рисунка и острой социальной направленностью в адрес несправедливой и безнравственной морали общества¹⁷².

В развитии концепта охоты и образа Глафиры обнаруживается глубокая связь драматурга с комическим эпосом. В сказках и баснях Лиса – неоднозначный персонаж: с одной стороны, она занимает свое место в системе басенных образов – голодных волков, жалких овец, с другой – Лиса выполняет роль трикстера,

¹⁷¹ Цензорские купюры (цензоры – А. Крылов и А. Мехелин) были сделаны в третьей, пятой, шестой, седьмой и восьмой песнях поэмы. Например, в восьмой песне [Указ. соч. Т. LXII. С. 9] исключены были стихи, характеризующие власть имущих:

Грabitь умеет король не хуже других, как известно:

Что не захватит он сам, оставит медведю иль волку.

Он-де имеет права! И ведь никого не найдетсЯ,

Кто бы сказал ему правду! Настолько глубоко проникло

Зло! Духовник, капеллан...но молчат и они! Почему же?

Тoже не промахи: глядь – и завел себе лишнюю рясу. [Гете Иоганн Вольфганг. Рейнеке-лис. М., 1984. С.64–65].

В пятой песне точками были заменены стихи о рабской терпимости народа [Указ. соч. Т. LXII. С.64]:

Вспомнил я тут о лягушках, которые кваканьем долгим

Господу на небесах вконец проквалили уши.

Им захотелось царя, им жить захотелось под гнетом

После того, что свободой повсюду они насладились.

Внял их просьбе господь и направил к ним аиста. Аист

Стал притеснять их, терзать, не стало житья от тирана. Так и свирепствует! Глупые твари поныне все плачут.

Но, к сожалению, поздно – душит их царское иго (Пер. Л.Пеньковского). [Там же. С. 64].

К строкам точек была сделана формально компромиссная, но по сути ироническая в адрес цензуры сноска: «Просим читателей вспомнить басню Крылова: Лягушки, просящие Царя» [Указ. соч. Т. LXI. С. 299].

Сноска эта замечательна еще и тем, что в ней выражена мысль М.М. Достоевского о жанрово-родовой близости басен Крылова и поэмы Гете.

¹⁷² Следует заметить, что в этот же период М.Е. Салтыков-Щедрин пишет роман «Господа Головлевы» (1875–1880), героем которого становится Иудушка Головлев – типологически близкий Рейнеке-лису.

оказывая особенное влияние на развитие других образов, обостряет протекание конфликта и выходит победительницей в опасных ситуациях. Басенная Лиса оказалась способной «провести» совершенно разных представителей мира животных, независимо от возможностей их внутреннего потенциала, определенного многовековой народной культурой. Так, в результате речевых действий Лисы ворона оказывается без сыра (ласково-льстивый характер), овцы, куры и птенцы – съеденными (поучение и ложь), волки и львы – голодными и обманутыми (ласковость и лицемерие).

Для Лиса, героя поэмы Гете, охота – единственная форма существования. В своем «покаянии» перед королем (*«Выдумать что поновее, получше, и жизнь даровал бы / Мне король умиленный»*) он признается:

Я в этом собраньи

Ни одного не встречаю, кого бы я не обидел [Указ. соч. Т. LXI С. 295–296].

Глафира, героиня комедии Островского, впервые появляется в третьем явлении первого действия с авторской ремаркой: одета *«в грубое черное шерстяное платье»* [Т. 4. С. 118]. Бедная родственница влиятельной помещицы Мурзавецкой проживает в ее имении. Для осуществления своего главного плана – выйти замуж за богатого барина Лыняева – Глафира использует ряд ухищрений, постоянно пребывая в состоянии охоты.

«Бедная девица» Глафира – двойник своей благодетельницы Мурзавецкой, ставшей организатором аферы с поддельными векселями. Так же, как и Мурзавецкая, Глафира на протяжении всей пьесы предстает в разных ликах, свойственных типу сказочного, басенного и европейского трикстера. У нее три главных выхода, которые обнаруживают новые грани характера и поведения, определяющие развитие этого образа и каждый раз связанные с развитием мотива охоты:

1. Глафира в доме Мурзавецкой в отношениях с теткой и Аполлоном демонстрирует смиренное существование; находясь во внутренне напряженном ожидании охоты, разрабатывает план нападения;

2. в усадьбе купчихи Купавиной Глафира выслеживает добычу (Лыняева), заманивает в «любовные» сети и ловит жертву;

3. в последнем визите к Мурзавецкой Глафира в качестве невесты и уже на правах гостьи предстает победительницей в охоте за мужем, самодовольной Лисой.

Сквозная тема комедии «Волки и овцы» – грех и праведность. С ее развитием Лиса получает широкую и многостороннюю характеристику за счет обладания разными качествами и способностями, ведущими ее по греховному пути, – это ум, хитрость, смекалка, лицемерие, лесть, изворотливость, красноречие, лукавство, умение давать советы и устанавливать законы и мн. др.

Постановка темы святости и греховности как важнейшей центральной при характеристике Лисы была глубоко разработана в баснях Крылова и в поэме Гете.

У Крылова Лиса – законодатель моральных истин, главный судья в спорах по этическим проблемам:

Но лучше б нам сперва всем вместе перечестъ

Свои грехи: на ком их боле есть, –

Того бы в жертву и принестъ,

И было бы богам то более угодно». –

«О царь наш, добрый царь! От лишней доброты, –

Лисица говорит, – в грех это ставишь ты.

Коль робкой совести во всем мы станем слушать,

То придет с голоду пропасть нам наконец («Мор зверей») [Крылов. Т.

2. С. 32].

Во всех баснях Лиса, несмотря на ее совершенно разные лики, остается плутовкой, хищницей и «сладко ест» других персонажей.

Тема греха и праведности – одна из ведущих в характеристике Лиса. Он любит вести речи о своей святости, создавать имидж схимника, отшельника. Не без восхищения об этом говорит его племянник барсук:

Жизнь свою изменил он,

Ест только по-разу в день, живет одиноко, как схимник,

*Плоть распинает свою, бичует себя ежедневно,
Молится, носит на теле голом своем власяницу
И уж давно от дичины и пищи мясной отказался...*

<...>

И строит

*Где-то пещеру себе. А как похудел он, бедный,
Как побледнел от поста и других воздержаний,
В том вы сами, конечно, взглянув на него, убедитесь [Указ. соч. Т. LXI. С. 275].*

Лис, отлученный Папой за грехи, распускает слухи о своем решении посетить Рим:

*С духом собравшись, с восходом солнечным завтра пуститься
На покаяние в Рим, молить грехам отпущенья... [Указ. соч. Т. LXI. С. 303].*

И получив согласие короля на путешествие, Лис нагло и откровенно смеется над глупым королем:

*А как увидит обман, так страшно станет сердиться.
Можешь представить себе, сколько лгать мне там приходилось,
Чтоб от них ускользнуть; дело-то шло ведь о шее! [Указ. соч. Т. LXI. С. 309].*

Жене же своей, фрау Армелине, встревоженной возможными преследованиями, Лис отвечает:

*Милая женушка, вы не грустите – не стоит! – ответил
Рейнеке. – Слушайте и согласитесь: страшно – не клясться,
Страшно – попасться. Мудрец-исповедник сказал мне однажды:
«Клятва по принуждению недорого стоит». Мне лично
Трижды начхать! Я имею в виду свой обет. Вам понятно?¹⁷³.*

Отношение Рейнеке к понятию греха уточняется автором:

*Волокитство, убийство, разбой и измену считал он
Делом вовсе-негрешным [Указ. соч. Т. LXI. С. 285].*

¹⁷³ Гете И.В. Рейнеке-лис. М., 1984. С. 83.

В комедии Островского образы Мурзавецкой и Глафиры типологически сходны – обе героини носят маску святости и добродетели, искусно представляя свой дом в качестве монастыря, и впоследствии обнажают истинную сущность охотниц. Образ Глафиры, рядом с сильной по характеру и грубой по манерам Мурзавецкой, дополняет картину нравов – показывает разнообразие проявления масок лицемерия и безнравственности как закономерности поведения пореформенного дворянства. Женский, хитрый вариант хищницы оттеняет и дополняет образ Мурзавецкой. Искусно скрывая свои намерения, – женить на себе «почетного мирового судью» Лыняева, Глафира терпеливо и хладнокровно продолжает свое убогое существование в доме Мурзавецкой, следует за ней повсюду, «опустив глаза в землю» и соглашается с каждым ее словом: *«Приказывайте, матушка», «Слушаю, матушка», «Мои мечты другие, матушка; моя мечта – келья»* [Т. 4. С. 138–139].

Как справедливо указывают исследователи творчества А.Н. Островского, одним из реальных источников истории и образа Мурзавецкой является нашумевший судебный процесс над игуменьей Митрофанией (в миру – баронессой Розен), судимой за подлог. И если при создании образа Мурзавецкой важную роль для характеристики играет сюжет, постоянные рассуждения героини на тему святости и греха, а зооморфные метафоры ведут опосредованно к сравнению ее с волком, то образ Глафиры строится на прямом, непосредственном соотношении с образом Лисы.

Из уст Лыняева Глафира получает номинацию и характеристику Лисы: *«смотрит лисичкой»* [Т. 4. С. 134]; *«но ведь так можно поймать человека только тогда, когда он любит»* [Т. 4. С. 172]; *«а там только пооплошай, и запрягут!»* (как сказочная небитая Лиса – битого Волка) [Т. 4. С. 173]. Глафира в отношениях с другими персонажами ведет себя очень осторожно, прикрываясь маской праведности, однако, в финале пьесы, осмелев, позволяет себе резкие высказывания в адрес «пойманного» мужа: *«... ты толстеешь так, что ни на что не похоже. Мы в Париж поедem, ведь самому будет совестно таким медведем приехать»* (физическая полнота и неповоротливость Лыняева на

протяжении пьесы коррелирует и с метафорическими качествами, свойственными сказочному Медведю, – доверчивостью и опрометчивостью) [Т. 4. С. 206]. А в авторской ремарке образ Лисы-Глафиры дополняется, типологически сближаясь с образом Рейнеке-лиса: *«из-за портьеры смотрит на него страстным, хищническим взглядом, как кошка на мышшь»* [Т. 4. С. 185]. С апелляцией к игре в «кошки-мышки» вводится характеристика еще одной черты – кровожадность, ведущая к неминуемому поражению жертвы.

В диалогах с Купавиной, которая «попалась» [Т. 4. С. 154] в силки другого хищника – Беркутова, Глафира изображает благородную набожную девицу, отрицающую все земное. Наряду со смиренностью и послушанием, она демонстрирует свои умственные способности, выступая в роли прекрасной слушательницы и советчицы: *«Ах, это вы? (Опускает книгу.) Я давно собиралась к вам; сельская природа так располагает к благочестивым размышлениям»* [Т. 4. С. 150]; *«Рада служить вам всем, чем могу. Откройте мне свою душу! Впрочем, не надо, я догадываюсь. Вы женщина светская, значит легкомысленная, – вы влюблены?»* [Т. 4. С. 150].

Подобно Рейнеке, Глафира резко меняет позицию, когда понимает, что от Купавиной нечего скрывать:

Г л а ф и р а. Люблю? О нет, зачем же! Но я хочу выйти за него замуж, – это моя единственная надежда, единственная мечта.

К у п а в и н а. Но что же значит ваш костюм, ваше поведение, ваши проповеди?

Г л а ф и р а. Мой костюм, поведение, проповеди – все это маска. Я буду с вами откровенна, только помогите мне [Т. 4. С. 151].

Отличительная черта сказочной и басенной Лисы, получившая отражение и развитие в образе Глафиры, – ум, способность создать своего рода авторитет среди других персонажей: крестьянин нанимает Лису охранять курятник («Крестьянин и Лисица»), лев рассматривает возможность отдать на воспитание Лисе своего преемника («Воспитание Льва»), в другой басне лев просит Лисицу

построить «курятный двор» («Лиса-строитель»), волк приходит к Лисе пожаловаться на свое голодное существование («Волк и Лисица»).

В разных баснях образ Лисы дополняется новыми характеристиками, обретая многоликость и особую значимость: Лиса льстивая, хитрая, ленивая («Ворона и Лисица»); «праведная» и «справедливая» («Мор зверей»); лицемерная, уклончивая («Лисица и Сурок»); подлая, расчетливая, речевая обольстительница («Крестьянин и Лисица»); умная, лживая («Воспитание Льва»); ласковая («Волк и Лисица»); «добрая», «заботливая» («Добрая Лисица»); находчивая («Лев и Лисица»); «строить мастерица», изворотливая («Лиса-строитель»); «справедливая» («Крестьянин и Овца»); смиренная, осторожная, умная («Пестрые овцы»); скромная и беспощадная («Лев, Серна и Лиса»).

Столь же богата и разнообразна характеристика Лиса в поэме Гете. Рейнеке:

Надеюсь я крепко на милость

Короля; он ведь знает, сколько ему я полезен;

Знает он также, что этим я прочим стал ненавистен.

Двор без меня обойдися не может. И будь я преступней

Во десять крат, я уж знаю, что если мне только удастся

В очи к монарху взглянуть и с ним перемолвить два слова,

Гнев его тотчас затихнет [Указ. соч. Т. LXI. С. 287].

В откровениях Глафиры перед Купавиной обнажается ее истинная сущность хитрой и двуличной Лисы: **«Выучилась хитрить, не говорить даром ни одного слова, не иметь стыда, когда чего-нибудь добиваешься, выучилась бесцеремонному обращению, просто наглости, которая у ханжей идет за откровенностью и простоту. Жертву я нашла: Лыняев – единственный человек, за которым я могу жить так, как мне хочется, как я привыкла; всякая другая жизнь для меня тягость, бремя, несчастье – хуже смерти. А я сама себе не враг, Евлампия Николаевна, и потому постараюсь во что бы то ни стало выйти за Лыняева; для этого я готова употребить все дозволенные и даже недозволенные средства»** (курсив наш – Н.Х.) [Т. 4. С. 153]. Для достижения своей цели Глафира готова переступить порог нравственности и в любой момент

превратиться в «добрую лисицу» из одноименной басни Крылова, стремящуюся «спасти» осиротевших птенцов просьбами к лесным птицам приютить их:

*«Послушайте меня: докажем, что в лесах
Есть добрые сердца, и что...» При сих словах
Малютки бедные все трое,
Не могли с голоду сидеть в покое,
Попадали к Лисе на низ.
Что ж кумушка? – Тотчас их съела
И поученья не дождала. [Крылов. Т. 2. С. 93].*

Мастерство Островского в создании сложного психологического рисунка образа Глафиры как типа национального характера во многом обусловлено гендерным выбором «прекрасной натуры» – женского характера и ориентацией драматурга на традицию истолкования образа Лисы в русской культуре. В «Предисловии переводчика» к поэме Гете «Рейнеке-лис» М.М. Достоевский указывает на «самое затруднительное и щекотливое положение» [Указ. соч. Т. LXI. С. 269], в которое поставлен главный герой – Лис: «Чувствуя свое превосходство над всеми со стороны ума и характера, он очень хорошо знает, что он подлец <...> Но за то в домашней своей жизни, в своем углу, единственном месте, где ему дозволили обстоятельства принимать человеческий образ, каким нежным супругом, каким чадолюбивым отцом является этот отъявленный мошенник, этот всюду бесчинствующий плут и мерзавец!» [Указ. соч. Т. LXI. С. 270]. Достоевский отмечает объективность художественной манеры Гете, опирающейся на просветительскую концепцию личности. Островскому близка нравственно-этическая позиция и объективность Гете, проявляющаяся в доверии к человеческой натуре. Но своеобразие русского «прочтения» Лисы – и в сказках, и в баснях Крылова, и у Островского – состоит в том, что русские авторы апеллируют к чувству своих героев, тогда как в западной традиции просветительская мысль обращена с надеждой к разуму, логике, за которыми стоит не только ум, но и расчет: Лис напорист, беспощаден, коварен, мстителен, ехиден, лишен абсолютно всякого благочестия. Рейнеке вступает в связь с

супругой волка, умертвляет зайца и посылает его голову к королевскому двору, отправляет на поиски несуществующего клада самого короля, лишает петуха жены и детей, с особой кровожадностью оставляет кролика без уха, а ворона – без супруги.

Лиса в русских сказках и баснях провоцирует других персонажей, обращаясь к душе, сердцу, маской нежности и доброты затуманивая и обманывая их.

Показательна народно-поэтическая, ласковая, «сердечная» лексика Лисы:

Голубушка, как хороша!

Ну что за шейка, что за глазки!

Рассказывать, так, право, сказки!

Какие перушки! какой носок!

И, верно, ангельский быть должен голосок!

Спой, светик, не стыдись! Что, ежели, сестрица,

При красоте такой и петь ты мастерица, –

Ведь ты б у нас была царь-птица! («Ворона и Лисица»). [Крылов. Т. 2. С. 5].

Значимым является и имя героини комедии Островского. «Глафира» как существительное имеет значение «*тщательная отделка, изящество; культурность, воспитанность, тонкость, учтивость*», а вот у прилагательного «*γλᾱφῶρός*» из того же гнезда появляется, среди прочих, значение «*умелый, искусный*»¹⁷⁴.

Героиня Островского, используя свое женское обаяние, обходительность, льстивость, мягко заманивает в силки «ожиревшего барина». Для оболыщения Лыняева Глафира использует метод провокации.

Г л а ф и р а. Ну, полноте, какой вы любовник! Вы не обижайтесь, Михайло Борисыч! Вы очень хороший человек, вас все уважают; но любить вас невозможно. Вы уж и в летах, и ожирели, и, вероятно, дома в теплом халате

¹⁷⁴ Древнегреческо-русский словарь : в 2 т. М., 1958. Т. 1. С. 325.

ходите и в колпаке; ну, одним словом, вы стали похожи на милого, доброго папашу.

Лыняев. Вы уж очень безжалостны ко мне. Нет, я еще...

Глафир. Нет, нет, не обманывайте себя, – откажитесь от побед, Михайло Борисыч! Ха-ха-ха! (Хохочет.) [Т. 4. С. 160–161].

Успех уловки определяется задетым мужским самолюбием Лыняева, что позволяет Глафире перейти к новому этапу – организации испытания:

Глафир. Притворитесь влюбленным в меня и целый вечер сегодня ухаживайте за мной [Т. 4. С. 162].

Подобные психологические приемы использует и Рейнеке-лис:

«Если ж останетесь вы, свежих сот принесу я,

Выберу сам уж для вас, что ни есть наилучших.»

«Я никогда их не ем!» ответил кот ему с сердцем:

«Если в доме у вас уже нет ничего повкуснее,

Мышь мне подайте! До ней я страстный охотник, а соты

Вы про других сберегите.» – «Как? До мышей вы охотник?»

Лис с удивленьем спросил: «только скажите – мышами

Я угостить вас готов» [Указ. соч. Т. LXI. С. 283–284].

Манера поведения Рейнеке отличается продуманной и неприкрытой жестокостью к врагу: Лис изначально предлагает коту мед, после чего ведет его к амбару, где – много мышей: кот оказывается в западне. Рейнеке свойственны коварство и кровожадность. Являясь победителем в спорной ситуации, он закрепляет свое первенство в обществе очередной порцией издевательств:

«О, как я рад, что медведя так удалось мне отделать!

Бьюсь об заклад, что крестьяне его топором угостили!

Браун всегда был врагом мне, теперь мы с ним квиты» [Указ. соч. Т. LXI. С. 281].

Глафира действует хитрее, не позволяя себе откровенной грубости во время охоты, но после ее завершения не может удержаться от легких насмешек:

Г л а ф и р а. Он хочет поблагодарить вас. (Лыняеву.) Что ж ты молчишь, Мишель?

Л ы н я е в. (со вздохом). Да-с, поблагодарить...

Г л а ф и р а. Ему особенно понравилась во мне моя кротость. (Бросая Лыняеву шаль.) На, Мишель, поддержи шаль! (Мурзавецкой.) Мое смирение. (Лыняеву.) Возьми хорошенько, не мни! (Мурзавецкой.) Моя скромность. А всем этим я обязана вам. (Лыняеву.) Ты все молчишь, Мишель, так уж я за тебя говорю» [Т. 4. С. 204].

В поэме Рейнеке вызывает на поединок Изегрима-волка, заранее обмазав себя жиром и в процессе борьбы бросая в глаза противнику песок. В сказках Лиса становится организатором то голосования/жеребья (например, в сказке «Звери в яме» – кого съедят первым), то проверочного испытания (у кого первым мед/масло появится на брюхе, тот и виновен в его поглощении). Этот важный психологический прием испытания, ставший судьбоносным для всех Лис, Островский вводит в комедию в женском варианте – соблазнения Лыняева любовью – и раскрывает в репликах эмоциональную сторону поведения плутовки и многоликость ее образа:

Л ы н я е в. А как хорошо просыпаться холостому! Как только откроешь глаза, первая мысль: что ты сам себе господин, что ты свободен. Нет, я неисправимый холостяк, я свою дорогую свободу не променяю ни на какие ласки бархатных ручек! (Медленно склоняется к изголовью.)

Глафира, выйдя из-за портьеры, обнимает его одной рукой за шею и смотрит ему прямо в глаза. Лыняев, приподнимаясь, смотрит на Глафиру с испугом» [Т. 4. С. 185].

Таким образом, вместе с провокацией, испытанием в комедию объективно входит тема любви как необходимый критерий истинно нравственных отношений. Тема любви получает развитие и в отношениях Купавиной с Беркутовым, где присутствует тоже игра, провокация, но находит место и искреннее чувство героини.

Введение любовного сюжета в остро социальную комедию с конфликтом, построенном на мотиве всеобщей охоты за «бешеными деньгами», позволяет Островскому сопрягать сатиру с развернутым психологическим анализом и возводить изображаемые коллизии и образы героев конкретной среды и эпохи к общечеловеческому смыслу.

Создавая сатирическую комедию о жизни русского пореформенного дворянства, Островский использует модель аллегорической охоты, разработанную в комическом эпосе – в народной сказке о животных, в баснях И.А. Крылова, в поэме И.В. Гете «Рейнеке-лис». Образ героини, наделенной чертами сказочной Лисы (трикстера), вносит в развитие конфликта комедии эпическое содержание, раздвигая рамки изображения духовной жизни русского человека и дополняя сатирическую картину кризиса общественных нравов. В характере обращения Островского к традициям комического эпоса, заключавшегося в сохранении демократического содержания, сатирической направленности его и в тончайшей разработке психологического рисунка, заданного уже традицией комического эпоса, получил воплощение процесс эпизации русской драмы в эпоху расцвета реализма.

2.4. Сюжет «любовной охоты» в комедиях Островского

Мотив-концепт охоты в поздних (пореформенных) пьесах Островского получает глубокое осмысление как выражение социальных противоречий, породивших сюжет охоты за деньгами, и психологических коллизий, характеризующих тип национального героя в эпоху общественного кризиса.

В художественном аспекте этот мотив-концепт открывал возможности широкого эпического изображения, включающего в себя синтез сатиры и психологизма.

В пьесах, составляющих в единстве контекст охоты, Островский развернул варианты «любовной охоты», соединив сюжет охоты с сюжетом любовных

отношений, и разработал в каждой из пьес особую форму проявления этой охоты, опираясь на традиции комического эпоса, комедии нравов, любовной мелодрамы.

Сюжет «любовной охоты», выступающий в творчестве Островского одной из форм реализации художественного концепта охоты, получивший реализацию посредством движения и развития мотивов, связанных как с искренними и светлыми чувствами любви, так и с осуществлением экономической выгоды в стремлении обрести «бешенные деньги», протекает в социально-бытовом ключе. В основе сюжета «любовной охоты» проблема взаимодействия поэзии чувств и прозы денег, с которой в комедии входит особый вид матримониальных отношений – брак по расчету.

Большинство пьес Островского (33 из 47), по верному наблюдению М.Л. Андреева, созданы по общей сюжетной схеме и образуют метасюжет – «богатой» и «бедной невесты»¹⁷⁵, в основе которого – художественное воплощение метамотива «охота за приданным».

Раскрывающаяся через концепт охоты, модель природного и естественного, созданная в произведениях С.Т. Аксакова и И.С. Тургенева, переосмысливается Островским, обретая комическое наполнение. Предметом охоты у Островского становится природная красота героев и/или их финансовое благосостояние, в то время как в творчестве предшествующих классиков актуализируется философско-эстетический смысл охоты, словами А.Ф. Лосева, – охота за красотой, «мало чем отличающейся от удовольствия, добра и добродетели, истины и мудрости»¹⁷⁶.

Развитие мотива охоты в «Волках и овцах», наполнение его концептуальным содержанием с опорой на эпическую литературную традицию свидетельствует об особом мастерстве Островского как драматурга. Однако мотив охоты использовался им в более ранних пьесах в социально-нравственных инвариантах – ловли человека, охоты за богатством, охоты за идеалом, прекрасными чувствами. Впервые образ охотника появляется в пьесе **«Не сошлись характерами» (1857–1858)**, но не вводится в состав персонажей: об

¹⁷⁵ Андреев М.Л. Метасюжет в театре Островского. М., 1995. С. 20.

¹⁷⁶ Лосев А.Ф. Охота как символ платоновского учения об идеях // История античной эстетики. Высокая классика. М., 2000. С. 296.

охотнике упоминается в романе, который читает героиня. Однако мотивное включение в пьесе, связанное с образом охотника, выполняет функцию эпизации за счет расширения ее пространственной организации: *«Весна, цветы, прекрасный парк, журчанье вод. Он пришел в охотничьем костюме, с ружьем, собака легла у его ног. Ах! но мужчины... они часто во зло употребляют прекрасные качества нашего нежного сердца, они не хотят знать, сколько страдаем от них мы, бедные женщины!»* [Т. 2. С. 143]. Данная цитата принадлежит Прежневой, матери центрального героя Поля, главное умение которого заключается в проматывании состояния, а жизненная цель – в женитьбе на богатой даме. В пьесе поднимаются проблемы, характерные для творчества Островского: мезальянса (Поль – из обедневших дворян, его избранница Серафима – из богатой купеческой семьи), скупости и транжирства, любви по расчету. Особенностью психологической охоты в этой пьесе является отсутствие обмана на пути к достижению целей, а потому охота заведомо оказывается неудачной. Серафима, одержимая чувством любви к внешне привлекательному Полю, воплощает романтизированное представление Прежневой о мужчинах, но при этом считает главной ценностью – личный капитал. К своей супруге Поль относится с равнодушием, имея виды только на ее благосостояние. Таким образом, Поль условно воплощает образ охотника, ставшего предметом мечтаний и размышлений Прежневой об идеальном мужчине, и покоряет сердце богатой Серафимы в процессе охоты за деньгами. Однако когда между скупой Серафимой и ее избранником проблема финансового благополучия обретает особую остроту (Полю нужно закрыть свои долги), их отношения распадаются.

Мотив психологической охоты развивается в другой комедии Островского – **«На бойком месте» (1865)**, реализуясь в нескольких охотничьих мотивах – охоты с ружьем, стремления к богатству, а также – к свободе и семейному счастью. Охотником в пьесе представлен молодой человек Миловидов, в гостиной которого *«седла да аrapники, а вместо диванов сено насыпано да коврами покрыто»* [Т. 2. С. 554]. Как типичный представитель дворянства, Миловидов воспринимает охоту как забаву, что подтверждается словами влюбленной в него

Аннушки, с которыми он соглашается: *«Да какое же у господ дело! Разве вы, век свой живете, делаете что-нибудь! Обыкновенно одна только забава! Надоело дома, по соседям пировать поедете; и то наскучило, так соберете псарню да зайцев гонять; а то так над нашей сестрой издеваетесь да помыкаете как хотите»* [Т. 2. С. 570–571]. С образованием любовного треугольника (Аннушка – Миловидов – Евгения, супруга брата Аннушки Бессудного) происходит сплетение охотничьих мотивов. Аннушка на протяжении всей пьесы является охотницей за счастьем, обретение которого возможно, по ее мнению, в семейной жизни вдали от «бойкого места». Миловидов, находящийся под влиянием Евгении, оказывается охотником, близким по типу к Аполлону Мурзавецкому, который с целью обмана, собственного оправдания дает ложные сведения о том, что он охотился:

Бессудный. Я-то не диковина, твоя-то милость какими судьбами не в указные-то часы по чужим дворам жалует?

Миловидов. Был на охоте в ваших болотах, да запоздал, а домой-то проселком ехать темно; вот я и заехал [Т. 2. С. 581].

Евгения, замужняя дама, добивается расположения Миловидова и вступает с ним в любовную связь. Ее образ соотносится с «лисой» Глафирой из «Волков и овец» – двуликость, выраженная и в мнимой преданности пожилому мужу-разбойнику и в желании украсить свою жизнь на постоялом дворе «Бойкое место» в редких встречах с миловидным человеком. Муж подозревает в Евгении создателя интриги: *«Бессудный. Да, нужно очень! Ты сними маску-то! Перед кем ты тут свою покорность показываешь! Уж ты при людях лисой-то прикидывайся, а я тебя и без того знаю»* [Т. 2. С. 546]. И в результате образ Евгении, охотницы за страстью разоблачается Миловидовым.

Неблагочестивым персонажем предстает и Бессудный, хозяин постоялого двора, располагающегося *«на большой дороге, среди леса»* [Т. 2. С. 544]. Грабеж, воровство становятся средствами постижения его идеала – финансового благополучия. Одним из способов достижения такой цели – становится вырубка леса:

Миловидов. А куда ж он ночью уехал?

Евгения. Да, чай, в казенном лесу дровец порубить [Т. 2. С. 575].

Лес представляется неоднозначным образом в пьесе, поскольку становится пространством, в котором проходит психологическая охота и находится «бойкое место». Лес – как укрытие для персонажей, плетущих и вступающих в интриги, промышленяющих разбоем и воровством. И в то же время – лес, на который посягают, вырубаят – казенный лес. Идея самосохранения леса проявляется в коротком диалоге:

Миловидов. Что это лоб-то у тебя?

Бессудный. На сучок наткнулся, за лесом ездил [Т.2. С. 581].

Таким образом, борьба за нравственность осуществляется в развитии двух образов – Аннушки, которая на протяжении всей пьесы пытается противостоять злодеяниям хозяев «бойкого места», а также разгульному образу жизни их постояльцев, используя в качестве оружия угрозу самоубийства; и леса – своей «казенностью» поглощающего всю нечестивость своих жителей и в то же время наказывающего их.

Любовную коллизию в **«Бешеных деньгах» (1869)** составляют непростые отношения между супругами, соответствующие духу «практического века». Лидия Чебоксарова одержима достижением финансовой беззаботности путем вступления в брак с состоятельным мужчиной, к которому не будет испытывать никаких чувств. Расчет Лидии прозрачен: пользуясь своей молодостью и красотой, она планирует иметь все материальные блага, положенные по статусу знатной дворянке, – *«лошади, экипажи, квартира, платье»* [Т. 3. С. 237]. Безответно влюбленный в нее Васильков, провинциальный труженик, имеющий небольшие средства, которые в перспективе могут принести хороший доход, оказывается не способным смириться с привычками гордой и безнравственной героини. Перипетия отношений Василькова и Чебоксаровой имеет психологическую подоплеку: с целью женитьбы Васильков выдает себя за миллионщика, выиграв пари против Глумова и Телятева; испытывает искреннее

чувство любви к своей избраннице, однако, потом разочаровывается в ней и просит заслужить его расположение ... в должности экономки.

Василькову, человеку выгоды и расчета, сформированному новым буржуазным временем, противопоставляются типичные дельцы старой формации: Глумов, Телятев, Кучумов, вечные охотники за «бешеными деньгами». Повторяющий на протяжении всей пьесы, как заклинание, что при любых обстоятельствах он «не выйдет из бюджета», Васильков, получивший из уст Глумова характеристику «шут гороховый», «эфиоп», сохраняя интригу о размере своего капитала и истории появления в столице, на деле оказывается успешным предпринимателем, способным сохранить баланс чувств и разума. Притворство и измена жены, насмешки окружающих не изменили его жизненное кредо: *«В практический век честным быть не только лучше, но и выгоднее»* [Т. 3. С. 173].

Столичные ухажеры Чебоксаровой, на капитал которых она возлагала большие надежды, оказываются не способными произвести даже небольшие расчеты: Глумов надеется получить наследство от своей престарелой доверительницы, Кучумов расходует средства супруги и своих денег не имеет вовсе, Телятев обладает чужим имуществом, за что ему уже уготовано наказание.

Своеобразие любовного конфликта в комедии обусловлено постановкой и развитием нравственно-этических проблем – чести и совести, достатка и меры, справедливости и великодушия. Процесс «любовной охоты» изображается Островским по законам жанра комедии, в которую проникают трагикомические и пародийные элементы: вызов на дуэль, желание обрести смерть в результате потери чести, пустые разговоры о стрельбе. Объектом сатиры становится и образ Лидии, которая в финале произносит слова, маскирующие ее под героиню, тяготеющую к прекрасному: *«Моя богиня беззаботного счастья валится со своего пьедестала, на ее место становится грубый идол труда и промышленности, которому имя бюджет»* [Т. 3. С. 247–248]. Сатирическое содержание образа Лидии проявляется в форме пародирования и одновременно способствует снижению (как бы уравнивая две позиции) нового буржуазного героя времени. В приведенной цитате наблюдается стилистический синтез –

романтизированной лексики, характерной для любовных посланий, и реалистического объяснения сложившейся ситуации – как сатирическое отражение столкновения старого и нового типов мышления, отношения к жизни. В финале комедии на смену чувствам, которые испытывал Васильков к Чебоксаровой, приходит тотальный расчет: Васильков дает своей супруге должность экономки, которая в силу своей гендерной склонности к прекрасному и чувственному, все же не изменяет своим принципам:

Л и д и я. Я вижу, что нашла коса на камень. Извольте, я признаюсь.

Я принимаю ваше предложение, потому что нахожу его выгодным.

В а с и л ь к о в. Но знайте, что я из бюджета не выйду [Т. 3. С. 248].

Наиболее остро мотив обретения богатства входит в пьесу **«Красавец-мужчина» (1882)**. В «Красавце-мужчине» предметами купли-продажи становятся любовь и красота. Центральный персонаж Окоемов, обладающий природной красотой, которая сводит с ума женщин в окружении, охотится за капиталом. Как и другие ловцы, он следует за зовом своего разума и переступает порог нравственности: ради спасения своей семьи просит у жены развода, побуждает ее разыграть ситуацию, по которой он будет вправе уличить ее в измене, шантажирует, разводится, охладевает и бросает ее в преддверии заключения более выгодного брака.

Как и Аполлон Мурзавецкий, Окоемов оказывается охотником, так ни разу и не побывавшим на охоте, однако, использующим слово «охота» в качестве прикрытия, объяснения своего бездарного времяпровождения. Мотив охоты (с ружьем) вводится в реплике такого «охотника» – Окоемова и выполняет функцию замещения исконного значения охоты на природе мнимым алиби, с помощью которого «охотник» Островского якобы укрывается от чужого взора в течение нескольких часов и даже дней: *«О к о е м о в. Так ты ему скажи, что меня дома нет, а дома только барыня, что я уехал на охоту с Никандром Семенычем и не ворочусь до завтра. Так и людям скажи. А мы сядем играть в карты и запремся, чтоб нам не мешали» [Т. 5. С. 330]*. Настоящей охотой, по мнению Окоемова, является путь достижения богатства, ради которого он идет на компромисс –

просит развода с любящей его женой, утаивая истинную его причину – женитьбы на более подходящей по финансовому состоянию партии. Разоблачает Окоемова дальний родственник его «жертвы» Сюзанны Сергеевны Лотохин: *«Какой ему расчет на охоту в болото ехать! Бекасов да уток хоть целый ягдташ настреляй, все корысть-то не бог весть какая; а тут одну птичку подстрелил – и миллион»* [Т. 5. С. 341]. Осознание собственной жертвенности приходит к Окоемову не сразу, что позволяет осмыслить данное явление как очередную трансформацию – перехода «волка» в лагерь «овец»: *«О к о е м о в (разорвав пакет). Мои письма к Сусанне Сергеевне Лундышевой. Я попал в ловушку»* [Т. 5. С. 350].

Красота, любовь, деньги, счастье – понятия, стоящие в одном ряду, характеризуют такое явление, как брак по расчету. Искреннее, настоящее чувство любви, внутреннюю красоту вытесняет красота внешняя, которую можно оценить и затем продать или купить. Положительные черты героев обретают оттенок сатиры и пародии: беспамятная любовь Зои Окоемовой к ее мужу оказывается не более чем одержимостью его внешней красотой; Васильков, влюбленный в гордую красавицу Лидию Чебоксарову, оказывается способным ее разлюбить, подчинив их будущие отношения условиям брака как сделки. «Любовная» мимикрия открывает возможности изображения нравственно-духовного кризиса общества, усиливает глубину и остроту конфликта. В результате на продажу можно выставить что угодно: имение, лес, красоту, любовь.

Таким образом, в комедиях Островского («На бойком месте», «Бешеные деньги», «Волки и овцы», «Красавец-мужчина») сюжет «любовной охоты» играет важную роль: позволяет создавать социально-психологические портреты и типы героев в условиях масштабного нравственно-духовного кризиса, свойственного «практическому веку»; входит в содержание художественного концепта охоты, дающего широкую панораму русской жизни в свете общечеловеческих проблем.

2.5. Охота как эпическая доминанта в пьесах Островского

Культурная модель охоты, сформированная в творчестве Аксакова и Тургенева, включает в себя идею значимости русской жизни, ее природы, культуры, истории, судьбы каждого человека, которые представляли особую ценность для Островского. Драматург последовал за Тургеневым в осмыслении охоты как единицы обобщения общечеловеческой страсти, охоты с ружьем, акцентируя ее национальные особенности, связанные с бытом русского дворянства; за Аксаковым¹⁷⁷ – в изображении «платонической» охоты, рассматриваемой в контексте философии природы. Так, Островский, разделяя отношение к охоте Тургенева и Аксакова, в письме Ф.А. Бурдину от 11 мая 1874 г. пишет: «Сегодня был у меня Петр охотник и говорил, что очень хороша тяга» [Т. 11. С. 467]. Важно отметить, что описание тяги как природного явления с особой любовью предлагается И.С. Тургеневым в его «Записках охотника» (рассказ «Ермолай и мельничиха»); а тетеревиная охота изображается С.Т. Аксаковым в его «природной энциклопедии» «Записки ружейного охотника Оренбургской губернии» (Разряд IV. Дичь лесная. Очерк «Тетерев»).

Эпико-лирическая доминанта концепта охоты в произведениях Аксакова и Тургенева основана на естественном изображении наблюдателем-охотником жизни и судьбы русского человека, существующего в гармонии с законами природы. Концепция охоты в драме Островского содержит черты традиции Аксакова и Тургенева и служит способом создания национальной картины мира путем не только эпического, но и драматического наполнения сюжетной и пространственной организации комедии.

¹⁷⁷ Островский был знаком с творчеством С.Т. Аксакова. Об этом свидетельствует комментарий к «Словарю (материалы для словаря русского народного языка)»: «Кроме собственных записей Островский выбирал слова из различных источников, например из статей Тидебеля «Весна», «Лето и осень на Чудском озере» (*«Рус. вестн.*, 1857, № 2), из статьи Потехина «Лов красной рыбы в Саратовской губернии» (*«Морской сборник»*, 1857, январь), из произведений С.Т. Аксакова, получал материалы от друзей и близких» [Т. 10. С. 659]. Более того, в путевой заметке «Путешествие по Волге от истоков до Нижнего-Новгорода» (1859) Островский приводит цитату из «Рассказов и воспоминаний охотника о разных охотах» С.Т. Аксакова, описывая технические особенности рыбной ловли.

Вместе с мотивами аллегорической (волки и овцы), сатирической (социальные типы), психологической (любовная линия) и охоты, которой не было (образ Аполлона), в «Волках и овцах» заявлена совершенно противоположная тема, которая вербально не реализуется, но формирует духовный и эстетический аспект концепта охоты – это тема русской национальной жизни, не вмещающаяся в рамки усадебного существования «волков» и «овец». Тема российского пространства намечается за счет расширения провинциального хронотопа в реплике Горещкого: *«Все в люди вышли: один брат – ученый, в фершела вышел, да далеко угнали, на Аландские острова: один был в аптеке в мальчиках, да выучился по-немецки, так теперь в кондукторах до немецкой границы ездит; один в Москве у живописца краски трет; которые в писарях у станowych да у квартальных; двое в суфлерах ходят по городам; один на телеграфе где-то за Саратовом; а то один в Ростове-на-Дону под греческой фамилией табаком в лавке торгует; я вот в землемеры вышел»* [Т. 4. С. 167].

Островский эпически раздвигает географическое и культурное пространство читательского и авторского мира, опираясь на традицию, сформированную в прозе Аксакова и Тургенева, – культурную модель природного, естественного (через мотив охоты). В комедии «Волки и овцы» мотив охоты выполняет функцию поэтического символа, сигнализирующую о содержании и присутствии авторской концепции идеала. Подобную функцию выполняют и в других пьесах Островского городские панорамы, вид на Волгу, картины леса.

Мотив русской природы входит в текст комедии с образами леса и сада, принадлежащими Купавиной, как текст, характерный для национального сюжета. Однако функция леса как явления природы, который привлек еще одного волка – Беркутова, в ходе борьбы за финансовое и семейное благополучие в мире наживы ослабевает. Лес в руках волков теряет природные свойства и становится лесом коммерческим, что является противоестественным и не соответствует идеальному представлению автора о норме. Инициатором купли-продажи леса является Беркутов, в семантике фамилии которого заложены качества, характеризующие

его как сильного хищника – зоркость, ловкость, высота полета, но не препятствующие причислению его к лагерю волков. Более того, расчетливый и дальновидный Беркутов оказывает значительно влияние на развитие конфликта, обладая при этом волчьей жадностью, неостановимой жадой наживы. Однако мотив коммерческого леса входит еще до появления Беркутова в сюжете – в 1 явлении 1 действия в реплике 2-го Крестьянина: *«Мы еще позапрошлую осень лес возили на баньку. (Указывая на подрядчика.) Вон рыжий-то строил»* [Т. 4. С. 115]. Особенность Беркутова – в том, что, поселившись по соседству с Купавиной, он моментально запускает в работу план безвозмездного получения леса в свою собственность. И он становится единственным волком в пьесе, который успешно его осуществляет, – благодаря опыту ведения дел в столице и пониманию провинциальных нравов и характеров, существующих «в лесу». Подобный герой, рассеивающий пустоту усадебного существования, появляется и в комедии «Лес» (1871), написанной за 4 года до «Волков и овец» и ставшей предметом восхищения Тургенева¹⁷⁸.

В обеих комедиях поднимается проблема национального духа, проявляющаяся в декорациях, природных зарисовках («Лес») и в социальной картине времени («Волки и овцы»). В «Лесе» Островский изображает лес коммерческий, выставленный на продажу помещицей Гурмыжской, которая едва не была обманута купцом Восмибратовым (параллель с подделкой векселей в «Волках и овцах»): *«Лес продает, строевой, береженный, первому плуту»* [Т. 3. С. 260]. Более широкое значение имеет образ дремучего, темного леса, в который не проникают лучи просвещения и который выполняет обобщающую функцию характеров его «жителей». В саду, расположенном на опушке леса, проходят свидания Аксюши и Петра, отношения которых не одобряются в обществе.

Персонажи в «Лесе» и «Волках и овцах» имеют общие черты: Гурмыжская – Мурзавецкая (немолодая помещица, в трауре, проводит сделки), Мурзавецкий –

¹⁷⁸ Знакомство Тургенева с Островским «состоялось в начале 50-х гг. Именно Тургенев способствовал переходу Островского из «Москв.» в «Совр.». Особенно восхищался Тургенев такими пьесами Островского, как «Свои люди – сочтемся!», «Лес», «Гроза», «Воевода». Он пропагандировал творчество Островского за границей» [Т. 12. С. 598].

Буланов (бросил учебу, не состоит на службе, не имеет полезного занятия). Реплика Несчастливцева, одного из комедиантов, вербализует содержание заглавия пьесы: *«И в самом деле, брат Аркадий, зачем мы зашли, как мы попали в этот лес, в этот сыр-дремучий бор? (...) Тут все в порядке, братец, как в лесу быть следует. Старухи выходят замуж за гимназистов, молодые девушки топятся от горького житья у своих родных: лес, братец»* [Т. 3. С. 337].

О дремучести леса свидетельствует также название поместья – Пеньки. *«Лес: две неширокие дороги идут с противоположных сторон из глубины сцены и сходятся близ авансцены под углом. На углу крашеный столб, на котором, по направлению дорог, прибиты две доски с надписями; на правой: "В город Калинов", на левой: "В усадьбу Пеньки, помещицы 2-жи Гурмыжской". У столба широкий, низенький пенёк, за столбом, в треугольнике между дорогами, по вырубке мелкий кустарник не выше человеческого роста. Вечерняя заря»* [Т. 3. С. 140]. Содержание указанной цитаты свидетельствует о позиции Островского. Примечательно, что трагик и комик, встретившись в том же лесу, предстали перед выбором – отправиться в Пеньки или Калинов, где Калинов – в контексте драматургии Островского – это место действия драмы «Гроза», а Пеньки – комическое обозначение образа дремучего леса, в просторах которого предпринимается попытка воссоздания естественного, социального благополучия, основанного на нравственности, любви, справедливости и чести. Противоборство социальной и природной дремучести выражается в обобщающем названии «Пеньки»: в поместье Гурмыжской центральной темой становится сделка купли-продажи леса, что означает переход естественного в противоестественное. Ремарка «вечерняя заря», с одной стороны, наполняет драматическое произведение эпическим содержанием – высоко духовного, природного, не зависящего от социальных канонов (*«Н е с ч а с т л и в ц е в . О, не беспокойтесь! Сад, природа, зелень, уединение! Это рай для моей души»* [Т. 3. С. 289]), с другой – сообщает о возможном возрождении души героев и транслирует двуплановость событий через антиномичные образы Несчастливцева и Счастливцева.

Таким образом, мотивы природы в пьесах имеют антиномичный характер: они несут в себе возможности драматической критики современной жизни и одновременно служат способом воссоздания идеального представления автора о нравственном.

Поучительная позиция Островского – путешественника, знатока народной жизни, ценителя природы, рыбака, охотника и, прежде всего, драматурга – «впитывается» в тексты его пьес с заглавия и обретает духовное движение в структуре произведений – через систему персонажей, природные образы. Функция мотива охоты, согласно этой логике, – это воспроизведение и обнажение страстей, свойственных человеческой природе, разносторонняя характеристика героев, выявление их пороков, что обусловлено жанром комедии. И в то же время – обозначение нравственного представления автора, входящего через ремарки, диалоги и целые характеры (Несчастливцев).

2.6. Выводы главы

А) На протяжении 5 действий комедии «Волки и овцы» мотив охоты является сквозным, образуя сюжет охоты, и, обретая концептуальное содержание в реализации своего эпико-драматического потенциала путем контаминации с другими мотивами, а также метафоризации и аллегоризации самого мотива охоты, получает развитие во всех планах пьесы: мотив аллегорической, сатирической, любовной, психологической, национальной охоты, а также охоты как профанирующего символа.

Б) При создании «Волков и овец» Островский отталкивается от эталонного эпического концепта охоты, оформленного в прозе И.С. Тургенева и С.Т. Аксакова как модели гуманистического, природного начала, получившего воплощение в процессе эпизации комедии за счет расширения пространственной характеристики и выражения нравственно-поучительной позиции автора.

В) Антиномия, положенная в основу аллегории «волки и овцы», получила развитие в структуре коллизии русских сказок о животных и басен И.А. Крылова

как типическая вневременная модель русской действительности. Особое значение в пьесе «Волки и овцы» получает отражение антиномичного образа русской Лисы и европейского – «Рейнеке-лиса» И.В. Гете. Островский использовал возможности этих антиномий, восходящих к фольклорным, библейским и литературным истокам, в развитии конфликта пьесы, обусловленного нравственно-духовной мимикрией героев, с целью социально-психологической критики русского дворянства.

Г) Особенности художественного потенциала концепта охоты, как одного из способов синтеза эпического и драматического в литературоведении, рассматриваются в аспекте эпизации драмы Островского за счет драматизации «пришедшего» из прозы эталонного концепта охоты.

Д) Концепт охоты, выполняя функцию обобщения национальной жизни в условиях нравственно-духовного кризиса пореформенного времени, способствует социально-психологической типизации характеров героев и получает дальнейшее развитие в творчестве А.П. Чехова (1878–1898) в принципах характерологии его героев.

Таким образом, обращение Островского к опыту русской прозы, освоение эпического потенциала культурной модели «охоты», наряду с традициями фольклора и басенного искусства, позволило писателю в комедии «Волки и овцы» дать широкую картину русской пореформенной жизни, осветить конфликт в масштабе целостности социальных, национальных и общечеловеческих проблем.

ГЛАВА 3. ОХОТА В ТВОРЧЕСТВЕ А.П. ЧЕХОВА (ОТ МОТИВА К КОНЦЕПТУ)

Исследование концепта охоты в творчестве А.П. Чехова представляет интерес в плане изучения своеобразия художественной манеры писателя, в частности, характера соотнесенности эпического и драматического в его произведениях.

Значение мотива охоты, получившего статус концепта, определяется его контаминацией с онтологическими мотивами, реализующими диалектику быта и бытия. Бытование мотива охоты в мировом искусстве, начиная с античности, обнаруживает универсальность закона метафоризации как способа философского, нравственного, эстетического его осмысления применительно к сфере духовной жизни человека. Экзистенциально связанный с мировидением героев, мотив обретает концептуальность и, претерпевая эволюцию, органично входит в поэтику чеховского творчества.

Внимание Чехова к образу охоты, открывающему возможности широкого эпического изображения русской национальной жизни в ее провинциальном бытовании, было обусловлено антиномичной природой этого образа, присутствием в его структуре драматического содержания. По точному определению В.Г. Одинокова, Чехову «прежде всего нужно было сохранить эпическую широту жизненного материала при обостренном драматическом конфликте»¹⁷⁹.

3.1. Концептуализация мотива охоты в прозе и драматургии Чехова 1–й половины 1880–х гг.

Ко времени начала творчества Чехова в русской литературе сформировался и получил художественное воплощение концепт охоты с эпической доминантой в его содержании. Эталонный образец концепта охоты был представлен в

¹⁷⁹ Одинокоев В.Г. Ранняя драматургия А.П. Чехова. Проблематика и поэтика. Новосибирск, 2008. С. 25.

«Записках охотника» И.С. Тургенева, в «Записках ружейного охотника Оренбургской губернии» С.Т. Аксакова, в произведениях Л.Н. Толстого. Содержание литературного концепта охоты, сформированного в русской литературе в эпоху 1840–1860-х гг. и отразившего состояние общественной и художественной мысли, было связано с утверждением значимости и мощи национальной целостности русского общества, глубиной понимания сложности человеческого бытия, философским осмыслением жизни человека в соотношении с миром природы.

Становление Чехова-писателя происходило в период формирования новой нравственно-философской и художественной концепции человека, характеризующейся ориентацией на литературную традицию 1840–1860-х гг., в том числе и тургеневскую, и одновременно отталкиванием от нее в поиске идей и форм, отвечающих запросам нового времени.

3.1.1. Чехов – читатель и автор журнала «Природа и охота»

Интересный материал для осмысления особенностей чеховской эстетики и поэтики при разработке мотива-концепта охоты дает исследование раннего творчества писателя в контексте журнальных публикаций на тему охоты на страницах «Природы и охоты»¹⁸⁰.

Чехов был читателем и автором этого журнала. Во второй половине октября 1883 г. он писал брату Ивану: «Получаю «Природу и охоту», как сотрудник. Это толстые книги. Читаю в них описания аквариумов, уженья рыбы и проч. Нового пропасть узнал. Хорошие есть статьи, вроде аксаковских. Летом пригодятся. Если будешь на будущий год обитать в провинции, то буду высылать тебе этот

¹⁸⁰ «Природа и охота» – научно-популярный журнал, выпускаемый в период с 1878–1912 гг. под редакцией зоолога Л.П. Сабанеева (до его смерти – в 1898 г.) и освещающий историю русской охоты, рыбной ловли, неразрывно связанных с богатством национальной природы.

хороший журнал. Там и про голавлей найдешь и про пескарей. У меня он за весь год»¹⁸¹.

В журнале «Природа и охота» вышел рассказ писателя «Он понял!»¹⁸² – первая публикация с авторским именем «А. Чехов». Рассказ, написанный в мае-июне 1883 года, имел жанровый подзаголовок «этюд», а в конце рассказа следовало указание на время и место создания: «29-го Июня 1883 г. Воскресенск»¹⁸³ – документальное свидетельство, соответствующее духу научно-беллетристического журнала.

В письме от 22 ноября 1886 г. Чехов делится с Н.А. Лейкиным своими размышлениями о судьбе авторов «Природы и охоты» – талантливых, но мало известных: «Возьмите «Русскую мысль» за октябрь и обратите внимание на журнальную хронику (разбор журналов). Там Вы увидите рецензию на рассказы, помещаемые в «Природе и охоте». Судя по выдержкам, авторы талантливы, но не сознают этого. <...> Пишу Вам сие вот для чего: не найдете ли Вы целесообразным пригласить сотрудников «Природы и охоты» работать в «Осколках»? Фамилии, которые я уже забыл, Вы найдете в «Русской мысли», а приглашение можно будет сделать через редакцию «Охоты». Свежие люди!» [П. Т. 1. С. 275].

Из уст Чехова, автора уже опубликованных рассказов, среди которых были такие, как «Ванька», «Святой ночью», характеристика «талантливые», «свежие люди» говорит о многом. Из всего этого следует, что Чехов был хорошо осведомлен в вопросах охоты, в том числе рыбной ловли; высоко ценил искусство С.Т. Аксакова в изображении природы; был внимателен к документальной и беллетристической литературе, широко и разносторонне рисующей быт русской провинции и национальные характеры.

Будучи тесно связанным с беллетристикой 1880–х гг., вырастая в рамках этой художественной системы, Чехов в постановке проблемы личности уже с

¹⁸¹ Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения – Т. 1–18, письма – Т. 1–12. М., 1974–1983. Т. 1. С. 90. При цитировании произведений и писем А.П. Чехова ссылки даются по этому изданию с указанием в квадратных скобках литеры С. (сочинения) и П. (письма), тома и страницы.

¹⁸² Природа и охота : в 4 т. М., 1883. Т. 4. № 11. С. 75–84.

¹⁸³ Там же. С. 84.

первых произведений отличался от авторов «Природы и охоты», что проявилось в содержании и поэтике концепта охоты в его произведениях.

В произведениях авторов журнала охота выступает нередко предметом специального исследования¹⁸⁴ (в рассказах «аксаковского» типа), выполняет сюжетную функцию¹⁸⁵ (в рассказах «тургеневского типа»). Концептуальность мотива охоты носит традиционный (тургеневский) характер и получает выражение в ориентации на философскую идею универсальной целостности мира природы и человека¹⁸⁶, национального единства и включает в себя изображение провинциальной жизни, быта, занятий, чувство красоты природы.

¹⁸⁴ Барон Черкасов П.Г. Ужение отдельных пород рыбы (продолжение) [Природа и охота : в 4 т. М., 1883. Т. 1. № 3. С. 1–17]; Кишенский Н. Опыт генеалогии собак. Глава III (продолжение) [Там же. С. 18–34]; Галин А. Питомник собак, принадлежащий редактору «Chasse Шустree» [Там же. С. 84–95]; Савельев А.Н. Дополнение к статье «Ружейная охота в Епифанском уезде», Тульской губернии [Там же. С. 96–100]; Еремеев П. Добавление к статье А. Ермолова: «Какие бывают русские ружья?» [Там же. С. 101–106]; В.Д. По поводу тульских дробовых стволов из литой стали [Там же. С. 107–110]; Исаков К. По поводу стальных стволов вообще и тульского оружейника Аверина в частности [Там же. С. 111–114]; Велинский Д. Последнее сказание о ружейном мастере И.М. Яхимке [Там же. С. 115–119]; Гавришев Д. Наши оружейники [Там же. С. 119–122]; Фольц С. Еще машинка для снаряжения ружейных гильз увеличенными пыжами [Там же. С. 123–126]; Кн. А. Урусов Облавные охоты на копытчатых зверей в Европейской России [Природа и охота ... Т. 2. № 4. С. 15–38]; Л.А. Весенние экспедиции [Там же. С. 1–24]; Мачарский Н. Очерк ужения рыбы на Перерве [Там же. С. 64–70]; Шехавцов П. Недоумения и вопросы псового охотника [Там же. С. 103–107]; Зарудный Н. Экскурсия на озеро Сулюк-куль [Природа и охота ... Т. 2. № 5. С. 1–16]; Е.З. Кой о чем по части псовой охоты [Там же. С. 17–22]; Ермолов А. О заказе Тульских ружей [Там же. С. 23–26]; Курсель Х. Надлежащая форма патронов к ружьям центрального боя [Там же. С. 27–30]; Алексей Атр. Охота на оленей на Кубани [Природа и охота ... Т. 2. № 6. С. 30–56]; Алексей Атр. Эпизоды из охотничьей жизни [Там же. С. 1–17]; Мелкотравчатый Из Старобельского уезда [Там же. С. 19–27]; Константин М. Несколько слов о русском оружейнике [Там же. С. 64–67]; Северный охотник Заметки об охоте на островах и побережьях реки Свири [Природа и охота ... Т. 3. № 7. С. 77–90]; Каменский И. Заметки об охотничьих ружьях [Там же. С. 91–101]; Завилейский Д. Два ружья [Там же. С. 102–106]; Северный охотник Краткие заметки об охоте в Царскосельском и Петергофском уездах [Природа и охота ... Т. 3. № 8. С. 12–21]; Никитенко Н.В. После двухлетнего употребления стволов Пипера [Там же. С. 44–48]; Черкасов А. Из записок сибирского охотника [Природа и охота ... Т. 4. № 11. С. 1–35]; Ауэрбах А. Случайное участие в отъезде поле [Там же. С. 99–108]; М. Арнольди Кабаны [Природа и охота ... Т. 4. № 12. С. 21–30]; Астахов П. Охота по Тереку [Там же. С. 31–36]; Вальцев Д. Из охотничьей практики [Там же. С. 37–40].

¹⁸⁵ Шишкин Н. Охота на Кавказе [Природа и охота ... Т. 1. № 3. С. 48–60]; Анатолий П. Первая облава [Там же. С. 76–79]; М.М. Тигровая охота [Природа и охота ... Т. 2. № 4. С. 25–47]; В-р Г. Оригинальный волчий выводок (Из воспоминаний охотника) [Там же. С. 48–56]; Сладников С.И. Неудачная охота (Из моих записок) [Там же. С. 57–63]; Ширинкин Л. Волчиха в осаде [Природа и охота ... Т. 2. № 5. С. 1–18]; Струков П. Стрельба дупелей по росе [Природа и охота ... Т. 2. № 6. С. 18–26]; А.Ж. Несколько страниц из моих охотничьих заметок [Природа и охота ... Т. 3. № 7. С. 49–68]; Ермолов Н.П. Из прошлого и настоящего [Там же. С. 69–72]; Анатолий П. Тяга [Там же. С. 73–76]; Батько А. С Алтая [Природа и охота ... Т. 3. № 8. С. 1–21]; Выходцев К. Волк [Там же. С. 22–30]; А.А. Первая охота с гончими [Там же. С. 31–48]; С.Ш. Отрывок из воспоминаний охотника [Там же. С. 49–71]; Вяткин Г. Из Барнаула [Там же. С. 60–63]; Выходцев К. Из прошлого [Природа и охота ... Т. 3. № 9. С. 1–10]; Огиевский М. Охота на коз в Волынской губернии [Там же. С. 11–20]; Познанский Б. С Дону [Там же. С. 21–34]; Смогоржевский Охота на Дунае [Там же. С. 35–58]; М. Арнольд Заметки кавказского охотника. Фазаны [Там же. С. 1–11]; Н. М-н «На всякого мудреца довольно простоты» (очерк охоты под Варшавой) [Природа и охота ... Т. 4. № 10. С. 27–45]; Струтосов Резон [Там же. С. 46–78]; Дмитриев Н. Поездка на осенний ток глухарей [Природа и охота ... Т. 4. № 11. С. 85–98]; Эюс Н. Очерк медвежьей охоты в Олонецкой губернии [Природа и охота ... Т. 4. № 12. С. 20–52].

¹⁸⁶ «Природа для Чехова, – отмечает А.П. Чудаков, – часть его существования <...> Человек «оприрожен», природа очеловечена» [А.П. Чехов. Энциклопедия. М., 2011. С. 289]. Влияние идей позитивизма (Г. Спенсер) на становление мировоззрения писателя обуславливает характер «взаимоотношений природы и человека в

Содержание рассказов, опубликованных в журнале «Природа и охота» в 1883 г., образует широкий контекст и представляет разностороннее описание жизни русских людей, для которых охота – неотъемлемая часть их существования. Повествование об охоте не ограничивается изображением охоты как процесса неустанной погони, борьбы, в ходе которой победителем будет являться только один представитель живого мира – человек или зверь. Значительное место в сюжетах, помимо детального описания лова диких животных, занимают истории, рассказанные во время привала, за трапезой, в ожидании ночлега, воспоминания о других охотах. Немаловажным представляется и повествование об особенностях местности, поведении птиц и зверей, их ареалов. Наконец, с изображением охоты или упоминанием о ней представляется характер русского человека, его душевное состояние, повседневная жизнь.

В «Записках мелкотравчатого» Е.Э. Дриянского¹⁸⁷ изображается подготовка и сама псовая охота, участниками которой становятся страстные охотники: *«Однажды, сидя в просторном зале за обеденным столом у графа Атукаева, в кругу двадцати человек общих соседей – псовых охотников, я, как страстный ружейник, заспорил горячо о преимуществах ружейника перед борзятником»*¹⁸⁸. Охота, изображаемая как страсть, имеющая длительную историю от истоков цивилизации, осмысливается Дриянским в процессе равной борьбы человека и зверя. Страсть охотиться вызвана стремлением познать мир природы и в то же время подчинить его социальным интересам – поимке добычи: *« <...> охотники <...> начали съезжаться к дороге: у всех висело в тороках по несколько зайцев»*¹⁸⁹. Как отмечает В.М. Гуминский, «повествование в "Мелкотравчатых" ведется от первого лица, лица бывшего ружейного охотника, совершающего свое

художественном мире Чехова, а именно, гносеологическую направленность его творчества» [Заяц Е.М. Динамика взаимодействия романной прозы и драмы в раннем творчестве А.П. Чехова : автореф. ... канд. филол. наук. Томск, 1999. С. 9].

¹⁸⁷ Чехов был знаком с «Записками» Е.Э. Дриянского: «По воспоминаниям А.С. Лазарева (Грузинского), для «Предложения» Чехов пользовался находившейся в его библиотеке книгой Дриянского «Записки мелкотравчатого», откуда взял «оригинальные охотничьи термины» [С. Т. 11. С. 339].

¹⁸⁸ Природа и охота ... Т. 1. № 3. С. 4.

¹⁸⁹ Природа и охота ... Т. 3. № 9. С. 82.

первое охотничье путешествие в составе псовой охоты и на наших глазах, вместе с нами постигающего всю ее "науку" (в том числе и язык). Но за литературным образом рассказчика <...> стоит сам автор, этот мир прекрасно знающий и понимающий»¹⁹⁰.

Радость открытия, духовного сближения с природой настраивает охотников на лирико-философские размышления в духе традиции, идущей от классиков охотничьей прозы – Аксакова и Тургенева.

В рассказе П.К. Еремеева «Охота за вальдшнепами»¹⁹¹ в описании поездки на охоту героя, страстно увлеченного охотой с гончими, дается характеристика разных охотников («знакового офицера Каширского полка», Иосифа Врочинского, «завзятого охотника Ивана Борысевича», местных немцев – жандарма и смазчика), зарисовка сцен охоты на вальдшнепов и зайцев, и – как обязательный элемент – поэтическое изображение природы и чувств: *«Ночь была темная и сырая, по бокам дороги находился лес, вершины которого едва обозначались на темном фоне неба. Чем больше я всматривался, тем сильнее и сильнее охватывало меня какое-то чувство – не то радости – не то благоговения. Я остановился. Тихо... Ни единый звук не нарушал безмолвие леса... Темнота казалась таинственной... – Вот книга, в которой можно читать о величии Творца, – невольно подумалось мне. Между деревьями блеснул огонек... Я направился туда и скоро обрисовалась какая-то черная масса. Это был постоянный дом»*¹⁹².

Герой, ведомый страстью к охоте, имеет особое поэтическое видение природы, ее красоты и могущества. Одним из таких героев является повествователь рассказа А.Ж. «Несколько страниц из моих охотничьих записок», размышляющий о красоте и богатстве национальной природы: *«Картина дремлющего в сиянии знойного полдня бора всегда производит на меня особенное, подавляющее впечатление»*¹⁹³. *«И потом, когда искушенный жизнью, готовый*

¹⁹⁰ Гуминский В.М. Предисл. и примеч. // Записки мелкотравчатого. М., 1985. С. 12.

¹⁹¹ Природа и охота ... Т. 1. № 3. С. 35–47.

¹⁹² Там же. С. 38.

¹⁹³ Природа и охота ... Т. 3. № 7. С. 56.

*все отрицать, все проклявший, все запятнавший, я прибежал, ведомый привычкою детства, на свиданье с тобой, и глянуло мне из твоего угрюмого царства все пережитое и пережитое в недрах твоих»*¹⁹⁴. В отличие от тургеневского повествователя, герой А.Ж., поэтически тонко описывающий состояние природы и личные переживания, не только проводит сравнение между гармоническим пространством провинции и городского «хаоса житейской сутолоки», включая в повествование собственные раздумья и наблюдения, но и детально изображает сцены охоты – занятия, при котором у охотника в предвкушении великой радости замирает сердце, задерживается дыхание, но также и занятия, которому свойственно трагическое завершение: гибель Митюхи в погоне за лисой.

В каждом из рассказов присутствует фигура страстного охотника, человека опытного в своем деле, прекрасно понимающего мир природы и охваченного неудержимым стремлением участвовать в охоте. Через любовь к охоте выявляются черты характера и качества героя-охотника. Например, о Евлампии Евлампьевиче Самоспелове, герое рассказа А. Батко «С Алтая», сказано: *«Это не <...> охотник дилетант, барин от скуки взявшийся за ружье, – нет, тысячу раз нет. Он является фанатиком своего дела»*¹⁹⁵, в характере своем содержащем *«частишки» Дон-Кихота и Санхо-Пансо*. Другой страстный охотник, герой рассказа К. Выходцева «Из прошлого» – *«отличный наездник, знаток лошадей, он держал свою охоту в замечательном порядке, но в поле, под горячую руку, лупил своих охотников нещадно, хотя вслед за тем жалел побитого и всячески старался его обласкать*.

*– Горяч наш то, да отходчив! Говорили его люди и любили своего барина. Любим и потому еще, что русский человек любит и уважает удаль, а в большой охоте В.А. удал был, он сам и молодежь из всей силы старалась ему подражать»*¹⁹⁶.

¹⁹⁴ Природа и охота ... Т. 3. № 7. С. 57.

¹⁹⁵ Природа и охота ... Т. 3. № 8. С. 2.

¹⁹⁶ Природа и охота ... Т. 3. № 9. С. 6.

Желание охотиться сопровождает героев рассказов на протяжении всей их жизни. Так об Иване Ивановиче из рассказа М. Огиевского «Охота на коз в Волынской губернии» сообщается: *«Смолоду он был страстным охотником, убежал даже из гимназии ради охоты, но с годами отяжелел, он реже уже шлялся по болотам и предался исключительно собиранию коллекции чучел птиц, которых сам же и набивал. Его шкафы с чучелами представляли целое царство пернатых...»*¹⁹⁷.

Страсть к охоте – особое состояние души человека, характеризующееся как созидательными, так и разрушительными потенциями. С одной стороны, эта страсть помогает самоопределиться герою-охотнику в мире, способствует развитию лучших качеств – мудрости, храбрости, смекалки, терпения в соединении с чувством любви и понимания мира природы, ощущением своего единства с природой. Чувство страсти в кульминационный момент охоты описывается повествователем рассказа Н. М-на «На всякого мудреца довольно простоты»: *«Прислонившись к березке и взведя курки, я стал внимательно смотреть и прислушиваться. Настал тот несравненный, сладкий и вместе томительный момент ожидания, из-за которого охотник терпеливо переносит все труды, лишения и неудачи. Забыт весь свет, с его соблазнами, интригами, людскою злостью и притворством... забыто все. Поднимается высоко грудь, сердце усиленно бьется, глаза горят...»*¹⁹⁸.

С другой стороны, развитие охотничьей страсти, протекая в самой острой форме, ограничивает возможности связей героя с людьми. Таков герой рассказа Смогоржевского «Охота на Дунае» – простой мужик Антып, который *«любил своего осла больше чем жену и детей; такой же глубокой любовью отвечает ему и осел, и куда-бы ни пошел Антып – как тень идет осел <...>. На охоте-же Антып без осла, как без рук: он заменял ему собаку. Охота для Антыпа тоже, что водка, жизнь для него не в жизнь без водки и охоты. Отношения – же и обязанности общественные и семейные для него не существуют... За то уже и*

¹⁹⁷ Природа и охота ... Т. 3. № 9. С. 12.

¹⁹⁸ Природа и охота ... Т. 4. № 10. С. 41.

охотник он на славу!...»¹⁹⁹. В основе охотничьей страсти чудаковатого, странствующего Антыпа лежит отчуждение, безучастное отношение к окружающему миру: «Убьет ли что Антып или не убьет, – для него это не составляет особой важности, но ему доставляет величайшее наслаждение сознания того, что он в одну охоту был и в Вилкове, и в Жебриянах, Галилештах и Татарбунарах»²⁰⁰.

Юмористические ситуации и характеристики героев-охотников, встречающиеся в этих рассказах, не разрушают эпической модели мира повествователей, а служат цели показать богатство и разнообразие национальных типов, людей из разных социальных слоев, разной степени образованности, разного темперамента и поведения, но наделенных единой страстью – к охоте.

Чехов, разделяя внимание авторов журнала к изображению рядовых героев-охотников из провинции, подробно описывая быт и нравы глубинной России, с самого начала творчества акцентировал внимание на драматическом характере русской жизни.

3.1.2. Своеобразие чеховской позиции и разработка мотива охоты в пьесе «Безотцовщина» (1878)

Показательно, что впервые мотив охоты был введен Чеховым в пьесе «Безотцовщина» (1878), где драматическая форма оказалась органично сопряженной с эпическим живописанием быта и поведения героев. Мотив охоты выступает в двух разных по содержанию смыслах.

В 1877 г. в письме к брату Михаилу Чехов замечает: «Дражайший Брат Миша! Я сейчас сделал 2 выстрела: один в забор из ружья, другой в Сашу из-под пера» [П. Т. 1. С. 17]. Сказанная в шутку фраза о выстреле из ружья обнаруживает художественную чуткость и проницательность начинающего писателя, уловившего игровое начало мотива охоты. В пьесе «Безотцовщина» игровая,

¹⁹⁹ Природа и охота ... Т. 3. № 9. С. 40.

²⁰⁰ Там же.

художественная антиномичность мотива проявляется в функционировании его в двух разных по смыслу контекстах. Очень важно, что впервые мотив охоты Чехов вводит в структуру именно драматического произведения, используя игровой характер данного мотива, хотя в пьесе он еще не получает и не раскрывает свой антиномичный потенциал.

Разговор об охоте возникает в репликах Ивана Ивановича Трилецкого, «полковника в отставке» [С. Т. 11. С. 6], желающего взять на охоту своего внука, а затем и «молодую вдову» [Там же. С. 6] Анну Петровну:

И в а н И в а н о в и ч. Ну да, ну да... Духовно... Скажи ему, Сашурка, чтоб скорей рос. На охоту возьму с собой... Для него я уже и двустволочку маленькую приготовил... Охотника из него сделаю, чтоб было кому после смерти свои охотничьи причиндалы оставить...

А н н а П е т р о в н а. Душка этот Иван Иванович! Мы с ним на Петров день перепелов стрелять поедем.

И в а н И в а н о в и ч. Го-го! Мы, Анна Петровна, на бекасов поход устроим. Мы на Бесово болотце полярную экспедицию устроим...

А н н а П е т р о в н а. Попробуем вашу двустволочку... [С. Т. 11. С. 22].

Функция бегло введенного мотива охоты носит эпически-описательный характер и служит характеристике жизни провинциального дворянства. Эпический потенциал мотива охоты связан с фигурой Ивана Ивановича Трилецкого, «живого отца», хранящего память семейных, национальных традиций – обучения охоте, приобщения к естественным законам, утверждающим необходимость связей в отношениях отцов и детей.

Другой контекст, в который входит мотив охоты, носит разрушительный характер, он сопряжен с мотивом супружеской измены: «Жду до четырех часов в беседке около четырех столбов. / Пьяный муж уехал с молодым Глагольевым на охоту. Вся твоя С.» [С. Т. 11. С. 115–116]. Продолжением развития мотива измены, появившегося в пьесе в связке с мотивом охоты, становится тема разлада семейно-родовых, гендерных взаимоотношений (Платонов и Саша, Анна Петровна, Софья Егоровна, Марья Грекова).

Таким образом, в «Безотцовщине» в содержании мотива охоты обнаружена и использована его антиномичная структура, но пока антиномичность не получила концептуальной наполненности в том смысле, что она рассредоточена между героями, не будучи универсальным средством психологической характеристики всех персонажей.

3.1.3. Концептуализация мотива охоты в рассказе «Петров день» (1881), концепт охоты в рассказе «На волчьей садке» (1882)

Разработка мотива охоты в рассказах Чехова 1881–1883 годов²⁰¹ («Петров день», 1881; «Двадцать девятое июня», 1882; «На волчьей садке», 1882; «Он понял!», 1883 и др.) дает представление о развитии художественного сознания Чехова, принципов характерологии и повествования, проявившихся, в частности, в процессе концептуализации мотива охоты.

Рассказ «Петров день» в рукописном варианте имел другое заглавие, измененное Чеховым при публикации: «Двадцать девятое июня (Шутка). (С удовольствием посвящается гг. охотникам, плохо стреляющим и не умеющим стрелять)» [С. Т. 1. С. 567]. Уже в самой подзаголовке обозначен полемический вызов традиционному представлению об охотниках как людях страстных, увлеченных, владеющих искусством стрельбы²⁰².

Как у Тургенева в «Записках охотника» и во многих рассказах авторов журнала «Природа и охота», ранние рассказы Чехова написаны от лица героя-повествователя, участника охоты. Однако принципиальная новизна Чехова

²⁰¹ Изучению свойств феномена охоты в рассказах данного периода («Петров день», «Двадцать девятое июня», «Он понял!») посвящена статья В.Ф. Стениной «Охота в чеховском тексте: ритуал и поведенческие стратегии» [Стенина В.Ф. Охота в чеховском тексте: ритуал и поведенческие стратегии // Мир науки, культуры, образования. 2013. № 3 (40). С. 288–290]. Исследователь отмечает, что «охота имеет амбивалентные характеристики: она отсылает к оппозиции жизнь и смерть» [Там же. С. 289], где охота «с одной стороны, это ритуал, отличающийся в рассказах определенным набором устойчивых элементов: неизменная дата, обязательная фигура доктора <...> и кулинарное пиршество <...>», а «с другой – это выражение страсти охотников к обряду, который сводится к чрезмерностям в еде и эгоистическим слабостям <...>» [Там же. С. 290]. В настоящей работе феномен охоты получает другое осмысление в процессе рассмотрения особенностей концептуализации мотива охоты, образования концепта охоты, что не входит в тематическое и методологическое поле исследования В.Ф. Стениной.

²⁰² Ср. с: Тургенев И.С. «Записки ружейного охотника Оренбургской губернии. С. А-ва (Аксакова – Н.Х.). Москва. 1852 (Письмо к одному из издателей «Современника»)» [Тургенев И.С. Собрание сочинений : в 12 т. М., 1979. Т.12. С. 159–173].

заклучалась в эстетической установке на изображение в этом повествователе самого обыкновенного, заурядного героя, в отличие от повествователя «Записок охотника», человека глубокого философского ума, наделенного художественным вкусом, тонким чувством красоты природы. Чеховский повествователь представляет самую среду. Именно мироощущение обыкновенного человека становится главным предметом исследования, той призмой, через которую пропущены события охоты.

Рассказ «Петров день» открывается фразой, вводящей в рассказ повествователя мотив охоты: *«Наступило утро желанного, давно снившегося дня, наступило – урааа, господа охотники!! – 29-е июня... Наступил день, в который забываются долги, жучки, дорогие харчи, тещи и даже молодые жены, – день, в который г. уряднику, запрещающему стрелять, можно показать двадцать кукишей...»* [С. Т. 1. С. 67].

Через описание участников поездки на охоту создается представление об обитателях и нравах города: «многочисленную публику» составляли «отставной гвардии корнет Егор Егорыч Обтеперанский», «молодой доктор», «архангельский мещанин Кузьма Больва, старичок в сапогах без каблуков, в рыжем цилиндре, с двадцатипятифунтовой двустволкой и с желто-зелеными пятнами на шее», «отставной генерал», «Ваня, племянник, юноша-гимназист с длинной одностволкой через спину», «длинный и сухой преподаватель математики и физики в Ваниной гимназии, г. Манже», «брат Егора Егорыча, отставной капитан 2-го ранга Михей Егорыч».

Особенность содержания чеховского концепта охоты, в отличие от тургеневского, в этом рассказе состоит в том, что преобладающая стихия в изображении героев – комическая. Праздник оборачивается скандалом. Герои, отличающиеся друг от друга возрастом и социальным положением, схожи отсутствием взаимоуважения, грубым тоном общения. Например, генерал, после того, как компания охотников, отправившись на тарантасах к болотам, затем к «казенным лесам», забыла на сенокосе Больву, нисколько не пожалел о случившемся: *«– Ну, черт с ним! – порешил генерал. – Не ворочаться же за*

ним!» [С. Т. 1. С. 74]. Михей Егорыч, *«невыносимейший в мире человек, известный всей губернии скандалист»* [Там же. С. 69], только появившись в сюжете, сразу же начал бранить своего брата: *«– То такое, – закричал Михей Егорыч, – что ты Иуда, скотина, свинья!.. Свинья, ваше превосходительство! Ты отчего не разбудил меня? Отчего ты не разбудил меня, осел, я тебя спрашиваю, подлеца этакого? Позвольте, господа... Я ничего... Я его только поучить хочу!»* [С. Т. 1. С. 69].

Чехов акцентирует внимание на выявлении смешного и безнравственного в поведении своих героев. Юмор распространяется на все традиционные способы создания художественных образов: через юмор выражается противоречивость отношений человека и природы, человека и общества, наконец, человека с самим собой. Своеобразие тургеневской концепции мотива охоты, заключающееся в активном использовании описания природы как проявления нравственно-философской, эстетической позиции автора и способа характеристики героев, является одной из фундаментальных основ чеховской поэтики, но приобретает новые черты, обусловленные новым взглядом писателя на состояние русского общества. В начале рассказа повествователя нарисована картина «желанного утра»: *«Побледнели и затуманились звезды... Кое-где послышались голоса... Из деревенских труб повалил сизый, едкий дым. На серой колокольне показался не совсем еще проснувшийся пономарь и ударил к обеду... Послышалось храпенье растянувшегося под деревом ночного сторожа. Проснулись щуры, закопошились, залетали с одного конца сада на другой и подняли свое невыносимое, надоедливое чириканье... В терновнике запела иволга... Над людской кухней засуетились скворцы и удода... Начался даровой утренний концерт...»* [С. Т. 1. С. 67].

Присутствие тургеневского «пратекста», обнаруживаемого в организации поэтического пространства («звезды»), многозначительности пауз, неопределенности и таинственности колорита, оттеняет прозаический характер мировосприятия повествователя, человека зоркого и наблюдательного в бытовых вопросах, но лишенного поэтического взгляда на мир. Таким образом, Чехов не «отменяет» тургеневской концепции мотива охоты, опирается на нее в поисках

нравственной и эстетической нормы, но, пародируя стиль тургеневских описаний, указывает на недостаточность концепта 1840–1860-х гг. с его эпической доминантой для изображения картин жизни в 1880-е гг. Юмористическая стихия повествования означала необходимость акцента и на драматическую природу этого концепта.

Именно такая форма, не используемая ранее классиками охотничьей прозы, позволяет наиболее полно передать развиваемую автором идею о драматическом состоянии мира. Вместе с тем, новый поворот в осмыслении драматического содержания концепции охоты намечается еще в журнале «Природа и охота». В этой связи показателен рассказ Анатолия П. «Тяга», имеющий фабульное сходство – в описании тяги с рассказом Тургенева «Ермолай и мельничиха», но уже с первых строчек содержащий существенные отличия от тургеневского рассказа в восприятии природы и человека: *«Был тихий, довольно свежий вечер. Я ехал по грязной отвратительной дороге. Рядом со мною в неудобной, на каждой рытвине высоко подбрасывающей, тележке сидел известный в околоске деревенский охотник и балагур Всеволод»*²⁰³. Особенности изображения событий охоты, картин природы, передачи личных ощущений определяются типом повествователя – философствующего наблюдателя, несущего идею порядка и гармонии мира (как у Аксакова, Тургенева), и представителя среды с драматическим мироощущением (как у Чехова). В «Тяге» присутствует повествователь чеховского типа, описывающий события в драматическом, комическом и трагическом свете. Героем рассказа является «охотник и балагур», бывший крепостной Всеволод, умеющий *«вывернуться из крутых обстоятельств. Юмору в нем было пропасть. Ко всякому ремеслу был способен»*, но *«любовь к вину заставляла Всеволода иногда прибегать к темным делам и наконец погубила его окончательно»*²⁰⁴. Судьба Всеволода, с которым повествователь был на тяге, трагична: будучи пьян, во сне он сгорел на печи. Событие охоты, передаваемое страстными охотниками тургеневского типа с

²⁰³ Природа и охота ... Т. 3. № 7. С. 73.

²⁰⁴ Там же. С. 74.

эпической доминантой в его содержании, в «Тяге» разворачивается в драматическом варианте (центр тяжести переносится на характер и судьбу Всеволода): *«Уже совсем стемнело, когда мы садились в наш неудобный экипаж. В сумке у меня красовались две пары шнуров. Ехать было холодно»*²⁰⁵.

В рассказе «Петров день» концепт охоты характеризует авторское сознание, но не распространяется на мироощущение героев и повествователя. Юмор оборачивается трагедией: охота сводится к убийству птиц, глумлению человека над природой и полным отсутствием признаков охотничьей страсти. Показательным примером драматизации мотива охоты через комическое изображение становится описание поведения персонажей на охоте:

«Кардамонов со своими собаками погнался за молодым коршуном. Коршуна подстрелили и не нашли. Капитан 2-го ранга убил камнем суслика.

– Господа, давайте анатомировать суслика! – предложил письмоводитель предводителя дворянства, Некричихвостов.

Охотники сели на траву, вынули перочинные ножи и занялись анатомией.

– Я в этом суслике ничего не нахожу, – сказал Некричихвостов, когда суслик был изрезан на мелкие кусочки. – Даже сердца нет. Вот кишки так есть. Знаете что, господа? Поедемте-ка на болота! Что мы тут можем убить? Перепела – не дичь; то ли дело кулички, бекасы... А? Едем!» [С. Т. 1. С. 73–74].

Важно отметить, что само событие истребления живого в процессе охоты – явление, характерное для рассказов раннего Чехова и почти не свойственное творчеству Тургенева. Охотники из рассказа «Петров день» подстреливают нескольких жаворонков, коршуна, убивают суслика, голубя, дрохву, перепелку. Подстреленная дичь остается охотниками не тронутой либо становится объектом их охотничьего хвастовства: *«Манже выстрелил в жаворонка и попал. – Нравится мне эта птичка! – сказал он, показывая доктору жаворонка»* [С. Т. 1. С. 71]. Мотив истребления животных углубляет драматическое содержание мотива охоты.

²⁰⁵ Природа и охота ... Т. 3. № 7. С. 76.

В рассказе «Петров день» сознание неблагополучия в жизни и поведении современного человека принадлежит только автору. Его позиция неприятия насилия, глупости, духовной тупости героев, обнаруживаемая в рассказе через стихию юмора, выражена в прямой страстной форме, когда Чехов обращается к публицистике. В художественном очерке «На волчьей садке» (впервые опублик. в 1882 г. в «Литературном приложении журнала „Москва“», № 5) сюжетную основу составляет реальное происшествие – «Травля волков, организованная в январе 1882 г. на Ходынском поле в Москве» [С. Т. 1. С. 573]. События, происходящие в то время на глазах у многочисленных зрителей, поразили Чехова до глубины души, и, описывая увиденное, он поясняет: *«Прежде всего, я не охотник. Я всю жизнь мою ничего не бил»* [С. Т. 1. С. 117]. Преследование сворой собак выпущенного из ящика волка, демонстративно устроенное с целью увеселения разношерстной публики – не только мужчин, но также женщин и детей, резко критикуется Чеховым, поскольку ведет к совершенно предсказуемому завершению «охоты» – растерзанию загнанного животного, что свидетельствует о бесчеловечности современного общества. Проблема пробуждения нравственного самосознания, духовной встряски общества представляется Чехову важнейшей и заслуживающей внимания: *«Не шутя, осрамился человек перед волками, затеяв эту quasi-охоту!.. Другое дело – охота в степи, в лесу, где людскую кровожадность можно слегка извинить возможностью равной борьбы, где волк может защищаться, бежать...»* [С. Т. 1. С. 119].

В финале Чехов делает вывод: *«Мораль самого скверного свойства. Пощекотали женские нервы и больше ничего! Сбор, впрочем, тысячный. Но не смею думать, чтобы все это делалось для сбора. Сбором можно окупить все расходы, но нельзя окупить тех маленьких разрушений, которые, быть может, произведены этой травлей в маленькой душе вышеупомянутого гимназистика»* [С. Т. 1. С. 121].

Ключевое слово «травля», профессиональное и нейтральное для охотников, поставленное Чеховым в конце зарисовки, приобретает метафорическое значение: охота как разрушение души маленького человека.

3.1.4. Концепт охоты в рассказе «Двадцать девятое июня» (1882)

Развитие нравственно-философского и художественного сознания Чехова шло в направлении усложнения и глубины изображения личности героев, драматизма их судеб. Ровно через год, в 1882 г., Чехов написал рассказ «Двадцать девятое июня (Рассказ охотника, никогда в цель не попадающего)». И вновь заглавие строится на противоречии: охотник (традиционно хорошо стреляющий) и охотник, «никогда в цель не попадающий».

Концептуальность мотива охоты, обозначившаяся в «Петровом дне», получила в «Двадцать девятом июня» развитие в принципе характерологии – носителем антиномичного сознания становится повествователь, один из героев рассказа, человек, представляющий самую провинциальную среду.

Многое в «Двадцать девятом июня» напоминает «Петров день». Мотив охоты давал возможность эпически полно описать компанию, отправляющуюся на охоту, представить быт и нравы провинциального города, характеристику его участников: *«Аким Петрович Отлетаев, мировой судья, земский врач, я, зять Отлетаева Предположенский и волостной старшина Козоедов ехали все шестеро на отлетаевской коляске-розвальне на охоту»* [С. Т. 1. С. 224].

Основной тон повествования, как и в «Петровом дне», носит юмористический характер. Событие охоты, формально объединяющее персонажей «Двадцать девятого июня», подменяется событием скандальных разговоров на разные бытовые темы, уничтожающих надежду на возможность радостных ощущений через общение с природой и замыкающих героев в привычную атмосферу скуки: *«Дня через два <...> Мы играли в стуколку и по обыкновению грызли друг друга...»* [С. Т. 1. С. 231].

Однако в «Двадцать девятом июня» изменился духовный облик героя-повествователя. Истинным событием рассказа оказывается не поездка на охоту, а процесс изображения пробуждения драматических раздумий у героя в ситуации привычной жизни. В рассказе намечается новый принцип характерологии героев,

особенно ярко проявившийся в использовании описаний природы и в композиции рассказа.

Рассказ открывается картиной природы: *«Было четыре часа утра... Степь обливалась золотом первых солнечных лучей и, покрытая росой, сверкала, точно усыпанная бриллиантовой пылью. Туман прогнало утренним ветром, и он остановился за рекой свинцовой стеной. Ржаные колосья, головки репейника и шиповника стояли тихо, смирно, только изредка покланиваясь друг другу и пошептывая. Над травой и над нашими головами, плавно помахивая крыльями, носились кориуны, кобчики и совы. Они охотились...»* [С. Т. 1. С. 224]. Манера описания, пространственная организация, поэтический стиль, музыкальность ритма прозы – все это указывает на художественный вкус повествователя, его наблюдательность, любовь к природе, знание языка тургеневской прозы и рождает у читателя чувство симпатии к повествователю. Единственная деталь, выбивающаяся из общего стиля, – это поэтический «штамп» в описании росы: «бриллиантовая пыль». Этот эпитет звучит диссонансом, искусственностью, но как бы теряется в общей картине. Описание одной из ссор охотников прерывается краткой зарисовкой природы, которая «вклинивается» контрастно, оттеняя момент рождения у повествователя ясной и разумной мысли о ненормальности жизни, вызвавшей тоску по красоте: *«Между тем пока мы, не выспавшиеся, полупьяные каверзили друг против друга, солнце поднималось все выше и выше... Туман исчез окончательно, и начался летний день... Было кругом тихо, славно... Только мы одни нарушали тишину...»* [С. Т. 1. С. 238].

Однако в ходе дальнейшего рассказа на фоне мелочных и прозаических обстоятельств неоднократно обнаруживается ранее ложная пафосность повествователя, игра красивыми словами, профанация высоких понятий (*«Все мы толкались, пыхтели, морщились, всей душой ненавидели друг друга и с нетерпением ждали того времени, когда нам можно будет вылезть из коляски. <...> Тела наши были сдавлены, но зато души были преисполнены радостями самого высшего качества!»* [С. Т. 1. С. 224]). Впечатление внутренней противоречивости персонажа усиливается.

В финале рассказа повествователь с горечью произносит слова, заключающие в себе драматические раздумья о пошлом, безрадостном существовании всей Отлетаевки, возводимой в образ русской «глуши»: *«Мы ссоримся, сплетничаем, ненавидим, презираем друг друга, но разойтись мы не можем. Не удивляйтесь и не смейтесь, читатель! Поезжайте в Отлетаевку, поживите в ней зиму и лето, и вы узнаете, в чем дело... Глушь – не столица... В Отлетаевке рак – рыба, Фома – человек и ссора – живое слово...»* [С. Т. 1. С. 231].

Начало рассказа (описание природы) и его финал (размышления повествователя о нравах в Отлетаевке) стилистически выполнены в тургеневской манере, но на новых основаниях. Размышляющим, страдающим от несовершенства жизни, общей и личной, становится рядовой провинциал, герой-охотник. В повседневной и обычной действительности рождается новое мышление, неудовлетворенность и тоска по иной, неизвестной жизни. Подобная композиция обрамления прозаического материала философско-элегическими раздумьями создает на уровне самого текста драматическое напряжение, характеризующее сознание уже не только автора, но и героя-повествователя.

3.1.5. Концепт охоты в рассказах «Живой товар», «Отставной раб», «Он понял!» (1883)

Концепт охоты оказался важным фактором в разработке Чеховым принципов характерологии при создании произведений, написанных в объективной манере²⁰⁶. Показательным в этом плане стал рассказ «Он понял!» (1883), опубликованный в журнале «Природа и охота». О присутствии возможного повествователя говорит только начало рассказа: *«Душное июньское утро. В воздухе висит зной, от которого клонится лист и покрывается*

²⁰⁶ В рамках субъективной манеры в настоящей работе исследуется функция повествователя, а именно: характер его влияния на сюжетно-фабульную организацию, выражение личных оценок. В произведениях, тяготеющих к объективной манере повествования, субъективную роль повествователя исполняют герои. Об особенностях объективной и субъективной манер повествования см: [Чудаков А.П. Поэтика Чехова. М., 1971. С. 10–87].

трещиной земля. Чувствуется тоска за грозой. Хочется, чтобы всплакнула природа и прогнала дождевой слезой свою тоску.

Вероятно, и будет гроза. На западе синее и хмурится какая-то полоска. Добро пожаловать!» [С. Т. 2. С. 167]. Весь остальной текст написан в объективной манере, и предметом изображения являются два героя – мужичонок-охотник Павел Хромой из Кашиловки и его барин. По мнению Г.А. Бялого, рассказ «Он понял!» относится к циклу «как бы чеховских «Записок охотника», возникших не без влияния Тургенева»²⁰⁷. Действительно, тургеневский концепт охоты получает полное развитие: замухрышный мужичонок, у которого и одежда, и собака, и ружье, наконец, даже добыча – все убого и смешно, оказывается во власти великой страсти охоты. В своем объяснении уряднику, а потом барину Хромой говорит о неведомой силе, управляющей его поведением: *«А тут еще в поднебесье две уточки пролетели, да куличок прокричал где-то за речкой. Страсть как охоты захотел! С таким воображением и домой пришел. <...> А водки как выпил, разговлявшись, так и совсем шальной стал. Голоса стал слышать. Слышно мне, как какой-то тоненький, словно как будто андельский, голосочек звенит тебе в ухе и рассказывает: поди, Пашка, постреляй! Наваждение!»*²⁰⁸.

В страстном увлечении охотой Хромой оказывается сродни другим чеховским героям, для которых охота связана с лучшими воспоминаниями жизни. В таких рассказах, как «Живой товар» (1882) или «Отставной раб» (1883), мотив охоты контаминирует как с мотивами обывательской, привычной провинциальной скуки, так и с мотивами другой жизни, овеванной мечтами о прекрасном. О герое рассказа «Живой товар» бедном чиновнике Бугрове сказано, что *«в городах он пил, ел, спал и в карты играл. К рыбной ловле, охоте, к французенкам, которые, между нас сказать, немножко обокрали его, он потерял всякую охоту»* [С. Т. 1. С. 385]. В этом случае упоминание об охоте свидетельствует о праздности и равнодушии даже к привычным развлечениям:

²⁰⁷ Бялый Г.А. Чехов // История русской литературы : в 10 т. М., Л.; 1941–1956. Т. IX. Ч. 2. 1956. С. 362.

²⁰⁸ Природа и охота : в 4 т. М., 1883. Т. 4. № 11. С. 82.

охота, француженки, рыбная ловля. Но в воспоминаниях о днях юности мотив и образ охоты получает смысл душевной свободы и красоты, гармонического единения с природой и миром: *«Гимназист в белой фуражке держал в руках ружье. Они ехали на дачу удить рыбу, охотиться, пить на свежем воздухе чай. Ехали в те благодатные места, где во время оно бегал по полям, лесам и берегам босой, загорелый, но тысячу раз счастливый сын деревенского дьякона, мальчик Бугров. О, как чертовски соблазнителен этот май! Как счастливы те, которые, сняв свои тяжелые вицмундиры, могут сесть в коляску и полететь в поле, где кричат перепела и пахнет молодым сеном. Сердце Бугрова сжалось от приятного, охлаждающего чувства... Сто тысяч! Вместе с коляской пред ним пролетели все его заветные мечты, которыми он любил угощать себя в продолжение всего своего чиновничьего житья-бытья, сидя в губернском правлении или в своем тщедушном кабинетике...»* [С. Т. 1. С. 366].

В небольшом рассказе «Отставной раб» (1883) Чехов сделал героем Никифора Филимоныча, маленького неказистого и пьющего человека (*«морицинистое бритое лицо и коричневая шея вздрагивали и подергивались судорогой всякий раз, когда он подчеркивал в своем рассказе какое-либо особенно поэтическое место...»* [С. Т. 2. С. 228]), когда-то служившего князю Свинцову. Никифор Филимоныч – в прошлом охотник, и душа его открыта красоте природы и жалости к людям. Рассказ начинается с картины природы: *«Наша речка извивалась змейкой, словно зигзага... Бежала она по полю изгибами, вертикулясами этакими, как поломанная... Когда, бывало, на гору взлезешь и вниз посмотришь, то всю ее, как на ладонке, видать. Днем она как зеркало, а ночью ртутью отливает. По бережку камыш стоит и в воду поглядывает... Красота! Тут камыш, там ивнячок, а там вербы... Так расписывал Никифор Филимоныч, сидя в портерной за столиком и глотая пиво. Говорил он с увлечением, с жаром...»* [С. Т. 2. С. 228]. В манере повествования героя обнаруживается природная тонкость в восприятии красоты и одновременно необразованность, следствие приниженности и неблагополучия жизненных обстоятельств.

Характеризуя манеру рассказа Никифора Филимоныча, Чехов в лаконичной форме обозначает триаду (природа-охота-человек): *«Начинал он беседы обыкновенно с самого начала – с описания природы. С природы переходил он на охоту, с охоты – на личность покойного барина, князя Свинцова»* [С. Т. 2. С. 228]. В триаде закреплены важнейшие координаты философского и эстетического миропонимания, оформившегося в русской классике, и подчеркнута значимость концепта охоты в процессе познания и изображения современной жизни. Определенная иерархия неслучайна, она имеет философское основание: природа являет собой целокупность проявления разных форм жизни, охота – в не уточненном персонажем значении – представляет собой акт действия в рамках духовного и физического существования человека и служит способом его сближения или разъединения с природой, личность – характер человека, формируемый в условиях его жизненных исканий и выражающий дух времени. Чехов опирается на эту универсальную модель миропонимания и искусства, но придает синтезу эпического и драматического смысл выражения духа кризисного времени, перемещая центр тяжести на характер каждого героя.

В рассказе «Он понял!» схожесть с Тургеневым только оттеняет новизну чеховского концепта охоты. Весь рассказ лишен поэтического пафоса, написан исключительно в юмористическом ключе. Заглавие рассказа («Он понял!») указывает на важность еще одного персонажа. «Он» – это барин, который решает судьбу Хромого, нарушителя порядка. Юмор распространяется и на барина, человека опустившегося, грозного и пьющего. Развитие ситуации носит анекдотический характер: барин, выслушав рассказ о непреодолимой «болести» Хромого – страсти к охоте, примеряет «болесть» на себя, имея в виду свою привязанность к алкоголю, и расчувствовавшись, войдя в положение Хромого, отпускает его на волю из-под ареста. В этом развитии сюжета, потребовавшего эпически подробного описания обитателей поместья и деревни (мужик, урядник, барин), нравов, законов пользования барскими угодьями, времени охоты и т.д., анекдотичной развязкой, не идеализируя героев, Чехов акцентировал внимание на моменте проявления естественного человеческого чувства, показав, что сердце

барина дрогнуло. Чехов ни на мгновение не нарушает художественной меры – неразвитость, ограниченность и мужика и барина остаются смешными, но через юмор, получивший антиномичное наполнение в поле действия концепта охоты, читателю передается авторское уважение и внимание к человеческой личности, а также представление об искажении нормы прекрасного в современной жизни.

Таким образом, развитие мотива охоты, наполнение его концептуальным смыслом способствует формированию комплекса значений путем включения данного мотива в тексты рассказов и определения его роли в контексте произведений Чехова, а также осмысления его семантической динамики. Художественная форма небольшого рассказа, разрабатываемая Чеховым, с введением национально значимого мотива охоты наполняется эпическим содержанием, которое в результате переосмысления тургеневской традиции характеризуется особым драматическим напряжением, определяя драматическое миропонимание Чехова и его новаторство в разработке мотива-концепта охоты. Особое место в творчестве раннего Чехова отводится значению фигуры повествователя, с осознанием драматизма которым происходит процесс концептуализации мотива охоты.

В ранних рассказах формируется семантическое поле концепта охоты, которое получит глубокое воплощение²⁰⁹ в повести «Драма на охоте» (1884) и в комедии «Леший» (1889), где антиномичность, свойственная концептуальному мотиву охоты, определяет лирико-философскую символику пейзажа и структуру характеров героев.

²⁰⁹ К мотиву-концепту охоты Чехов обращается и в других рассказах, созданных в 1884–1895 гг. – (в период создания «Драмы на охоте» и до «Чайки»). В большинстве этих рассказов получает продолжение диалог с тургеневской традицией (период 1885–1887 гг.): «Егерь» (1885), «Весной» (1886), «Пустой случай» (1886), «Волк» (1886), «Рано!» (1887), «Свирель» (1887). В остальных же рассказах на первый план изначально выходит чеховское видение мира – через изображение нелепых случаев, парадоксального поведения героев: в рассказе «На охоте» (1884) герой вместо зверя случайно застреливает охотничью собаку; в рассказе «Беспокойный гость» (1886) изображается противостояние двух героев – честолюбивого охотника и трусливого лесника, так называемого защитника природы; наконец, в рассказе «Белолобый» (1895) в качестве героев Чехов выводит представителей мира животных – голодную охотящуюся волчицу и игривого простодушного щенка и публикует этот рассказ в журнале «Детское чтение». Во всех названных рассказах концепт охоты имеет эпико-драматическое содержание, в котором эпическое происходит из «эталонной» концепции охоты Тургенева, но не получает развития в структуре произведений, уступая драматическому, более точно характеризующему миропонимание Чехова и, соответственно, мир изображаемых им героев.

3.2. Концепт охоты в повести «Драма на охоте» (1884)

Известно, какую важную роль для формирования А.П. Чехова играло творчество И.С. Тургенева, на произведения которого писатель откликался на протяжении всей жизни. Как показали исследователи (Г.А. Бялый²¹⁰, А.П. Чудаков²¹¹, А.Г. Головачева²¹², Ю.И. Зингерман²¹³, Е.Г. Новикова²¹⁴, Е.В. Тюхова²¹⁵ и др.), восприятие Чеховым Тургенева носило характер творческого диалога, способствовавшего формированию новой эстетики и художественной манеры.

Диалог начинающего писателя с большой литературной традицией получил развитие в ранней повести Чехова «Драма на охоте» (1884). Никогда не переиздававшаяся при жизни писателя и, казалось бы, обреченная на забвение как неудачное и несовершенное произведение, повесть значительна тем, что в ней отчетливо запечатлен сам процесс формирования художественного сознания Чехова.

Особый интерес представляет содержание и функционирование концепта охоты. Постановка вопроса о концепте охоты выводит к исследованию целого ряда проблем, связанных с пониманием творчества Чехова, в частности синтеза эпического и драматического начал и диалектики взаимодействия прозы и драмы в процессе становления художественного метода писателя.

Концепт охоты заявлен в заглавии «Драмы на охоте», которое повторяется дважды – как заглавие всей повести, так и рукописи, принесенной судебным следователем Камышевым в редакцию газеты. Оба слова – «драма» и «охота» – заключают в себе многозначные и антиномичные по содержанию смыслы, а

²¹⁰ Бялый Г.А. Чехов и «Записки охотника» // Ученые зап. Ленингр. пед. ин-та им. А.И. Герцена. 1948. Т. 67. С. 184–186.

²¹¹ Чудаков А.П. Поэтика Чехова. М., 1971.

²¹² Головачева А.Г. «Невиданные формы» (О поэтике «Чайки») // О поэтике А.П. Чехова. Сб. научн. тр. Иркутск, 1993. С. 206–227.

²¹³ Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение. М., 2001.

²¹⁴ Новикова Е.Г. Чехов и Тургенев (К типологии образа художника) // О поэтике А.П. Чехова. Иркутск, 1993. С. 157–172.

²¹⁵ Тюхова Е.С. Тургенев и Чехов: преемственные и типологические связи. // Спасский вестник. Тула, 2005, № 12. С. 102–111.

поставленные в один ряд, они создают подвижный, взаимообогащающий синтез эпического и драматического начал.

Слово «драма» содержит в себе указание на трагическое событие, описанное в повести, – убийство молодой женщины. Однако в первом же абзаце рукописи взвинченный крик попугая *«Муж убил свою жену! Ах, как вы глупы! Дайте же мне, наконец, сахару!»* [С. Т. 3. С. 246], будучи еще одним предсказанием беды, направляет внимание читателя по ложному следу (в этом сказался момент пародирования Чеховым детективного жанра) и уже заранее снижает напряженность трагического тона до фарса. Драма как событие (убийство на охоте) в повести не изображается, что способствует переключению внимания с события на драму переживаний героев. Автор рукописи, приступая к изложению трагических обстоятельств, пишет: *«С следующей главы моя покойная муза выражение покоя на лице сменяет выражением гнева и скорби. Предисловие кончено, начинается драма»* [С. Т. 3. С. 315]. Насмешливый тон в отношении патетического способа самовыражения в рукописи, как и дерзость, граничащая с цинизмом в финальном разговоре следователя с редактором, служит маской, которой прикрываются переживания героя. Неопределенность положения, тайна преступления, противоречивые чувства – сострадания и жестокого равнодушия по отношению к Оленьке Урбениной – заставили Камышева написать исповедь как освобождение от мук и как самонаказание.

Слово «драма» включает в себе указание и на жанровое своеобразие повести в том смысле, что история из жизни провинции имеет трагический аспект, и ее изображение потребует драматизации прозаического повествования. Одним из способов воссоздания эпической полноты картин жизни, изнутри заряженной драматизмом, стал концепт охоты, оформленный в творчестве Тургенева.

Тургенев (и прежде всего в «Записках охотника»), в одном ряду с С.Т. Аксаковым, Л.Н. Толстым, создал модель национального эпоса, построенного на изображении русской провинциальной жизни. Охота вносила в существование человека энергию движения, бесконечного русского пространства, свободы от

быта, единения с природой, так ценимых Тургеневым и Чеховым. Тургеневское объяснение читателю в рассказе «Ермолай и мельничиха», что такое тяга, по существу является признанием в любви и гимном охоте. Но занятие охотой таило в себе и угрозу скитальчества, одиночества, душевной неприкаянности среди людей. На антиномичную сущность мотива охоты может быть распространена характеристика русского пространства, данная Чеховым в письме к Д.В. Григоровичу от 5 февраля 1888 года: «В Западной Европе люди погибают оттого, что жить тесно и душно, у нас же оттого, что жить просторно... Простора так много, что маленькому человечку нет сил ориентироваться...» [П. Т. 2. С. 190].

Мотив охоты, выполняя сюжетобразующую функцию (странствия охотника, одного из лучших представителей русской дворянской интеллигенции), получает статус концепта, подключая к мотиву охоты разнообразные мотивы и образы, связанные с изображением социально-бытовой и духовной жизни русского общества. Это провинция, природа, культура, бытовая и духовная жизнь крестьянства, дворянства. В процессе сложного и развивающегося взаимодействия мотивов и образов, концепт охоты вбирает в себя эпос большого пространства, времени и, в свою очередь, обогащает входящие и создающие его концептуальность мотивы антиномичностью. Охота у Тургенева выступает символом русской национальной жизни и духовных исканий (ловли) истинного смысла существования, связанного, как и у Платона, с понятиями красоты, добра, справедливости, любви. Но в отличие от Платона в понимании и толковании охоты в прозе Тургенева огромное значение приобретает, наряду с субстанциально-эпической направленностью, выявление драматической антиномичности сущего, а именно критическое изображение негативных явлений, затеняющих красоту (как то дикость помещиков, необразованность и темнота крестьянства, гнет крепостного права, ограниченность мечтательного идеализма и др.), а также включение в текст нравственно-философских рефлексий повествователя, связанных с размышлениями о драматизме жизни. При этом

важно отметить, что они не разрушают, а, напротив, обогащают структуру эпически завершенного целого.

Тургеневская актуализация драматической сущности концепта охоты, получившего статус философского и художественного камертона всей структуры произведения, оказалась родственной эстетической позиции Чехова. Указание на ориентацию Чехова на тургеневскую традицию возникает уже в жанровом подзаголовке рукописи Камышева: «Из записок судебного следователя». И если подзаголовок ко всей повести («Истинное происшествие») указывает на фактичность и документальность события (визита Камышева в редакцию), то принадлежность рукописи к жанру «записок» человека, который к тому же занимается охотой, вписывает «Драму на охоте» в пространство литературного контекста, ключевым произведением которого были «Записки охотника» И.С. Тургенева. Однако уже в подзаголовке обнаруживается намек на несовпадение с тургеневской книгой: это все же «записки» не охотника, а судебного следователя. Позиция демонстративной ориентированности на тургеневскую традицию и одновременного отталкивания от нее более всего проявляется в выборе героя, отличного от тургеневского охотника. Цель Чехова – выявить и акцентировать всеобщий кризисный, противоречивый характер современной русской жизни и ее героев. Для этого Чехову необходимо было перенести центр внимания с события на характер, на сознание героев, что Чехов и предпринимает в «Драме на охоте».

В повести Чехова событие охоты, в отличие от тургеневской книги, лишено сюжетообразующей функции, организующей эпический хронотоп всего произведения. Разговор об охоте как важном занятии и удовольствии дворянского круга подан в повести в ироническом тоне, дискредитирующем культурный облик провинциальной дворянской интеллигенции. Охота включается одним из героев, графом Карнеевым, *«владельцем этих громадных лесов и широкого озера»* и *«пигмеем с испытанным лицом и длинными усами...»* [С. Т. 3. С. 265], в список того, что способно *«принести пользу человечеству»*: *«Граф зашагал из угла в угол и в длинных, скучных предположениях начал описывать мне пользу, какую могут принести человечеству его вечера. Музыка, литература, сцена, верховая езда,*

охота. Одна охота может сплотить воедино все лучшие силы уезда!..» [С. Т. 3. С. 312]. Охота, ставшая продолжением давно начатой «ловли» красоты «девушки в красном», завершается констатацией автора рукописи, что *«граф убил не двух зайцев, а больше!»*, а так называемая в повести *«мальчишеская погоня [кончилась] нравственным падением одних, гибелью других и преступлением третьих!»* [С. Т. 3. С. 339]. Таким образом, мотив охоты как бытового и событийного занятия получает в повести Чехова концептуальный философско-эстетический смысл, включающий в себя память эпического как нормы нравственного и духовного здоровья, идеалов пользы для человечества, национальных просторов, лесов и озер, но при этом акцентирующий разрушительные процессы в современной жизни.

Подобная антиномия лежит в основе образа Камышева, автора рукописи. Содержание и характер повествования в рукописи свидетельствуют о том, что ее автор, судебный следователь Камышев, создает свой текст, как бы примеряя себя на тургеневского героя, но не выдерживает этого критерия и становится объектом пародии. Камышев из разряда тургеневских героев: это образованный представитель провинциальной дворянской интеллигенции, начитанный, рефлектирующий, склонный к тонкому восприятию красоты в мире природы, одинокий и неприкаянный. Но в сравнении с тургеневским героем Камышев духовно опустошен, приземлен, способен к подлости и даже преступлению. Чехов не выделяет и не возвышает своего героя над окружающими, Камышев принципиально обыденен, и прочие герои – почти двойники его по типу жизни, мироощущению, душевному состоянию. Они, включая и Ольгу Урбенину, тоже «охотники» – любители удовольствий и виновники гибели других.

Для характеристики героя автор рукописи прибегает к обязательной в тургеневских повестях и романах ситуации на rendez-vous, в которой принимает участие необычная и роковая для героя женщина («девушка в красном»). Рассказ в повести Чехова (как редактора, так и следователя) ведется от первого лица, что характерно для «Записок охотника» и большинства тургеневских повестей. Для автора «Записок судебного следователя» исповедальная форма служит способом

самоанализа и попыткой самооправдания, что свойственно и тургеневским героям.

И, наконец, важнейшим способом воплощения нравственно-философских идей автора и приемом создания образа героя у Чехова, как и Тургенева, служит изображение природы, вводимой как естественное и необходимое пространство для странствующего охотника. Описания связаны с развитием сюжета и выполняют смыслообразующую функцию.

Во-первых, картины природы в ее масштабности и полноте присутствуют в каждом рассказе «Записок охотника» и воплощают авторское представление об универсальной целостности русской национальной жизни, становятся символом физической и духовной мощи народа. Они отмечены и драматическими чертами, но не грозящими ей трагическим финалом. В данном аспекте реализуются эпический потенциал концепта охоты как утверждения субстанциального смысла жизни человека.

Во-вторых, в «Записках охотника» в полной мере получила развитие антиномичная сущность концепта философско-эстетической охоты. Картины природы в ее текучести, изменении и стремлении к гармоническому разрешению оказались наиболее адекватным способом выражения философских раздумий автора и повествователя о красоте вечной природы и кратковременности судьбы человека в мире. Онтологическое осмысление природы наделяло духовный мир тургеневского героя глубоким драматизмом и выводило проблему характера за пределы социального детерминизма на универсальный общечеловеческий уровень.

Опыт Тургенева имел для Чехова исключительное значение. Найденному Тургеневым принципу изображения мыслящей личности через соотношение его психологии и судьбы с природой Чехов придал универсальный характер и распространил на мироощущение каждого героя, даже самого заурядного, сделав его выразителем общего состояния мира.

В повести многочисленны и разнообразны картины природы. Несколько раз на страницах повести появляется описание леса и озера. Динамика меняющихся

видов в повести, будучи реальным интерьером для событий, по тональности впечатления от нее синхронна психологическим коллизиям в повести. В первом описании озеро, как и лес, возникают резким контрастом картине знойного вечера: *«Солнце было близко к своему ночлегу, но жар и духота давали еще себя чувствовать... Накаленный воздух был неподвижен и сух, несмотря на то, что дорога моя лежала по берегу громаднейшего озера... Справа видел я водную массу, слева ласкала мой взгляд молодая весенняя листва дубового леса, а между тем мои щеки переживали Сахару.*

«Быть грозе!» – подумал я, мечтая о хорошем, холодном ливне...

Озеро тихо спало. Ни одним звуком не приветствовало оно полета моей Зорьки, и лишь писк молодого кулика нарушал гробовое безмолвие неподвижного великана. Солнце гляделось в него, как в большое зеркало, и заливало всю его ширь от моей дороги до далекого берега ослепительным светом. Ослепленным глазам казалось, что не от солнца, а от озера берет свой свет природа» [С. Т. 3. С. 251].

В описании озера, оказавшегося на пути героя во время его поездки к графу, когда ничто еще не предвещало беды, встречается определение («страшного большого озера»), усложняющее драматическим смыслом образ красивого озера и предвещающее «страшный» конец. На время это грозное предвестие оттесняется картиной прекрасного озера, к тому же рисуемого на фоне горы под названием Каменной Могилы, связанной с легендой об убийстве» какого-то татарского хана»: *«Взбравшись на нее (гору – Н.Х.), мы увидели все озеро во всей его пленительной шире и не поддающейся описанию красоте. Солнце уже не отражалось в нем; оно зашло и оставило после себя широкую багровую полосу, окрасившую окрестности в приятный, розово-желтый цвет» [С. Т. 3. С. 263].*

Резко противоположная по содержанию и тональности описания картина озера возникает после сцен охоты и убийства Оленьки: *«Дорога моя лежала по берегу озера. Водяное чудовище уже начинало реветь свою вечернюю песню. Высокие волны с белыми гребнями покрывали всю громадную поверхность. В воздухе стоял гул и рокот. Холодный сырой ветер пронизывал меня до костей.*

Слева было сердитое озеро, а справа неся монотонный шум сурового леса. Я чувствовал себя с природой один на один, как на очной ставке» [С. Т. 3. С. 362].

Нельзя не отметить, что картины выполнены в стилистике тургеневских описаний природы и что все они отмечены иронией в адрес подражателя этой манере: «пленительная ширь», озеро – «водяное чудовище», которое «начинало реветь свою вечернюю песню», «щеки переживали Сахару» и т.д. Однако сохранен тургеневский принцип художественной организации текста: в совокупности картины природы предстают художественной моделью, в которой символическим образом воссоздается психологическое состояние героев, отличающихся крайними противоречиями – способностью восхищаться красотой и безжалостно губить ее. То есть концепт охоты, определивший в сюжете кульминационный момент, придал всему произведению драматический тон, сказавшийся во всех компонентах повести, и в частности, в картинах природы.

В повести «Драма на охоте» получил отражение процесс поиска Чеховым художественной манеры – и характерно, что эти поиски повлекли за собой его обращение к концепту охоты как наиболее адекватному для воссоздания русской жизни.

3.3. Концепт охоты в комедии «Леший» (1889)

Следующим произведением, в котором получит развитие концепт охоты, станет комедия «Леший» (1889). Сам факт функционирования его в драматическом тексте после опыта в прозе знаменателен тем, что в «Лешем» Чехов делает важный шаг в выработке своей эстетики и поэтики. Здесь, «по А. Скафтымову, закладываются принципы чеховского драматургического письма, за этой комедией им закрепляется роль содержательной и структурообразующей матрицы всего состава чеховской драматургии»²¹⁶.

²¹⁶ Новикова Н.В. «Существо драматического сложения» пьесы А.П. Чехова «Леший» // Философия Чехова. Иркутск, 2012. С. 191.

Мотив охоты как сюжетобразующий в комедии отсутствует, однако в пьесе отчетливо возникают его очертания, вводимые отдельными репликами, принадлежащими Федору Ивановичу Орловскому. Это персонаж второго плана, он будет даже исключен из числа действующих лиц в переработанном варианте – в комедии «Дядя Ваня». Сын провинциального помещика, человек малообразованный и самоуверенный, в I действии в разговоре о любви Орловский между прочим замечает: *«Захотел я, чтоб ружье мое не давало осечки, оно и не дает»* [С. Т. 12. С. 137–138]. На вопрос Елены Андреевны, какая птица летит в небе, и ответ Желтухина: *«Это ястреб»*, Федор Иванович предлагает тост: *«Господа, за здоровье этого ястреба!»* [С. Т. 12. С. 139]. Человек военный, в связи с самоубийством Войницкого, Орловский упоминает о типе револьвера, широко известного в России как охотничьего оружия: *«А каков Жорж-то, а? Взял, ни с того ни с сего, и чичикнул себе в лоб! И нашел тоже из чего: из Лефоше! Не мог взять Смита и Вессона!»* [С. Т. 12. С. 192]. В IV действии Федор Иванович говорит об охоте как привычном своем занятии: *«Иду я раз с охоты, смотрю – на дереве филин сидит. Я в него трах бекасником! Он сидит... я в него девятым номером... Сидит... Ничто его не берет. Сидит и только глазами хлопает»* [С. Т. 12. С. 196]. Таким образом, мотив охоты вводится в комедию в связи с изображением «эпизодического лица», незначительного по статусу персонажа и, на первый взгляд, носит случайный, необязательный характер. Мотив охоты с ружьем дополняется мотивом рыбной ловли. Один из главных героев комедии, Михаил Львович Хрущов по прозвищу «Леший», приглашает уездную компанию в гости: *«Потом приезжайте все ко мне. Вечером рыбную ловлю на озере устроим»* [С. Т. 12. С. 143]. В IV действии крик, нарушивший вечернюю тишину, получает объяснение: *«Это на реке мужики раков ловят»* [С. Т. 12. С. 190].

Однако эти «охотничьи» реалии выполняют в комедии важную роль: они становятся способом введения в драматическое произведение эпически развернутого пространства русской провинциальной жизни, ее быта, поведения, психологии ее обитателей. Органичность и реальность изображаемых картин

провинциального дворянства как среды обитания и способа характеристики психологического состояния героев закрепляются в комедии замечаниями, например, по поводу погоды, замечаниями необязательными, на первый взгляд.

Е л е н а А н д р е е в н а: «Ветер поднялся, я закрою окна (*Закрывает*) Сейчас будет дождь» [Т. 12. С. 148]. *В о й н и ц к и й*: «На дворе гроза собирается ...» [С. Т. 12. С. 149]. *Х р у щ о в*: «Какова погодка-то? За мной гнался дождь, и я едва ушел от него» [С. Т. 12. С. 150]. *В о й н и ц к и й*: «Сейчас пойдет дождь, и все в природе освежится и легко вздохнет. Одного только меня не освежит гроза» [С. Т. 12. С. 151]. Однако эти реплики по поводу сиюминутного, соединенные с замечаниями о привычных занятиях, погружают героев в стихию природы, она составляет атмосферу их физического и духовного существования. При этом Чехов разрабатывает уровень постоянного соотношения с природой переживаний и настроений героев, выявляя в их ежедневном существовании проявление нравственно-философского конфликта. Концепт охоты настойчиво вводится в комедию и, как **сжатая пружина** в сравнении с развернутым воплощением его в прозе, сообщает драматическому произведению свой эпический потенциал.

Важнейшим составляющим концепта охоты, связанного традиционно в русской литературе с изображением национальной жизни в ее провинциальном ракурсе, в комедии становится образ леса, значимость которого зафиксирована в самом заглавии комедии: «Леший» – «лесной дух, пугало, как домовый», «поет голосом без слов, бьет в ладоши, свищет, аукает, хохочет, плачет, прикидывается в старика с котомкой»²¹⁷. Он же – защитник леса, человек, преданный лесу, каким изображается Михаил Львович Хрущов. Помещик, кончивший курс на медицинском факультете, он не занимается врачебной практикой и направляет всю свою энергию на спасение русского леса.

Благодаря подключению образа леса к мотиву охоты на первый план выступает антиномичность содержания всех сфер изображаемой жизни,

²¹⁷ Даль В.И. Толковый словарь живого Великорусского языка : 4 т. СПб., М., 1881. Т. II. С. 279.

типологически связанных между собой. Образ леса в комедии Чехова несет в себе полярные по содержанию смыслы, характеризующие в своей целостности противоречия как самой жизни, в ее социальном и национальном аспектах, так и духовного состояния, психологии, поведения современного человека.

Тема леса эпически раздвигает художественное пространство комедии до размеров общенационального. В IV действии все встревожены звуком набата и заревом пожара.

Федор Иванович. «Вот так иллюминация! Это около Алексеевского.

Хрущов. Нет, Алексеевское будет правее... Скорее это в Ново-Петровском.

Юля. Как страшно! Боюсь я пожаров!

Хрущов. Конечно, в Ново-Петровском.

Дядин (кричит). Семен, сбегай на плотину, погляди оттуда, что горит. Может, видно!

Семен (кричит). Это Телибеевский лес горит.

Дядин. Что?

Семен. Телибеевский лес!

Дядин. Лес...» [С. Т. 12. С. 196].

Отдельные реплики, вводящие названия деревень, указывающие на реки и запруды (плотина), создают раму большого русского пространства, украшением и ценностью которого исконно является лес.

Ореол образа леса носит альтернативный характер, он включает в себя как позитивные представления героев и автора о духовном национальном здоровье и о высоком назначении человека, так и негативные, связанные с их скучным, однообразным существованием. Сами герои напрямую соотносят свое состояние, жизнь и поступки с образом леса. Так, деятельность Лешего, связанная с защитой природы, получает характер обобщения нравственно-философского содержания: разговоры о лесе превращаются в размышления о достоинстве человека, о цели его жизни. Эта связь получает оформление в разговоре Елены Андреевны с Соней, влюбленной в доктора Хрущова.

С о н я. «Он постоянно думает и говорит только о своих лесах, сажает деревья... Это хорошо, но ведь очень может быть, что это психопатия... [С. Т. 12. С. 158]. <...> Мне кажутся странными его леса, торф... Я не понимаю».

Е л е н а А н д р е е в н а. «Да разве в лесах дело? Милая моя, пойми, ведь это талант! Ты знаешь, что значит талант? Смелость, свободная голова, широкий размах... посадит деревцо или выкопает какой-нибудь пуд торфа – и уж загадывает, что будет от этого через тысячу лет, уж снится ему счастье человечества. Такие люди дороги, и их любить нужно» [С. Т. 12. С. 160].

Сокрушаясь о скучной, нудной жизни, та же Елена Андреевна сравнивает состояние духовной деградации общества с истреблением лесов: «<...> Прав этот Леший, во всех вас сидит бес разрушения. Вам не жаль ни лесов, ни птиц, ни женщин, ни друг друга» [С. Т. 12. С. 144].

Установка Чехова на выявление общего тона в каждом характере проявляется в том, что в поле двойного освещения оказываются все герои. Так, сквозной темой через всю комедию проходит мотив гибели леса. Энтузиастом и защитником леса выступает Хрущов. В каждом действии комедии он произносит страстные речи о красоте природы, нуждающейся в бережном отношении к ней. Над его возвышенной страстью иронизирует Войницкий, друг Хрущова. В I действии он пародирует его речи:

В о й н и ц к и й. «И все, что я до сих пор имел честь слышать от вас в защиту лесов, – все старо, несерьезно и тенденциозно. <...> я почти наизусть знаю все ваши защитительные речи... Например ... (Приподнятым тоном и жестикулируя, как бы подражая Хрущову.) Вы, о люди, истребляете леса, а они украшают землю, они учат человека понимать прекрасное и внушают ему величавое настроение. Леса смягчают суровый климат. Где мягче климат, там меньше тратится сил на борьбу с природой, и потому там мягче и нежнее человек. <...> У них процветают науки и искусства, философия их не мрачна, отношения к женщине полны изящного благородства. И так далее, и так далее» [С. Т. 12. С. 140]. Но Хрущов не слышит иронии, он доверчиво подхватывает речь Войницкого, развертывая очередной тезис о спасении лесов. И в этой

самозабвенности мечты на фоне инертности окружающих его положение кажется не только возвышенно-драматическим, но и комическим. По верному наблюдению Ю.В. Шатина, «напряжение между умершей сакральностью и вызывающим бытом становится неисчерпаемым источником комического»²¹⁸.

Таким образом, мотив леса, введенный в комедию в составе концепта охоты, оказывается сюжетообразующим, художественно воплощающим в себе противоречия, составляющие суть драматического конфликта. Пьеса «Леший» занимает особое место в творческом развитии Чехова. Она несет на себе печать поисков Чеховым форм новой драмы, в которой каждый характер типологически соотносим с другими именно внутренним противоречивым строем. Через характеры в их резонансной переключке обнаруживается общее состояние жизни: с одной стороны, переживание отупляющей прозы, наступление пошлости, а с другой – пробуждение потребности иного, другого существования.

Однако в комедии образ леса не получил еще статуса универсального символа для характеристики всех героев. Антиномичность, проявляющаяся в тоске по общению, взаимопониманию, красоте, в ряде героев или мало выражена или совсем отсутствует (Орловский отец и сын, Юля). В «Лешем» ощущается еще монополия романного героя – Хрущова. Концентрация внимания на Хрущове, введение в пьесу его длинных монологов о лесе, содержание однотонного (жизнеутверждающего) финала в отношении Хрущова – во всем сказывается печать близости пьесы к романному жанру. На эту особенность пьесы указывал и сам автор, и первые читатели «Лешего», называя комедию повестью, романом. В письме к А.С. Суворину 24 октября 1888 г., еще только приступая к работе над комедией, Чехов писал: «Леший» годится для романа, я это сам отлично знаю. Но для романа у меня нет силы. <...> Маленькую повесть написать можно. Если бы я писал комедию «Леший», то имел бы на первом плане не актеров и не сцену, а литературность. Если бы пьеса имела литературное значение, то и на том спасибо» [П. Т. 3. С. 41]. Чеховское признание чрезвычайно важно. Речь идет не только о том, что комедия писалась в период, когда Чехов был увлечен созданием

²¹⁸ Шатин Ю.В. Профанирующий символ // О поэтике А.П. Чехова. Иркутск, 1993. С. 297.

романа «в форме отдельных законченных рассказов, тесно связанных между собою общностью интриги, идеи и действующих лиц» [П. Т. 3. С. 177–178]. «Литературность», о которой он пишет, указывает на органическую связь драматического произведения с прозой и с литературными традициями, в том числе с «Записками охотника». О своем романе Чехов пишет: «У каждого рассказа особое заглавие. Не думайте, что роман будет состоять из клочьев. Нет, он будет настоящий роман, целое тело, где каждое лицо будет органически необходимо» [П. Т. 3. С. 178].

Таким образом, эпико-драматический по своей природе концепт охоты как смыслообразующий элемент в художественной структуре произведения, унаследованный Чеховым от Тургенева и творчески переосмысленный, давал писателю возможность в жанре комедии представить исполненную драматизмом обыкновенную жизнь современного человека в большом масштабе национального и общечеловеческого бытия.

3.4. Концепт охоты в пьесе Чехова «Чайка» (1896)

Следующим опытом в развитии драмы Чехова становится «Чайка», где максимально полно раскрываются антиномичные качества концепта охоты. Два природных образа – «*озера*, в котором сверкает солнце» – и «разбушевавшегося озера» и *чайки* – живой и убитой (чучело птицы) (курсив наш – Н.Х.) – введенных под знаком этого концепта, станут для пьесы универсальными символами двух сторон миросостояния всех и каждого: жизни и смерти, вдохновения и скуки, любви и апатии, выражающих в своем единстве суть драматического конфликта.

Комедия «Чайка» (1896) до сих пор остается одним из самых актуальных произведений мировой драматургии. Богатый художественный потенциал «Чайки» вызывает интерес у отечественных и зарубежных ученых в вопросах

поэтики, философии, символики, истории создания, литературных связей и др.²¹⁹. Однако комплексное изучение содержания и поэтики концепта охоты в пьесе ранее исследователями не проводилось.

3.4.1. Событие охоты и «течение мелиховской жизни»

Ю.А. Бычков, директор Государственного литературно-мемориального музея-заповедника А.П. Чехова «Мелихово», в статье «Чайка» и «течение мелиховской жизни»²²⁰ приводит факты, с опорой на дневниковые источники и воспоминания, свидетельствующие о том, что фабула пьесы, сюжетная линия во многом отражают действительность того времени – реальные события, прототипы героев. Так, из письма Чехова А.С. Суворину от 8 апреля 1892 г.²²¹ становится понятным характер присутствия мотива охоты в тексте пьесы: «У меня гостит художник Левитан. Вчера вечером был с ним на тяге. Он выстрелил в вальдшнепа; сей, подстреленный в крыло, упал в лужу. Я поднял его: длинный нос, большие черные глаза и прекрасная одежда. Смотрит с удивлением. Что с ним делать? Левитан морщится, закрывает глаза и просит с дрожью в голосе: «Голубчик, ударь его головкой по ложу...». Я говорю: не могу. Он продолжает нервно пожимать плечами, вздрагивать головой и просить. А вальдшнеп продолжает смотреть с удивлением. Пришлось послушаться Левитана и убить его. Одним красивым влюбленным созданием стало меньше, а два дурака вернулись домой и сели ужинать» [П. Т. 5. С. 49].

Мотив убийства птицы найдет в дальнейшем продолжение не только в тексте пьесы, но и в жизни Левитана. 5 июля 1895 г. в имении Горка Тверской губернии, куда Чехов отправился из Мелихова, произошло еще одно событие, осмысленное и зафиксированное Чеховым в качестве театральной сцены:

²¹⁹ Имеются в виду сборники статей «Чеховиана», в частности «Чеховиана. Полет Чайки», сборники «Философия Чехова», «О поэтике Чехова», а также труды ведущих чеховедов – Б. Зингермана «Театр Чехова и его мировое значение», А.П. Чудакова «Поэтика Чехова» и др.

²²⁰ Бычков Ю.А. «Чайка» и «течение мелиховской жизни» (Этюд на заданную тему. От жизни к образам драматурга) // Чеховиана : Полет «Чайки». М., 2001. С. 7–18.

²²¹ В примечании к этому письму сообщается, что «Он выстрелил в вальдшнепа ~ и сели ужинать». – Этот эпизод впоследствии был использован Чеховым в «Чайке» [П. Т. 5. С. 383].

Левитан, после бурного объяснения со своей возлюбленной, хозяйкой имения Анной Николаевной Турчаниновой, отправился к озеру, взяв ружье, и вернулся с убитой чайкой, которую бросил к ногам Турчаниновой. Художник произнес слова, оформленные Чеховым в реплику Константина Треплева во втором действии «Чайки»: *«Скоро таким же образом я убью самого себя»* [С. Т. 13 С. 27].

На основании сцен охоты можно предположить, что Левитан стал одним из прототипов для двух типов героев, участвующих в разных любовно-сюжетных линиях, учитывая факт того, что в художника влюбляется старшая дочь Турчаниновой Варя, предложившая Левитану впоследствии «бежать». Черты характера Вари, молодой, искренней, интеллигентной девушки с непростой судьбой получают художественную реализацию в образе Нины Заречной. Кроме того, театровед Б. Зингерман пишет, что в линии прототипов Заречной имеют место и личности актрисы Яворской, с которой у Чехова был короткий роман, и актрисы Савиной, знаменитой премьерши Александринского театра, к которой Чехов не испытывал никаких чувств²²². В качестве еще одного варианта реальных отношений, послуживших источником «Чайки», Ю.А. Бычков отмечает историю драматурга И.Н. Потапенко и брошенной им актрисы Лики (Лидии Мизиновой).

Образ героини пьесы Аркадиной также был создан не без влияния на чеховскую эстетику «мелиховских реалий». А.Н. Турчанинова, имеющая общие черты с Аркадиной, в то время носит статус светской львицы, ведет борьбу за сердце художника и, в конечном счете, одерживает победу.

Помимо прототипов героев, очень важным для построения пьесы оказывается образ мелиховского озера Островно, рядом с которым развиваются драматические отношения Левитана и Турчаниновых, Лики и Потапенко, составляющие «течение мелиховской жизни»²²³.

Таким образом, многие детали, отмеченные в Мелихове и Горке, Чехов вносит в канву сюжета «Чайки», придав им символическое значение. Событие

²²² Зингерман Б. Театр Чехова и его мировое значение. М., 2001. С. 274.

²²³ Понятие «течение мелиховской жизни» впервые называется самим Чеховым, см. его письмо к М.П. Чеховой от 14 октября 1898 г. [П. Т. 7. С. 295–296].

охоты выполняет функцию кульминационного элемента, катализатора развития противоречий сфере любовных чувств, мироощущения, усадебного существования представителей эпохи рубежа веков.

3.4.2. Своеобразие символа Чехова. Концепт и символ: соотношение понятий

Репрезентантами концепта охоты в «Чайке» являются природные образы-символы – озера и чайки, освещающие стороны физического и духовного существования всех героев пьесы и представляющие суть драматического конфликта: проблемы жизни и смерти, творчества, мечты и повседневной скуки. Специфика категории художественного символа в творчестве Чехова рассматривалась исследователями.

Уже в 80–е гг. в литературе отражаются черты переходного характера эпохи, связанные с разочарованием и отказом от прежних культурных и общественных идеалов, а также в последующем разуверии в жизненных принципах и непонимании новых веяний искусства. Это обусловлено фактом одновременно действующих направлений «реализм» (к которому относили творчество Чехова), «символизм» и появлением «новой драмы». Так, возникновение «новой драмы» происходит в 1890–1900–е гг. и относится к периоду общественного подъема, своеобразному «затишью перед бурей». Как и многие писатели, Чехов занимался поиском новых литературных форм, наблюдая за ходом развития русского и зарубежного литературных процессов.

На формирование его эстетического мировоззрения оказали влияние такие зарубежные драматурги, как Ибсен, Метерлинк, Гауптман, использующие в своих пьесах художественную символику. Символ – сложное явление – неоднозначно был воспринят современниками. Многие исследователи в теоретических работах

попытались дать определение термина «символ» (Д.С. Мережковский²²⁴, А. Белый²²⁵, А.Ф. Лосев²²⁶, А.С. Собенников²²⁷ и др.).

«Понятие символа и в литературе и в искусстве является одним из самых туманных, сбивчивых и противоречивых понятий», – пишет А.Ф. Лосев²²⁸. Мережковский считает, что символ может выражать безграничную, иррациональную сторону мысли, являться целым характером, как Дон Кихот, Гамлет, Фауст, а также вести к бессознательному. А. Белый, один из ведущих деятелей русского символизма, в сборнике статей «Символизм» определяет символ как ценность, являющуюся последней инстанцией предельности. А. Белый идентифицирует символ в познании «чего-то» через «что-то» и дает в разделе «Эмблематика смысла» 23 понимания художественного символа (далее отмечаются определения, наиболее подходящие, согласно специфике данной работы): «Символ есть единство познания в творчестве содержаний этого познания»; «Символ есть единство формы и содержания»; «Смысл познания и творчества в Символе»²²⁹. Таким образом, символ – предметный или словесный знак, условно отображающий сущность того или иного явления, знак вполне видимый и осязаемый, вмещающий в себя иррациональные и трансцендентные величины.

Для Чехова равную эстетическую и философскую ценность представляли быт и бытие: с отсутствием одной из основ невозможно выразить диалектику естественной жизни, в структуре которой имеет место художественный символ в его сложности и многогранности. Своеобразие чеховской символики – «мерцание смыслов, настраивающих читателя и внушающих ему то, что открылось художнику в интуитивном прозрении»²³⁰.

²²⁴ Мережковский Д.С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // Полн. собр. соч. : в 24 т. М., 1914. Т. 18. С. 175–276.

²²⁵ Белый А. Символизм. М., 1910. 633 с.

²²⁶ Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. 367 с.

²²⁷ Собенников А.С. Художественный символ в драматургии А.П. Чехова. Иркутск, 1989. 200 с.

²²⁸ Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. С. 4.

²²⁹ Белый А. Указ. соч. С. 131–132.

²³⁰ Собенников А.С. Чехов и Метерлинк (философия человека и образ мира) // Чеховиана : Чехов и Франция. М., 1992. С. 18.

Вопрос о близости понятий «символ» и «концепт» рассматривается в работах ряда современных исследователей²³¹. Согласно теории Е.В. Шелестюк, рассматривающей возможности «символической ауры», в рамках настоящей работы чеховский символ можно назвать субъективно-авторским символом (символами) – «отражением концептов, конструирующих картину мира отдельной личности, чаще всего в них своеобразно преломляются стереотипы и архетипы»²³². Крюкова Н.Ф. указывает на различия двух понятий: «Художественный концепт как концептуально обработанный смысл, конструируемый в процессе интерпретации, может включать черты стиля эпохи, стиля литературной группы, идиостиля, всегда указывая на определенную художественную систему, поскольку сам символ всегда строго ограничен ею и представляет эстетическую категорию, в значительной степени зависящую от стилевых условностей»²³³.

Концепт охоты, содержание которого формируется соединением философских, психологических смыслов, репрезентируемых в частности единицами художественной символики (а центральные символы – озеро спокойное и бушующее и чайка живая и мертвая), аккумулирует в тексте память эпического и усиление роли драматического начала в процессе наполнения символа лирико-философским содержанием.

3.4.3. «Дикая утка» (1884) Ибсена – предвестник «Чайки» (1896) Чехова

Обращение Чехова к категории художественного символа обусловлено актуализацией данной категории в рамках появления и развития «новой»

²³¹ Стоит отметить работы: Снежко Н.И. Символы-концепты в пространстве поэтического текста (Системообразующий аспект) : дис. ... канд. филол. наук. Краснодар, 2006. 208 с.; Крюкова Н.Ф. Символ, смысл, концепт в контексте интерпретации художественного текста. URL: <http://rgf.tversu.ru/node/682>; Шелестюк Е.В. Представленность символа в структуре понятия // *Mentalitat und Mentales*. Landau, 2003. S. 32–45; Богданова И.А., Звездакова И.В. Архетипический концепт и символ как синергетические системы // *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. № 3(45), 2015. Ч. III. С. 33–35.

²³² Шелестюк Е.В. Представленность символа в структуре понятия // *Mentalitat und Mentales*. Landau, 2003. S. 32.

²³³ Крюкова Н.Ф. Символ, смысл, концепт в контексте интерпретации художественного текста. URL : [http : //rgf.tversu.ru/node/682](http://rgf.tversu.ru/node/682).

европейской драмы, одним из создателей которой является норвежский драматург Г. Ибсен.

Творчество Ибсена, получившего популярность в России уже в 1890–е гг., вызвало особый интерес у Чехова, который «прекрасно знает и ценит западную литературу (Г. Гауптмана, Г. Ибсена, М. Метерлинка)»²³⁴. Однако отношение русского драматурга к норвежскому было сложным. К.С. Станиславский писал о том, что когда-то слышал от Чехова: «„Послушайте же, Ибсен не знает жизни. В жизни так не бывает“. В этой пьесе («Дикая утка» – Н.Х.) Антон Павлович не мог смотреть без улыбки на А.Р. Артема и все говорил: „Я же напишу для него пьесу. Он же непременно должен сидеть на берегу реки и удить рыбу...“»²³⁵. Действительно, Чехов резко критиковал постановки «Дикой утки»²³⁶, «Привидений», «Одиноких»: «Видел я Орленева в «Искуплении» Ибсена. И пьеса дрянная, и игра неважная, вроде как бы жульническая» [П. Т. 12. С. 65]. Об отношении Чехова к творчеству Ибсена вспоминает также О.Л. Книппер-Чехова в статье «Ибсен в Художественном театре»: «Чехов как-то не мог вполне серьезно относиться к Ибсену. Он ему казался неискренним, надуманным, нагроможденным, мудрствующим»²³⁷.

Критическое отношение Чехова к Ибсену обусловлено обращением норвежского драматурга к элементам романтической символики, придающим сюжету неправдоподобность, таинственность, которые противоречат изображаемому Чеховым естественному ходу жизни. Но творчество Ибсена оценивается Чеховым и по-другому. В 1903 г. в письме А.Л. Вишневскому Чехов сообщает: «Так как скоро я приеду в Москву, то благоволите оставить для меня одно место на «Столпы общества», хочу посмотреть удивительную норвежскую

²³⁴ Малахова А. М., Видуэцкая И. П., Мелкова А.С. // А.П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 12 т. М., 1974–1983; Т. 10. Письма, Апрель 1901 – июль 1902. М., 1981. С. 268.

²³⁵ Станиславский К.С. А.П. Чехов в Художественном театре. Переписка А.П. Чехова и К.С. Станиславского. М., 2015. С. 51.

²³⁶ С текстом пьесы «Дикая утка» Чехов мог ознакомиться еще до создания «Чайки»: на русском языке пьеса впервые была издана в 1892 г. под названием «Семейство Экдаль», а впервые поставлена (уже как «Дикая утка») – 19 сентября 1901 г. на сцене Московского художественного театра.

²³⁷ Книппер-Чехова О.Л. Воспоминания и статьи. Переписка с А.П. Чеховым (1902–1904) : в 2 ч. Ч. 1. М., 1972. С. 70.

игру и даже заплачу за место. Вы знаете, Ибсен мой любимый писатель» [П. Т. 11. С. 299].

О творческом диалоге Чехова и Ибсена исследователи писали неоднократно²³⁸. Примечательно, что одной из точек сближения художественных систем двух драматургов стало своеобразие концепции охоты и связанной с ней символики – дикой птицы, проявленные в пьесах «Чайка» и «Дикая утка». По верному наблюдению О. М. Фонтана, «"Чайка" – одна из тех драматических птиц, что заставила затрепетать "Дикую утку". Ибсен заразил тогда театр настоящей орнитологической манией. Каждый драматург должен был иметь свою птицу²³⁹... Ни одна из драм не обнаруживает столь ясно своего происхождения от Ибсена, как "Чайка", и все же летит она в совсем другом направлении, чем "Дикая утка". У обеих сходен стиль изображения – магический реализм. И здесь и там при точном живописании среды робкая меланхолическая птица – символ робкой меланхолической девушки. И здесь и там девушке угрожает нежно преданный лживый краснбай. У Ибсена – в образе отца, у Чехова – в образе двух писателей – привыкшего к успеху и борющегося за признание, оба хотят привлечь к себе Чайку, один для времяпрепровождения, другой, исходя из своей страсти. И здесь и там выстрел завершает события. Только в то время как у Ибсена дикая утка лежит мертвой на земле, у Чехова его Хьялмар Экдал – писатель устраняет себя из жизни, а Чайка со сломанным крылом продолжает полет, что еще печальнее, чем если бы она была мертва. Однако при всех точках соприкосновения "Чайка" нечто совсем иное, чем драма Ибсена. Ее сфера – не мораль и суд, как в "Дикой утке", но сфера воздействия выветривающегося времени на безнадежно разрушенного человека и музыкальность»²⁴⁰.

²³⁸ Проблема «Чехов – Ибсен» освещается в работах: Собенников А.С. А.П. Чехов – читатель и критик Г. Ибсена и М. Метерлинка // А.С. Собенников Художественный символ в драматургии А.П. Чехова. Иркутск, 1989. С. 53–90 ; Шах-Азизова Т.К. Чехов и западноевропейская драма его времени. М., 1966. 149 с. ; Ибсен, Стриндберг, Чехов. М., 2007. 402 с. ; Кшицова Д. Ибсен – Чехов – Метерлинк: К генеалогии театрального символизма // Творчество Хенрика Ибсена в мировом культурном контексте. СПб., 2007. С. 131–143. ; и др.

²³⁹ «Орнитологической мании» поддаются и другие драматурги. «Птичью» символику используют М. Метерлинк в «Синей птице» (1908), А. Вампилов в «Утиной охоте» (1970).

²⁴⁰ Fontana O.-M. Ein Drama wie Chopin Musik // Die Presse. 17. Mai. 1952. Цит. по кн: Нечепорук Е.И. Австрийская славистика о Чехове // Чехов и мировая литература : в 3 кн. М., 1997–2005. (Лит. наследство; Т. 100). Кн. 1. 1997. С. 296.

«Дикая утка» была написана в 1884 г. (Чехов в этом году пишет «Драму на охоте»), а «Чайка» – в 1895 г. Похожие во многом²⁴¹, эти две пьесы имеют существенные различия, выраженные в творческом замысле, манере письма, развитии сюжетной линии пьес. Так, «Дикая утка» в жанровом отношении тяготеет к семейно-бытовой драме, а «Чайка» – к лирико-философской, включающей в себя и бытовые элементы, проявленные в семейных коллизиях. Показательно, что на данном этапе в «Чайке» чеховская концепция охоты, представляющая собой переосмысление содержания эталонного тургеневского концепта, продолжает развитие еще одной – западноевропейской традиции, «новой» драмы путем символизации действительности. Своеобразным методическим материалом для Чехова, продолжающим совершенствовать механизм «сжатой пружины» с помощью художественного символа для выражения концепции охоты, является драма «Дикая утка».

Идейно-художественное содержание «Дикой утки» определяется постановкой и развитием психологических, нравственно-философских, интимно-семейных проблем – отношений отцов и детей, правды и лжи, чести и бесчестия. Герои пьесы – Экдал и Верле, представители двух семей, имеющие сложные взаимоотношения.

Эпическая сторона концепта охоты представлена фигурой страстного охотника – старика Экдала, в прошлом – очень близкого к природе. С его образом в пьесу входит первое упоминание об охоте:

Греггс. «В те времена вы были лихим охотником.

Экдал. Был, был. Как же. <...> смею сказать, я был лихой охотник.

И медведей бил. Целых девять штук уложил»²⁴².

Эпически заряженный мотив охоты получает разработку в драматическом ключе, обнаруживая специфику обстоятельств, связанных с героями пьесы,

²⁴¹ В частности, в авторском восприятии нравственного идеала, усилении способов обобщения, уходе от концепции главного героя, создании сложных характеров и др. Подробнее об этом см.: Собенников А.С. А.П. Чехов – читатель и критик Г. Ибсена и М. Метерлинка // Художественный символ в драматургии А.П. Чехова. Иркутск, 1989. С. 53–90.

²⁴² Ибсен Г. Собр. соч. : в 4 т. М., 1957. Т. 3. С. 668–669. Далее сноски по этому изданию будут даваться с указанием в квадратных скобках фамилии автора – Ибсен, а также тома и страницы.

характеризуя особенности их мышления, поведения. Так, «лихой охотник» Экдал, обманутый другом коммерсантом Верле в сделке по покупке леса и отбывший за это наказание в тюрьме, становится человеком, финансово и духовно ограниченным, «сломленным, совершенно беспомощным» [Ибсен. Т. 3. С. 649]. При этом Экдал не утрачивает чувства страсти к охоте, однако, в силу сложившихся обстоятельств, проявляет необычное для охотника поведение:

Реллинг. «Да что вы скажете: он – старый охотник, медвежатник бродит теперь по чердаку и стреляет кроликов! И на свете нет охотника счастливее его, когда он возится там со всей этой дрянью. Пять-шесть сухих елок, которые он припрятал с рождества, заменяют ему лесной простор. Петух и куры – для него глухари, гнездящиеся на верхушках сосен, а ковыляющие по полу чердака кролики – медведи, с которыми воет этот старец, привыкший к вольным просторам» [Ибсен. Т. 3. С. 724].

Ограничение свободы, душевные терзания испытывают и другие герои пьесы: сын старика Экдала – Ялмар Экдал обеспокоен заботой об отце, трудится над своим изобретением ради здоровья слепнущей дочери Хедвиг, счастья и благополучия всей семьи; жена Ялмара Гина, родившая дочь от коммерсанта Верле, скрывающая данный факт от мужа, находит счастье в браке, но тяготится запятнанным прошлым; Грегерс Верле, друг Ялмара, не в состоянии простить своему отцу преждевременную смерть матери, вызванную, по его мнению, изменами, обманом, ссорами, исходящими от коммерсанта, становится героем,двигающим сюжетное действие в поисках правды и справедливости и конкретизирующим функцию символики дикой утки.

Художественный символ дикой утки, вынесенный в заглавие пьесы, упорядочивает систему образов, скрепляя подвижный сюжет. При этом «Дикая утка», как и чеховская «Чайка», имеет внешнюю бессюжетность, характеризующуюся нарастанием художественной символики в ней, выраженной не только в упоминании персонажей о дикой утке, но и в смысловой направленности, обуславливающей внутренний сюжет пьесы: Грегерс не находит компромисса в отношениях с отцом; Верле помогает Ялмару стать фотографом,

чтобы добыть кусок хлеба; сюжетная параллель между Ялмаром и Греггерсом показывает безвыходность персонажей; обостряются отношения Гины и Ялмара, когда выясняется прошлое Гины, служащей теперь образцовой женой и матерью; происходит сосредоточение внутренних конфликтов, скомканных в детском сознании Хедвиг, влекущих за собой «смертельный выстрел».

Идущая от концепта охоты антиномичность дает развитие символическому мотиву птицы: дикой утки живой, но раненной, подстреленной коммерсантом Верле и спасенной стариком Экдалом, и впоследствии одомашненной, и дикой утки мертвой. Подобным образом антиномичному влиянию поддаются образы: старого Экдала – одновременно являющегося и охотником (на медведей) и жертвой (с руки коммерсанта Верле), Греггера Верле – охотника за истиной в предвкушении мести отцу и, как следствие, его жертв, погрязших в «житейской лжи» – семьи Экдал, Гины Экдал – жертвы коммерсанта Верле, уступившей его ухаживаниям, и, в частности, принявшей на себя всю драматическую тяжесть этого конфликта невинной Хедвиг Экдал.

Символический мотив дикой утки развивается в пьесе, усиливая драматическое напряжение с помощью других символических мотивов, проецирующих содержание концепта охоты. Так, старик Экдал в диалоге с Греггерсом воспроизводит картину спасения дикой утки, в которой воплощаются морально-природные образы – «дно», «глубь», «водоросли», «чертовщина»:

Экдал (сонным заплетающимся языком). «Известно... дикие утки всегда так. Нырнут на дно... в самую глубину, старина... вцепятся в траву, водоросли... и во всякую чертовщину там внизу... и уж наверх больше не всплывают.

Греггерс. Но ведь ваша утка всплыла, лейтенант Экдал?

Экдал. У вашего отца такая лютая собака. Нырнула и вытащила утку» [Ибсен. Т. 3. С. 672].

Символика дикой утки создается и с помощью других пространственных образов, связанных с душевным состоянием, личной драмой героев. Так, дикая утка, вынырнувшая из «пучины морской», живет у Экдалов на чердаке: «В крыше несколько слуховых окошек, сквозь которые проникает яркий лунный свет,

освещающий некоторые углы чердака, остальное тонет во мраке» (подч. – Н.Х.) [Ибсен. Т. 3. С. 670]. Образ дикой утки, побывавшей в «пучине морской», осмысливается Греггерсом как нечто возвышенное, ирреальное, выводящее семью Экдал за пределы сознания «житейской лжи» и открывающее путь к просветлению. Психологически воздействуя на Ялмара и Хедвиг, Греггерс становится виновником трагического финала – смерти девочки. Развитие природно-мortalных образов в соответствии с образами героев усиливает драматическое напряжение всего действия:

Греггерс. «Милый Ялмар, мне думается, и в тебе есть что-то от дикой утки.

Ялмар. Дикой утки? Как ты это понимаешь?

Греггерс. Ты нырнул на дно и увяз в водорослях, в тине.

Ялмар. Ты, пожалуй, намекаешь на тот почти смертельный выстрел, который перебил крылья отцу... да и мне?

Греггерс. Не совсем так. Я не хочу сказать, что ты искалечен, но ты увяз в гнилом болоте, Ялмар, заразился миазмами и нырнул на дно, чтобы умереть во мраке.

Ялмар. Я? Умереть во мраке! Нет, знаешь, Греггерс, брось ты подобные разговоры.

Греггерс. Будь спокоен. Я постараюсь вытащить тебя на поверхность. И я, видишь ли, нашел себе цель жизни – со вчерашнего дня» [Ибсен. Т. 3. С. 690].

«Болотные миазмы» и «болотные испарения», «спертый воздух», «болото лживого молчания» – все эти явления психологизируются в сознании Греггерса и характеризуют атмосферу дома Якдал.

Среди природных образов становится очень важным образ леса, выражающий представление о нравственных основах и характеризующий духовный облик старика Экдала:

Греггерс (с участием глядя на него). «А теперь больше уж не охотитесь?

Экдал. Не говорите, старина. Иногда еще охочусь. Конечно, не на тот манер. Потому что лес, видите ли... лес – лес!.. (Пьет.) Он там все такой же красивый?

Греггерс. Не такой уж, как в ваше время. Чертовски много повырублено.

Экдал. Повырублено? (Понизив голос, как бы со страхом.) Опасная это штука. Даром не проходит. Лес мстит» [Ибсен. Т. 3. С. 669].

В ожидании трагической развязки семейного конфликта, старик Экдал несколько раз в тексте проговаривает, словно заклинание: «Лес мстит». Образ леса – мертвого, вырубленного и растущего – выполняет в «Дикой утке» функцию надличностного начала, сверхсилы, способной довести драматическую ситуацию до трагического исхода.

Таким образом, в содержание концепта охоты входят природные образы и мотивы, в том числе и символический мотив дикой птицы, развивающиеся в контаминации с социально-психологическими мотивами, составляющими основу конфликта.

Художественный символ дикой птицы создается Чеховым и Ибсеном по-разному. Ибсен удерживает внимание на семейно-бытовой фабульной линии: его герои рассуждают о капитале, свадьбе, здоровье, чести, дружбе, дикой утке, которая превратилась в домашнего питомца. Однако заглавие пьесы уже дает проекцию на некую аллегоричность²⁴³, поэтому символический мотив Ибсена имеет более объективную оценку, чем у Чехова.

В «Чайке» уже в первом действии размышления о духе и материи сопрягаются с бытовыми и психологическими диалогами, в результате чего в сюжете явлены образы Нины, называющей себя чайкой, Треплева, написавшего декадентскую пьесу, Тригорина, автора «сюжета для небольшого рассказа», которого необъяснимо тянет к озеру, убитой птицы и ее чучела. Нарастание художественной символики, обуславливающей экзистенциальный и семейный

²⁴³ А.С. Собенников в монографии «Художественный символ в драматургии А.П. Чехова» поясняет: «Художественное мышление Ибсена более рационально. Символический смысл мотива заявлен прямо, почти с аллегорической однозначностью. В системе отношений с другими мотивами, он не обладает таким разнообразием связей, как чеховский мотив. Ибсен акцентирует внимание читателей на доминирующей сюжетно-фабульной линии» [С. 131].

конфликты, вынесение в заглавие образа птицы, отождествленной с персонажами пьесы, суггестивность сюжета и самоубийство в открытом финале объединяют пьесы «Чайка» и «Дикая утка», что свидетельствует о близости художественных систем Ибсена и Чехова.

3.4.4. Символы озера и чайки – репрезентанты концепта охоты в «Чайке»

Содержание художественного символа в «Чайке» определяется через характеры и судьбы персонажей. Так, каждый из них тоскует: Нина – по прекрасному, Треплев – по любви, Аркадина – по своей молодости, Тригорин – по жизни у озера и ловле рыбы, Сорин – по «настоящей» жизни, Дорн – по приятию в нем человека, а не врача, Полина Андреевна – по «женскому» счастью, Шамраев – по театру, Маша – по несбыточным мечтам, Медведенко – по куску хлеба для семьи. В основе изображения каждого характера лежит драматизм и уподобление каждого персонажа чайке. Нина сравнивает себя с чайкой еще до выученного монолога для пьесы Треплева: *«А меня тянет сюда к озеру, как чайку...»* [С. Т. 13. С. 10]. В монологе Нина вживается в образ героини, называя себя Мировой Душой: *«Общая мировая душа – это я...»* [С. Т. 13. С. 13]. Но символ чайки в диапазоне шире, чем Мировая Душа, о чем свидетельствует именование себя чайкой в письмах Нины к Треплеву и символическое раскрытие образов остальных персонажей.

По наблюдениям М.Ф. Мурьянова, «птица как символ высокого человеческого духа известна во все эпохи мирового искусства»²⁴⁴. Однако чайка – это «единственная птица, само название которой произведено от глагола душевного движения *чаять*. <...> Также был известен архаический миф, согласно которому Пеласг, первый человек на земле, куда много поколений спустя пришли древние греки, был сыном Ларисы, чайки. Этот не поддающийся реконструкции догреческий миф не входил в хрестоматии гимназий, но сведения о нем были

²⁴⁴ Мурьянов М.Ф. О символике чеховской «Чайки» // Чеховиана. Полет «Чайки». М., 2001. С. 218.

вполне доступны наиболее образованным современникам Чехова»²⁴⁵. Таким образом, текст пьесы «Чайка», ее творческая история, а также работы теоретиков литературы дают большой материал для дальнейшего исследования «Чайки» в области символики.

Чайка в пьесе выражается в виде знака (идентификация Нины происходит посредством знакового отождествления себя с чайкой в письмах к Треплеву), преждевременной смерти Треплева (чучело птицы) и в виде «сюжета для небольшого рассказа» (рассказ Тригорина). Антиномичность символа чайки проявляется в судьбах всех действующих лиц – все они пребывают в состоянии охоты²⁴⁶ – и усиливается в последовательном переходе от действия к действию.

Так, в первом действии появляется образ озера. Водная поверхность затягивает в глубине своей всех персонажей пьесы. Нину тянет к озеру, словно чайку, Тригорин любит удить рыбу (это единственное занятие, в ходе которого он не испытывает душевных терзаний). Красные дьявольские глаза в ремарке после монолога Нины становятся ярко очерченными: *«Пауза; на фоне озера показываются две красные точки»* [С. Т. 13. С. 14]. В дьявольских глазах отражается судьба персонажей на протяжении всех действий пьесы. Герои философствуют, обсуждают и играют в азартные игры в замкнутом круге. События приурочены к повседневной дьявольской нервотрепке. Аркадина не одобряет пьесы Треплева, Треплев преждевременно завершает прилюдный показ своего творения, Тригорин обнажает «пантеистические» черты своего характера, Сорин заявляет о несостоявшейся женитьбе и карьере литератора, Нина в образе чайки видит красоту и сравнивает себя с птицей, Шамраев демонстрирует особый интерес к театру, Полина Андреевна проявляет страх одиночества, Маша признается в нелюбви к своему отцу, Медведенко четко подсчитывает ничтожное жалованье, которого не хватает на содержание семьи, а Дорн отсеивает драматизм

²⁴⁵ Мурьянов М.Ф. О символике чеховской «Чайки» // Чеховиана. Полет «Чайки». М., 2001. С. 218.

²⁴⁶ Более близко, чем другие исследователи, к вопросу о концепции охоты в пьесе «Чайка» подошел Тэрухиро Сасаки (Япония) в работе: Сасаки Т. Охотник и рыбак в чеховской «Чайке» // Чеховиана. Полет «Чайки». М., 2001. С. 249–257. В данной статье, как уже видно из ее заглавия, рассматривается психология охотника Треплева и рыбака Тригорина, а также птицы (или рыбы) Нины и других героев. Содержание статьи Т. Сасаки не противоречит логике настоящей работы, а наоборот, служит прекрасным ее дополнением, поскольку отражает «свежее», неординарное видение позиции автора и героев.

тематическими напевами – ответами на реплики персонажей. Завершает действие реплика Дорна, адресованная Маше: *«Как все нервны! Как все нервны! И сколько любви... О, колдовское озеро! (Нежно.) Но что же я могу сделать, дитя мое? Что? Что?»* [С. Т. 13. С. 20]. Мотив колдовского озера, усиленный появлением красных глаз дьявола, усложнением семейно-бытового конфликта проходит через весь текст пьесы.

Второе действие открывается ремаркой, содержащей описание озера: *«...налево видно озеро, в котором, отражаясь, сверкает солнце»* [С. Т. 13. С. 21]. Солнечный свет не проникает в глубину озера, так же, как и персонажи, во главе с Треплевым *«плачут, удят рыбу, играют в карты, смеются и сердятся, как все...»* [С. Т. 13. С. 27], отторгая солнечный свет, божественный дух, погрузившись в царство Мировой Души с глазами дьявола. «Гнилое болото», заявленное в пьесе Треплева, символизирует то озеро, в котором Тригорин мечтает ловить рыбу, где придумывает «сюжет для небольшого рассказа» и где Треплев убивает чайку. Озеро, как и чайка, имеет антиномичный характер: он раскрывается в солнечном свете, тяготеющем к естеству жизни, и в красных точках, сосредотачивающих внимание на разрушительной силе смерти. Солнечные лучи падают на образы шутящего Дорна и Аркадиной, соперничающей в соответствии возрасту с Машей: *«Оттого я и сохранилась, что никогда не была фефелой, не распускала себя, как некоторые...»* [С. Т. 13. С. 21]. Взгляд красных глаз сосредоточен на Треплеве, который еще в первом действии произносит монолог о необходимости новых форм в искусстве, о ревности матери к беллетристу; на Тригорине, во втором действии также произносящем монолог в исповедальной форме: *«Пишу непрерывно, как на перекладных, и иначе не могу. Что же тут прекрасного и светлого, я вас спрашиваю?»* [С. Т. 13. С. 29].

Озеро, наполненное рыбой, манящее и дурманящее, соседствует в интерпретации Тригорина и с облаком, похожим на рояль, – сюжет для еще одного небольшого рассказа: *«Думаю: надо будет упомянуть где-нибудь в рассказе, что плыло облако, похожее на рояль»* [С. Т. 13. С. 29]. Облако-рояль вызывает ассоциации, находящиеся по соседству с обстановкой во время

монолог Нины Заречной в первом действии, который сопровождается отвратительным запахом серы, знаменующим дьявольское начало: *«Пахнет гелиотропом. Скорее мотаю на ус: приторный запах, вдовый цвет, упомянуть при описании летнего вечера»* [С. Т. 13. С. 29]. Приторный запах ванили, характерный для описания теплого летнего вечера, – изобразительная особенность писателя-беллетриста. Однако некоторые виды гелиотропа в своем стебле таят опасный яд, имеющий «вдовый цвет». Так, ванильное облако здесь может стать смертельно опасным. Прослеживается параллель с сюжетной линией Тригорина: связь с Ниной Заречной, временный разрыв отношений с Аркадиной, вызов Треплевым на дуэль. Монологи Тригорина, которого Треплев назвал Гамлетом в разговоре с матерью, – псевдосумасшедшим, подстраивающимся под внешние обстоятельства, и Треплева во втором действии имеют тематическую перекличку, заключающуюся в исповедальности реплик персонажей. Треплев приносит мертвую чайку и рассказывает о своей жизни Нине Заречной: *«Я все сжег, все до последнего клочка. Если бы вы знали, как я несчастлив! Ваше охлаждение страшно, невероятно, точно я проснулся и вижу вот, будто это озеро вдруг высохло или утекло в землю...»* [С. Т. 13. С. 27]. Озеро жизни в реплике Треплева высыхает и, таким образом, превращается в озеро смерти. Нина, к которой обращен монолог Треплева, сравнивающая себя с чайкой, при виде мертвой птицы скрепляет все символические элементы воедино, вводит фразой художественный символ: *«В последнее время вы стали раздражительны, выражаетесь все непонятно, какими-то символами. И вот эта чайка тоже, по-видимому, символ, но, простите, я не понимаю...»* [С. Т. 13. С. 27].

После того, как Нина начала сравнивать себя с чайкой, как Тригорин оставил неизгладимое впечатление талантливого мужчины-беллетриста, Чехов делает видимой другую грань символа чайки. Становится правомерным вынесение в заглавие образа птицы. Образ чайки появляется в каждом действии, в то время как образ озера насыщает повествование только в первых двух действиях, в третьем – озеро не изображается совсем. Водная символика выражается не только через образ озера; так, во втором действии Аркадина читает

Мопассана «На воде» и неустанно размышляет о жизни сына: *«Непокойна моя душа. Скажите, что с моим сыном? Отчего он так скучен и суров? Он целые дни проводит на озере, и я его почти совсем не вижу»* [С. Т. 13. С. 22]. Треплев предвосхищает свою смерть появлением подстреленной чайки в корпусе текста и несостоявшейся дуэлью, о которой говорит Тригорин: *«Сын ведет себя крайне бестактно. То стрелялся, а теперь, говорят, собирается меня на дуэль вызвать. А чего ради?»* [С. Т. 13. С. 33]. В третьем действии отсутствует образ озера, однако, появляется мотив убитой чайки, доминирует семейно-бытовая проблематика, и центростремительно проходит любовная линия. Маша принимает решение выйти замуж за учителя: *«А все же я храбрая. Вот взяла и решила: вырву эту любовь из своего сердца, с корнем вырву»* [С. Т. 13. С. 33]. Сорин поднимает финансовую проблему: *«Всю мою пенсию у меня забирает управляющий и тратит на земледелие, скотоводство, пчеловодство, и деньги мои пропадают даром. Пчелыдохнут, коровыдохнут, лошадей мне никогда не дают...»* [С. Т. 13. С. 36]. Наряду с финансовым противоречием обостряется проблема гибели живого, поднятая Треплевым в его декадентской пьесе: *«...словом, все жизни, все жизни, все жизни, совершив печальный круг, угасли...»* [С. Т. 13. С. 13].

С появлением Нины в третьем действии вводится образ подстреленной белой чайки. Тригорин сравнивает Нину в светлом платье, появившуюся «в тот ясный день» с белой чайкой. Так, угасающая душа чайки имеет темную цветовую символику смерти во втором действии и ретроспективное возрождение светлой символики – в третьем: *«...неделю назад, когда вы были в светлом платье... мы разговаривали... еще тогда на скамье лежала белая чайка»* [С. Т. 13. С. 34]. В третьем действии отсутствует изображение Дорна, поэтому семейные противоречия крайне обостряются. Образы Аркадиной и Тригорина являются здесь центральными. Аркадина последовательно вступает в диалог сначала с Треплевым, потом – с Тригориним. Недопонимания, ссора с сыном заканчиваются родственным примирением: *«Вот мы с тобою почти ссоримся из-за него, а он <...> развивает Нину, старается окончательно убедить ее, что он*

гений» [С. Т. 13. С. 38]. Диалог Аркадиной и Тригорина отличается страстностью влиятельной дамы и безвольного ее спутника, в результате чего Аркадина показывает, что она женщина, с естественными желаниями и потребностями, а не тиран: *«Если ты покинешь меня, хоть на один час, то я не переживу, сойду с ума, мой изумительный, великолепный, мой повелитель...»* [С. Т. 13. С. 42]. Завершает действие объяснение Тригорина и Нины: *«Вы так прекрасны... О, какое счастье думать, что мы скоро увидимся!»* [С. Т. 13. С. 44]. Так, в третьем действии происходит погруженность в бытовое, сквозь которое «мерцающими гранями»²⁴⁷ проявляется бытийное в виде подстреленной птицы, предопределяющей смерть Треплева, белой чайки, символического подарка Нины Тригорину – медальона с изображением на одной из сторон надписи: «Дни и ночи» – очередной книги Тригорина, определяющей антиномию жизни и смерти, которые мерцают в сюжете.

Озеро, в предыдущих действиях спокойное, в четвертом – волнующееся, отражающее стихийность, бушевание природы: *«На озере волны. Громадные»* [С. Т. 13. С. 45]. В первых действиях герои философствовали, ссорились, мирились, признавались в любви, исповедовались в монологах. Спустя два года – временной пласт между третьим и четвертым действиями – первостепенным становится лирико-философское начало пьесы, которое, еще не успев проявить себя, подавлялось бытовым в предыдущих действиях. Аркадина и Тригорин, вновь сошедшиеся после того, как Тригорин, впервые приняв волевое решение, стал жить с Ниной, находятся в гармонии друг с другом. Аркадина имеет успех на сцене: *«Как меня в Харькове принимали, батюшки мои, до сих пор голова кружится!»* [С. Т. 13. С. 53]. Тригорина по приезду в деревню вновь тянет к озеру ловить рыбу. Он заказывает чучело чайки, о чем вскоре забывает. Так же, как и забывает саму чайку – Нину. Персонажам свойственна возобновившаяся семейная идиллия и бытовая обустроенность. Маша разочаровывается в жизни, терпит неудачи в заведомо ненужном браке. Сорин хочет подсказать Треплеву,

²⁴⁷ Термин «мерцание смыслов» в символе был определен и использован в работе: Собенников А.С. Драматургия А.П. Чехова 90-х годов и поэтика «Новой драмы»: (проблема художественного символа): дис. ... канд. филол. наук. Томск, 1985. 236 с.

имеющему успех на литературном поприще, автобиографичный для Треплева и самого Сорина «сюжет для небольшого рассказа»: «...хотел жениться – и не женился; хотел всегда жить в городе – и вот кончаю свою жизнь в деревне, и все» [С. Т. 13. С. 48]. Более ярко в действии представлены образы Нины и Треплева. Диалог между ними разделится на два больших монолога каждого из героев. Нине свойствен прорыв бессознательного, отрешение от реальной действительности, она как бы подытоживает свою жизнь, отвергая все прежние ценности: «Я – чайка. Нет, не то... Помните, вы подстрелили чайку? Случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил... Сюжет для небольшого рассказа...» [С. Т. 13. С. 58]. Нина пребывает в состоянии смятения, удивляется содержанию своих внезапных реплик, одумывается, что-то исправляет. В «сюжете для небольшого рассказа» в связи с частым появлением образа озера, мотива чайки, усилением драматизма, сопровождаемого разочарованием Треплева в искусстве и любви, образ Нины обретает не только сходство с подстреленной птицей, но и психологическое тождество с судьбой чайки. Образ озера и образ сада, проходящий через несколько произведений Чехова («Вишневый сад», «Черный монах») в завершении действия пьесы выполняют символично-лирическую функцию. Эти образы показывают неостановимое течение жизни, выраженное в «мимолетности» появления образов природы. И, как отмечает Б.И. Зингерман, «через мерное движение русской природы, сопровождающее драматическое действие и становящееся частью его, а не только в воспоминаниях о прошлом и мечтах о будущем, лирическая драма действующих лиц, полная хрупких, зорко уловленных мимолетностей, обретает прочную устойчивость и широкий эпический характер»²⁴⁸.

Таким образом, через символику озера – «колдовского» и озера, в водной глади которого отображаются блики солнечного света, чайки «белоснежной» и чайки убитой, в пьесу входит эпико-драматическое содержание концепта охоты. Измерение художественных возможностей мотива-концепта охоты, начатое Чеховым еще в ранних прозаических произведениях, получает продолжение в

²⁴⁸ Зингерман Б.И. Очерки истории драмы XX века. М., 1979. С. 105.

процессе раскрытия смысловой «пружины» данного концепта в драматических произведениях – «Лешем» и «Чайке». Накопление антиномичной энергии в семантической структуре концепта охоты приводит к тому, что мотив охоты, в раннем творчестве нередко выступающий в качестве сюжетообразующего, практически перестает функционировать в качестве повествовательной единицы, перемещая центр своего влияния на развитие онтологических, лирико-философских мотивов и символов, но при этом сохраняя свою антиномичную (Платон, Аксаков, Тургенев, Чехов) значимость.

3.5. Концепт охоты в «маленькой трилогии» (1898)

«Маленькая трилогия» занимает особое место среди поздних произведений, в которых Чехов вводит концепт охоты. Рассказы, составляющие «маленькую трилогию», – «Человек в футляре», «Крыжовник», «О любви» – включают в себя истории о жизни русских людей, рассказанные товарищами по охоте во время привала – учителем Буркиным, ветеринарным врачом Иваном Ивановичем Чимша-Гималайским и помещиком Алехиным, предоставившим им ночлег.

В «маленькой трилогии» концепт охоты получает новое развитие: происходит как бы возврат к тургеневской традиции в аспекте поэтического изображения мира природы и человека, обусловленного выбором охотников в качестве героев-рассказчиков, но при этом сохраняется драматическая доминанта чеховского творчества. Такой возврат объясняется общественной и философской позицией Чехова в поздний период его творчества. После возвращения с Сахалина Чехов сохраняет драматическое мироощущение, но актуальной для него становится и проблема нравственно-духовного выздоровления общества, влекущая за собой поиски позитивного начала жизни. В философском плане выражением этого позитивного начала является природа, с изображением которой происходит актуализация тургеневской традиции. Эталон красоты природы, поэзии оказывается на данном этапе очень важным для Чехова и входит в первые два рассказа трилогии (где рассказчики – охотники, чувствующие красоту мира),

сближая повествователя и рассказчика, которые являются носителями авторского представления о норме жизни – «без футляра».

Так, в завершении рассказа «Человек в футляре» и в частности истории о бедном учителе Беликове, повествователем дается изображение природы в тургеневском стиле: *«Была уже полночь. Направо видно было все село, длинная улица тянулась далеко, верст на пять. Все было погружено в тихий, глубокий сон; ни движения, ни звука, даже не верится, что в природе может быть так тихо. Когда в лунную ночь видишь широкую сельскую улицу с ее избами, стогами, уснувшими ивами, то на душе становится тихо; в этом своем покое, укрывшись в ночных тенях от трудов, забот и горя, она кротка, печальна, прекрасна, и кажется, что и звезды смотрят на нее ласково и с умилением и что зла уже нет на земле и все благополучно. Налево с края села начиналось поле; оно было видно далеко, до горизонта, и во всю ширь этого поля, залитого лунным светом, тоже ни движения, ни звука»* [С. Т. 10. С. 53]. Восхищение красотой природы рождает размышления охотников о жизни и судьбе «футлярного» человека, ограничивающего себя во всем – в поведении, чувствах, темах для разговора, закончившего свою жизнь в своеобразном футляре (в финале истории Беликов умирает). Драматическому жизнеописанию Беликова предпосылается история другой героини рассказа – Мавры, которая была *«женищина здоровая и не глупая, во всю свою жизнь нигде не была дальше своего родного села, никогда не видела ни города, ни железной дороги, а в последние десять лет все сидела за печью и только по ночам выходила на улицу»* [С. Т. 10. С. 42]. Так, повествователь выходит к постановке важной проблемы – «футлярности» не только отдельно взятого человека («маленького человека»), но и целого общества в период духовного кризиса рубежа веков. Выражением авторского видения нормы жизни становится поэтическое описание тихой лунной ночи, которым повествователь разделяет лаконичный диалог двух охотников: *«– Луна-то, луна! – сказал он (Буркин – Н.Х.), глядя вверх <...> – То-то вот оно и есть, – повторил Иван Иванович»* [С. Т. 10. С. 53].

Идея второго рассказа трилогии «Крыжовник» обозначается Иваном Ивановичем еще в рассказе «Человек в футляре»: *«А разве то, что мы живем в городе в духоте, в тесноте, пишем ненужные бумаги, играем в винт – разве это не футляр? А то, что мы проводим всю жизнь среди бездельников, сутяг, глупых, праздных женищин, говорим и слушаем разный вздор – разве это не футляр? Вот если желаете, то я расскажу вам одну очень поучительную историю»* [С. Т. 10. С. 53–54]. Героем этой истории, является брат Ивана Ивановича чиновник Николай Иванович, мечтающий с детства о собственной усадьбе, обязательным элементом которой должен был быть крыжовник. Действия, предпринимаемые Николаем Ивановичем на пути реализации своей цели – накопление и чрезмерная экономия денежных средств, женитьба на богатой нелюбимой им женщине, – ограничиваются характеристикой «футлярного» существования, которое продолжается и после приобретения усадьбы, но в новой форме. Став помещиком, Николай Иванович открыл в себе новые качества: *«кушал много, в бане мылся, полнел, уже судился с обществом и с обоими заводами и очень обижался, когда мужики не называли его «ваше высокоблагородие»* [С. Т. 10. С. 60]. Помимо драматизма «футлярного» существования, в рассказе утверждается и мощное эпическое начало, которое выражается в воспоминании рассказчика Ивана Ивановича об их общем с братом детстве: *«А вы знаете, кто хоть раз в жизни поймал ерша или видел осенью перелетных дроздов, как они в ясные, прохладные дни носятся стаями над деревней, тот уже не городской житель, и его до самой смерти будет потягивать на волю»* [С. Т. 10. С. 58]. Ощущение воли, свободы, испытываемое провинциальными жителями, охотниками, а также присущее братьям Чимша-Гималайским в детстве, сохраняется у Ивана Ивановича в дальнейшем, и об этом сообщается повествователем в начале рассказа: *«Далеко впереди еле были видны ветряные мельницы села Мироносицкого, справа тянулся и потом исчезал далеко за селом ряд холмов, и оба они знали, что это берег реки, там луга, зеленые ивы, усадьбы, и если стать на один из холмов, то оттуда видно такое же громадное поле, телеграф и поезд, который издали похож на ползущую гусеницу, а в ясную погоду оттуда бывает*

виден даже город. Теперь, в тихую погоду, когда вся природа казалась кроткой и задумчивой, Иван Иванович и Буркин были проникнуты любовью к этому полю и оба думали о том, как велика, как прекрасна эта страна» [С. Т. 10. С. 55]. Эта, вторая картина природы отличается, с одной стороны, от первой (из рассказа «Человек в футляре») своим печальным, меланхолическим колоритом, но с другой – завершается, передавая мироощущение повествователей обоих рассказов.

К концу рассказа отношение рассказчика к брату меняется: Иван Иванович удостоверяется в том, что его брат действительно обрел свободу и ощущает себя счастливым состоявшимся человеком, загоняя тем самым себя в рамки драматического миропонимания. Еще по приезду к Алехину Иван Иванович, упоенный свободой, дольше всех наслаждался купанием под дождем среди белых лилий, нырянием до дна, плаванием до середины плеса. Но история брата заставила его задуматься о сущности собственного счастья: *«Я уехал тогда от брата рано утром, и с тех пор для меня стало невыносимо бывать в городе. Меня угнетают тишина и спокойствие, я боюсь смотреть на окна, так как для меня теперь нет более тяжелого зрелища, как счастливое семейство, сидящее вокруг стола и пьющее чай. Я уже стар и не гожусь для борьбы, я неспособен даже ненавидеть»* [С. Т. 10. С. 64]. Размышляя о жизни счастливых и несчастных людей, Иван Иванович приходит к мысли о том, что *«очевидно, счастливый чувствует себя хорошо только потому, что несчастные несут свое бремя молча, и без этого молчания счастье было бы невозможно. Это общий гипноз»* [С. Т. 10. С. 62]. Завершением же его истории становятся слова, адресованные помещику Алехину, характеризующие гуманистическую позицию автора: *«Счастья нет и не должно его быть, а если в жизни есть смысл и цель, то смысл этот и цель вовсе не в нашем счастье, а в чем-то более разумном и великом. Делайте добро!»* [С. Т. 10. С. 64]. Таким образом, антиномичное содержание концепта охоты, подчиняя себе пути развития контаминирующих с мотивом охоты других мотивов и образов, с одной стороны, способствует «шаткости» образа рассказчика: вольного охотника, душевного собеседника и в то же время сомневающегося,

угнетающего себя человека; с другой – выводит к доминирующему эпическому завершению путем следования тургеневской традиции и, в частности, обращения к эталону концепции охоты и природы.

В третьем рассказе трилогии «О любви» автором истории выступает Алехин – владелец большого имения, гостеприимный хозяин, принявший у себя на время дождливой погоды охотников Ивана Ивановича и Буркина. История Алехина имеет характер исповеди, навеянной впечатлениями от картин природы предыдущих двух рассказов, откровением и воодушевлением его гостей-охотников. В основе истории Алехина – образованного человека, пьющего после завтрака и обеда «кофе с ликерами» [С. Т. 10. С. 68], читающего на ночь «Вестник Европы», избранного в «почетные мировые судьи» [Там же. С. 68] – его личные переживания, связанные с зарождением и движением чувства любви по отношению к замужней даме. Рассказчик предстает глубоко размышляющим, но бездеятельным по причине сомнений в возможности их дальнейшей совместной жизни.

В истории Алехина нет и описаний природы. Единственное упоминание о красоте природы, сопряженной с грустными раздумьями охотников, дается в финале рассказа повествователем: *«Буркин и Иван Иванович вышли на балкон; отсюда был прекрасный вид на сад и на плес, который теперь на солнце блестел, как зеркало. Они любовались и в то же время жалели, что этот человек с добрыми, умными глазами, который рассказывал им с таким чистосердечием, в самом деле вертелся здесь, в этом громадном имении, как белка в колесе, а не занимался наукой или чем-нибудь другим, что делало бы его жизнь более приятной»* [С. Т. 10. С. 74].

Как и в предыдущих рассказах, ключевой здесь является проблема «футлярности». Однако в отличие от рассказов, где герой даже не мог позволить себе полюбить (Беликов) или не испытывал чувства любви вовсе, охваченный страстью получить имение с крыжовником (Николай Иванович), «О любви» – рассказ о внутренней противоречивой сущности человека, в частности, в любовной сфере. Не случайно Алехин делится своим прошлым с гостями-

охотниками – странствующими интеллигентными людьми, способными понять чувства Алехина так же, как они понимают мир природы – пронизательно, с чувством особого уважения. История любви Алехина драматична: его любовь выполняет ту же функцию, что и введенные в предшествующие рассказы картины природы. И этот драматизм нарастает благодаря двум источникам – сознанию самого героя, поскольку он же является рассказчиком своей истории, и антиномичной силе концепта охоты, идущей от образов его слушателей – Буркина и Чимша-Гималайского. Драматической же предстает история о любви не только Алехина и его возлюбленной, но и его дворовых – красивой Пелагеи, влюбленной в неказистого пьяницу *«буйного нрава»* повара Никанора, которого *«все зовут мурлом»* [С. Т. 10. С. 66].

Рассуждающий о любви, как о чувстве возвышенном, светлом, глубоком, Алехин-рассказчик к финалу истории и всего рассказа остается прежним человеком. Он ощущает драматизм своей жизни. В отличие от героев других историй (Беликов и Николай Иванович не осознавали драматизма своей «футлярности»), Алехин не пожелал переходить границу собственной душевной «футлярности».

Таким образом, по точному наблюдению В.И. Кулешова, «во всех трех рассказах есть общая мысль. В "Человеке в футляре" – как загублен смысл жизни, в "Крыжовнике" – как загублен смысл деятельности, а в "О любви" – как загублен цвет жизни»²⁴⁹. Другими словами, в «маленькой трилогии» представлена некая иерархия в плане поисков позитивного начала жизни, выраженного в описаниях природы в первых двух рассказах и усложнения драматической ситуации от одного рассказа к другому – очевидной «футлярности» Беликова (на всех уровнях) – деятельной (Николай Иванович) и чувственной (Алехин) «футлярности». Глубокие размышления о смысле жизни и драматических судьбах героев обрамлены рассказом повествователя об охотниках и описаниями природы, выводящих все истории к высокому и драматическому смыслу,

²⁴⁹ Кулешов В.И. Маленькая трилогия («Человек в футляре», «Крыжовник» и «О любви» А.П. Чехова) // Вершины: Книга о выдающихся произведениях русской литературы. М., 1983. С. 354.

хранящему память эпического. Антиномичная сила концепта охоты, накапливаемая в произведениях Чехова на протяжении всего творчества и пришедшая в «маленькую трилогию», проявила себя в отказе от интенсивного развития мотива охоты (в результате такого развития он и вырастает в концепт). Контаминирующие с ним мотивы обрамляют истории, поддерживая концептуальную энергию мотива охоты.

3.6. Выводы главы

1. Обращение Чехова к концепту охоты обусловлено своеобразием антиномичной природы этого концепта, заключающей в себе возможности художественно полного изображения духовной жизни русского общества в переходный период последней трети XIX века.

2. В разработке концепта охоты Чехов опирается на традицию русской литературы 1840–1860-х гг., раскрывшей эпический потенциал концепта, базирующегося на идее национального единства, духовной целостности общества.

3. Своеобразие чеховской концепции охоты, обусловленное эпохой и новизной авторской позиции, заключается в актуализации самой антиномии в структуре соотношения эпического и драматического: усиление драматического и органический синтез этих начал.

4. Характер разработки Чеховым концепта охоты отражает процесс нравственно-философского и социального осмысления писателем современного общества и создания художественных способов его изображения:

- а) ориентация на эпико-драматический потенциал мотива охоты в драматургическом произведении («Безотцовщина», 1878);
- б) концептуализация мотива охоты в ранней прозе Чехова как путь к пониманию писателем современного героя и формирование принципов характерологии («Петров день», 1881; «Двадцать девятое июня», 1882; «Драма на охоте», 1884 и др.);

в) связь принципов характерологии с содержанием и поэтикой драматического произведения как становление «новой» драмы Чехова («Леший, 1889);

г) концепт охоты как основа чеховского символа в «Чайке» (1895–1896);

д) «возврат» к тургеневской традиции на основе чеховского концепта охоты.

5. Значение концепта охоты для теории литературы определяется взаимоподвижным синтезом эпического и драматического начал, жанровой трансформацией, в ходе которой драматический текст наполняется эпическим содержанием концепта охоты, разработанного в прозе, а в прозу входит мощное драматическое начало.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

«Охота питала и литературу»²⁵⁰ – эти слова советского писателя Б. Зайцева о значении охоты в жизни и творчестве И.С. Тургенева, а также его литературных последователей в высшей степени нашли смысл в актуализации понятия «художественный концепт охоты», имеющего в русской литературе исключительное значение как антиномичной категории, включающей в себя синтез эпического и драматического начал и отражающей особенности развития литературного процесса. Формирование концепта охоты происходит в процессе контаминации мотивов охоты и природы с другими мотивами, отражающими глубокое представление о жизни русской провинции, своеобразие художественной манеры и мироощущения автора. Общечеловеческую значимость в художественных произведениях мотив, возводимый таким образом в статус концепта охоты, обретает в связи с контаминацией мотивов и других повествовательных единиц, а также с развитием особого свойства мотива охоты – его полисемантичности и инвариантности. Так, каждая эпоха ознаменована появлением новых инвариантов мотива охоты, придающих концепту своеобразие и художественную полноту.

Эталонный концепт охоты, с эпической доминантой в его содержании, оформленный в творчестве С.Т. Аксакова и, в первую очередь, И.С. Тургенева, включающий в себя идею значимости и ценности русской жизни, ее природы, культуры, истории, судьбы каждого человека – крестьянина и дворянина, представленных людьми типа ружейного охотника, получил развитие в прозе, лирике и драматургии XIX–XX вв. Сама страсть к охоте, имеющая смысл этического события, означающего радость открытия, охоты, погони за истиной и красотой, обнаруживаемой в первоосновах природной и духовной жизни человека, переосмысливается последователями Тургенева, в частности, в двух направлениях – в творчестве А.Н. Островского и А.П. Чехова.

²⁵⁰ Зайцев Б.К. Собр. соч.: В 11 тт. М.: Русская книга, 1999–2001. Т. 5. С. 87.

Генезис и поэтика концепта охоты в творчестве А.Н. Островского, нашедшего полное воплощение в комедии «Волки и овцы» (1875) и дающего широкую панораму национальной жизни, обусловлены ориентацией драматурга на традицию русской прозы, в частности, И.С. Тургенева (расширение пространства пьесы благодаря включению природных образов), а также на басенную и фольклорную традиции, представленные в виде жанровой цепочки *русская сказка о животных – басни И.А. Крылова – эпическая поэма И.В. Гете*, открывающие возможность социальной сатиры и критики дворянства, социально-общественной психологии и типизации героев нового времени посредством включения аллегории «волки и овцы». В комедии Островского происходит взаимный процесс, имеющий жанрово-родовую природу: эпический концепт охоты драматизируется, комедия (драма как род) эпизируется в ходе включения и развития эпически заряженного концепта охоты.

Становление художественного концепта охоты в творчестве А.П. Чехова обусловлено движением от эпического концепта Тургенева через мотив охоты к драматическому концепту Чехова. Вектор такого движения определяется своеобразием нового времени – 1880–1890-х гг., в рамках которого актуализируются проблемы, связанные с бытовой и духовной жизнью человека и получившие осмысление в прозе и драматургии Чехова. Эпическая картина мира, рисуемая Чеховым в его произведениях, включает мощное драматическое содержание посредством развития мотива охоты, отражающего принципы характерологии героев и мироощущения автора, в процессе приятия, отталкивания и последующего возврата к тургеневской «охотничьей» традиции. Наивысшего развития концепт охоты достигает в снижении его значимости на уровне фабулы и одновременно усиления антиномичной функции в «Чайке» (1896) и «Маленькой трилогии» (1898).

В целом вторая половина XIX в. ознаменована множеством художественных открытий в содержании и специфике бытования оформившегося в начале 1850-х гг. концепта охоты, ставшего символом русской жизни. Вторая

«волна» обостренного интереса отечественных авторов – М. Пришвина, А.И. Куприна и др. – к концепту охоты приходится на конец XIX – начало XX в.

В разработке концепта охоты в русской литературе 1840–1850-х гг. наблюдается тенденция идейно-художественного смещения общедемократического плана, представленного в прозе Тургенева, к остро социальному, входящему в состав лирических произведений. Так, особое значение концепт охоты, имеющий сложную эпико-драматическую структуру с эпической доминантой в содержании и актуализирующий социальную проблематику, получает в лиро-эпосе Н.А. Некрасова: «Псовая охота» (1846), «В деревне» (1854), «Крестьянские дети» (1861), «Коробейники» (1861) и др. Через призму концепта охоты Некрасова, включающего в себя квинтэссенцию народности, в его творчестве с эпической широтой и драматической глубиной изображена панорама русской жизни: быт, характеры, судьбы крестьян и дворян. Концепт охоты в творчестве литератора и охотника Некрасова получает новое развитие путем концептуализации *народного* инвариантного мотива охоты, отражающего социальные, нравственно-этические, философские основы русской жизни: от социальной сатиры на пресытившихся представителей дворянства («Псовая охота») к размышлениям о тяжелой доле русской женщины («В деревне»), о безмятежном и трудном крестьянском детстве («Крестьянские дети»), нелепой гибели коробейников от рук алчного лесника-охотника («Коробейники»).

Новым важным и перспективным для изучения концепта охоты материалом может стать пьеса А. Вампилова «Утиная охота» (1970), в которой соединяются и натурфилософский (Тургенев, Аксаков), и аллегорический (Островский), и символический (Чехов) типы мышления, отражающие процесс соединения природной, социально-психологической и философской доминант этого концепта²⁵¹. Заглавие пьесы, заключающее в себе диалектически сложное,

²⁵¹ Тема охоты, впервые рассмотренная в настоящем диссертационном исследовании в контексте произведений С.Т. Аксакова, И.С. Тургенева, А.Н. Островского, А.П. Чехова и А.В. Вампилова, ранее становилась предметом изучения в ряде других контекстов. К вопросу о генезисе «Утиной охоты» путем поиска «общих точек», сформировавших образно-мотивный комплекс охоты, концептуально подошел С.А. Комаров в статье: [Комаров

антиномичное представление об охоте (охота как радость бытия, страстное увлечение и охота как убийство, побег от проблем, сложности жизни), определяет содержание и развитие конфликта. Размах эпического в «Утиной охоте» обусловлен опорой драматурга на контекст русской классики – Тургенева и Аксакова, где концепт охоты, актуализирующий страсть героя, проявление духовных и национальных ценностей, раскрывается через конфликт естественного и противоестественного. Двойственное понимание утиной охоты²⁵², осложненное появлением дополнительных смыслов и аллюзий, выраженных инвариантами мотива охоты, рождает глубокую символику.

Настоящее исследование может быть продолжено в двух направлениях. С одной стороны, изучение «охотничьей» традиции, заданной развитием концепта охоты, может быть продолжено на богатом материале русской литературы XIX и XX вв., с позиции эпического и драматического начал, открывающей новые грани мироощущения художников и смыслы произведений. Интересным окажется исследование, связанное с особенностями русского охотничьего рассказа, начатое М.М. Одесской, на материале журнала «Природа и охота», выпускаемого с 1878 г. С другой – перспективным представляется изучение других художественных концептов, содержащих в своей семантической структуре антиномичный потенциал. Такими концептами могут стать: дом, путь, любовь, воля, деньги и др. Исследование антиномичной природы ментально значимых единиц – концептов позволяет в целостности представить мир художественного произведения в свете национальных и общечеловеческих проблем.

С.А. Образно-мотивный комплекс «охота» в русской литературе второй трети XX века: к вопросу о генезисе пьесы А. Вампилова «Утиная охота» // Современность в зеркале рефлексии: язык-культура-образование. Иркутск, 2009. С. 296-304]. В круг произведений, предшествующих «Утиной охоте» и включающих в себя охотничью тематику, входят художественные тексты О. Мандельштама, Б. Пастернака, Е. Шварца, В. Маяковского, Н. Погодина, Ю. Казакова, Е. Евтушенко, А. Вознесенского, В. Высоцкого, А. Гельмана, Г. Горина.

²⁵² См. об этом подробнее в работах: Антипов Н.П. Герой сопротивляется канонам («Утиная охота» Александра Вампилова) // Наедине с совестью: критич. очерки о творчестве иркутских писателей. Иркутск, 1981. С. 120–144; Антипов Н.П. Парадокс Виктора Зилова («Утиная охота» Александра Вампилова) // Откровенность. М., 1984. С. 8–56; Журчева Т.В. Художественная структура и сценическая история пьесы А. Вампилова «Утиная охота» // Поэтика реализма. Куйбышев, 1982. С. 133-158; Стрельцова Е.И. Ружье или телефон? : О символике пьесы «Утиная охота» А. Вампилова // Рус. речь. М., 1988. № 4. С. 44–50; Гушанская Е.М. А. Вампилов: очерк творчества. Л., 1990. 320 с.; Вангу К. «Утиная охота»: Герой из промежутка // Литературная учеба. 1997. № 5/6. С. 105; Стрельцова Е.И. Плен утиной охоты. Иркутск, 1998. 374 с.; Имхелова С.С. Художественный мир А. Вампилова. Улан-Уде, 2001. С. 47-59.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

Художественные произведения (концепт охоты)

1. Аксаков С.Т. Собр. соч. : в 5 т. / С.Т. Аксаков ; общ. ред. С. Машинский. – М. : Правда, 1966. – Т. 1–5.
2. Островский А.Н. Полн. собр. соч. и писем : в 12 т. / А.Н. Островский ; общ. ред. Г.И. Владыкин, И.В. Ильинский, В.Я. Лакшин, В.И. Маликов, П.А. Марков, А.Д. Салынский, Н.Л. Степанов, Е.Г. Холодов. – М. : Искусство, 1973–1980. – Т. 1–12.
3. Природа и охота : ежемес. иллюстр. журнал : в 4 т. – СПб., 1878. – Т. 1–4.
4. Природа и охота : ежемес. иллюстр. журнал : в 4 т. – М. : Типография А.А. Карцева, Покровка, д. Егорова, 1883. – Т. 1–4.
5. Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. / И.С. Тургенев. – М. : Наука, 1978–2016. – Т. 1–12 : Сочинения, Т. 1–18 : Письма.
6. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. / А.П. Чехов ; под. ред. Н.Ф. Бельчикова. – М. : Наука, 1974–1983. – Т. 1–18 : Сочинения Т. 1–12 : Письма.

Произведения русских и зарубежных писателей

7. Афанасьев А.Н. Народные русские сказки А.Н. Афанасьева : в 3 т. / А.Н. Афанасьев ; подгот. Л.Г. Бараг, Н.В. Новиков ; отв. ред. Э.В. Померанцева, К.В. Чистов. – М. : Наука, 1984–1985. – Т. 1–3.
8. Вампилов А.В. Прощание в июне : пьесы : 3-е мас. изд. / А.В. Вампилов. – М. : Советский писатель, 1984. – 320 с.
9. Гете И.В. Рейнеке-лис / И.В. Гете ; пер. с нем. Л. Пеньковского. – М. : Художественная литература, 1984. – 192 с.
10. Герцен А.И. Собр. соч. : в 30 т. / А.И. Герцен; под. ред. В.П. Волгина. – М. : Изд-во АН СССР, Ин-т мировой лит-ры им. А.М. Горького, 1954–1965. – Т. 8. – 355 с.

- 11.Державин Р.Г. Стихотворения / Р.Г. Державин. – М. : Правда, 1983. – 224 с.
- 12.Достоевский М.М. Рейнеке-лис. В двенадцати песнях (Из Гете). Часть первая (шесть песней) // Отечественные записки. – 1848. – Т. LXI. – Февраль. – № 2. – Отд. I. Словесность. – С. 265–313 ; Часть вторая и последняя (шесть песней). // Отечественные записки. – 1848. – Т. LXII. – Март. – № 3. – Отд. I. Словесность. – С. 1–49.
- 13.Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. / Ф.М. Достоевский ; сост. и общ. ред. В.Г. Базанов, Г.М. Фридлендер. – Л. : Наука, 1972–1990. – Т. 17 : Сочинения. – 480 с.
- 14.Дряньский Е.Э. Записки мелкотравчатого /Е.Э. Дряньский ; предисл. и примеч. Гуминский В.М. – М. : Советская Россия, 1985. – 208 с.
- 15.Зайцев Б.К. Собр. соч. : в 11 т. / Б.К. Зайцев. – М. : Русская книга, 1999–2001. – Т. 5. – 544 с.
- 16.Ибсен Г. Собр. соч. : в 4 т. / Г. Ибсен. – М. : Искусство, 1957. – Т. 3. – 855 с.
- 17.Крылов И.А. Сочинения : в 2 т. / И.А. Крылов. – М. : Правда, 1984. – Т. 1–2.
- 18.Некрасов Н.А. Полн. собр. соч. и писем : в 15 т. / Н.А. Некрасов. – М. : Наука, 1981–2000. – Т. 1 – 720 с. ; Т. 3 – 512 с., Т. 5 – 688 с.
- 19.Паустовский К.Г. Собр. соч. : в. 6 т / К.Г. Паустовский. – М. : Государственное изд-во художественной литературы, 1957. – Т. 2. – С. 650–699.
- 20.Пришвин М.М. Глаза Земли. Корабельная чаща / М.М. Пришвин ; сост. В.Д. Пришвина. – Челябинск : Юж.-Урал. кн. изд-во, 1981. – 432 с.
- 21.Пушкин А.С. Полн. собр. соч. : в 10 т. / А.С. Пушкин. – М.–Л. : Изд-во Академии наук СССР, 1951. – Т. 7. – 769 с.
- 22.Салтыков-Щедрин М.Е. Сказки / М.Е. Салтыков-Щедрин. – Минск : Государственное учебно-педагогическое изд-во БССР, 1955. – 173 с.
- 23.Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. : в 90 т. / Л.Н. Толстой. – Под общ. ред. В.Г. Черткова. – М.–Л. : Художественная литература, 1928–1958. – Т. 18–19.
- 24.Толстой Н.Н. Сочинения / Н.Н. Толстой. – Тула : Приокское книжное изд-во, 1987. – 191 с.

Общие работы по истории и теории литературы

- 25.Бабенко Л.Г. Филологический анализ текста. Основы теории, принципы и аспекты анализа : учебник для вузов / Л.Г. Бабенко. – М. : Академический проект ; Екатеринбург : Деловая книга, 2004. – 462 с.
- 26.Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М.М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – 504 с.
- 27.Бахтина В.А. Эстетическая функция сказочной фантастики : наблюдения над русской народной сказкой о животных / В.А. Бахтина. – Саратов : Изд-во Саратовского ун-та, 1972. – 52 с.
- 28.Белинский В.Г. Полн. собр. соч. : в 13 т. / В.Г. Белинский. – М. : Изд-во АН СССР, 1953–1959. – Т. 4. – 675 с. ; Т. 8. – 728 с. ; Т. 10 – 474 с.
- 29.Белый А. Символизм : книга статей / А. Белый. – М. : Мусагетъ, 1910. – 633 с.
- 30.Бялый Г.А. Русский реализм конца XIX века Г.А. Белый. – Л. : Изд-во Ленинградского ун-та, 1973. – 169 с.
- 31.Веселовский А.Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский ; ред., вступ. ст. и примеч. В.М. Жирмунского. – 4-е изд. – М. : Изд-во ЛКИ, 2010. – 648 с.
- 32.Головчинер В.Е. Эпическая драма в русской литературе XX века : автореф. дисс. ... док. филол. наук / В.Е. Головчинер. – Томск, 1995. – 40 с.
- 33.Добролюбов Н.А. Статьи о литературе / Н.А. Добролюбов. – М. : Советская Россия, 1979. – 184 с.
- 34.Журавлева А.И. Русская драма и литературный процесс XIX века : от Гоголя до Чехова / А.И. Журавлева. – М. : Изд-во МГУ, 1988. – 198 с.
- 35.Зенкин С. Работы о теории : статьи / С. Зенкин. – М. : Новое литературное обозрение, 2012. – 560 с.
- 36.Зингерман Б.И. Очерки истории драмы XX века : Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй / Б.И. Зингерман ; отв. ред. А.А. Аникст. – М. : Наука, 1979. – 392 с.

- 37.История русской драматургии (вторая половина XIX – начало XX века до 1917г.) / редкол. Ю. К. Герасимов [и др.] ; АН. СССР ; Ин-т русской литературы (Пушкинский дом). – М. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1987. – 659 с.
- 38.Костюхин Е.А. Типы и формы животного эпоса / Е.А. Костюхин ; редкол. : Д.А. Ольдерогге (пред.) и др.– М. : Наука, 1987. – 269 с. – (Исслед. по фольклору и мифологии Востока).
- 39.Лебедев Ю.В. В середине века / Ю.В. Лебедев. – М. : Современник, 1988. – 382 с.
- 40.Лотман Л.М. Реализм русской литературы 60-х годов XIX века (Истоки и эстетическое своеобразие) / Л.М. Лотман. – Л. : Наука, 1974. – 352 с.
- 41.Мережковский Д.С. Полн. собр. соч. : в 24 т. / Д.С. Мережковский. – М. : Типография Товарищества И.Д. Сытина, 1914. – Т. 18 : О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. – С. 175–276.
- 42.Роболи Т. Литература «путешествий» // Русская проза : сб. статей / Т. Роболи ; под ред. Б. Эйхенбаума, Ю. Тынянова. – Л., 1926. – С. 42–73.
- 43.Скафтымов А.П. Поэтика художественного произведения /А.П. Скафтымов ; сост. В.В. Прозоров, Ю.Н. Борисов ; вст. ст. В.В. Прозорова. – М. : Высш. шк., 2007. – (Классика литературной науки). – 535 с.
- 44.Судьба жанра в литературном процессе : сб. научных статей / Под ред. С.А. Ташлыкова. – Иркутск : Иркутского ун-та, 2005. – Вып. 2.– 252 с.
- 45.Теория литературы : в 3 т. / Ред. кол. : Г.Л. Абрамович, Н.К. Гей, В.В. Ермаков, М.С. Кургинян, Я.Е. Эльсберг. – М. : Наука, 1964. – Т. 2. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. – 488 с.
- 46.Теория литературы : в IV т. – М. : ИМЛИ РАН, 2003. – Том III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). – 592 с.
- 47.Теория литературы : учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. Заведений : в 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. – М. : Издательский центр «Академия», 2004. – Т. 1–2.

- 48.Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика : учеб. Пособие / Б.В. Томашевский. – М. : Аспект Пресс, 1996. – 334 с.
- 49.Хализев В.Е. Теория литературы : учебник / В.Е. Хализев. – 3-е изд., испр. и доп. – М. : Высш. шк., 2002. – 437 с.
- 50.Чирков А.С. Эпическая драма (проблемы теории и поэтики) / А.С.Чирков. – Киев : Вища школа, 1988. – 160 с.
- 51.Явчуновский Я.И. Драма на новом рубеже / Явчуновский. – Саратов : Изд-во Сарат. ун-та, 1989. – 224 с.
- 52.Ярхо Б.И. Методология точного литературоведения : избранные труды по теории литературы / Б.И. Ярхо. – Изд. подгот. М.В. Акимова, И.А. Пильщиков, М.И. Шапир ; под общ. ред. М.И. Шапира. – М. : Языки слав. культур, 2006. – 927 с.
- 53.Ulea V. A Concept of Dramatic Genre and the Comedy of a New Type : Chess, Literature, and Film / V. Ulea. – Carbondale, IL, 2002. – 196 p.

Работы по теории и поэтике концепта, мотива, сюжета, символа

- 54.Антология художественных концептов русской литературы XX века / ред. и авт.-сост. Т.И. Васильева, Н.Л. Карпичева, В.В. Цуркан. – М. : ФЛИНТА, 2013. – 356 с.
- 55.Аскольдов-Алексеев С.А. Концепт и слово / С.А. Аскольдов-Алексеев // Русская словесность. От теории к структуре текста : антология / под ред. В.П. Нерознака. – М. : Academia, 1997. – С. 267–279.
- 56.Белецкий А.И. Избранные труды по теории литературы / А.И. Белецкий ; под общ. ред. Н.К. Гудзия. – М. : Просвещение, 1964. – 480 с.
- 57.Белова Н.А. Концепт «город» в современном литературоведении / Н.А. Белова // Вестник Югорского государственного ун-та. – Югорск, 2012. – Вып. 1 (24). – С. 87–91.
- 58.Бем А. К уяснению историко-литературных понятий // Изв. Отд. рус. яз. и лит-ры АН. – СПб., 1918. – Т. 23. Кн. 1 : Петроград, 1919. – С. 225–245.

- 59.Беспалова О.В. Концептосфера поэзии Н. Гумилева в ее лексикографическом представлении : автореф. дис.... канд. филол. наук / О.В. Беспалова. – СПб, 2002. – 24 с.
- 60.Беспалова О.В. О соотношении художественного и культурного концептов (на материале поэзии Н. Гумилева) / О.Е. Беспалова // Слово. Семантика. Текст : сб. научных трудов. – СПб., 2002. – С. 89–96.
- 61.Богданова И.А. Архетипический концепт и символ как синергетические системы / И.А. Богданова, И.В. Звездакова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Пермь, 2015. – № 3(45), Ч. III. – С. 33–35.
- 62.Васильева Т.И. Литературоведческий подход к изучению художественного концепта / Т.И. Васильева // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота, 2012. – № 7 (18) : в 2-х ч. – Ч. I. – С. 51–54.
- 63.Васильева Т.И. Художественная концептосфера : национальное и индивидуальное / Т.И. Васильева // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота, 2015. – № 6 (48) : в 2-х ч. – Ч. I. – С. 37–39.
- 64.Вежбицкая А. Семантические универсалии и базисные концепты / А. Вежбицкая. – М. : Языки славянских культур, 2011. – 568 с.
- 65.Володина Н.В. Концепты, универсалии, стереотипы в сфере литературоведения / Н.В. Володина. – М. : Флинта, 2010. – 248 с.
- 66.Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века / Б.М. Гаспаров. – М. : Наука. Издательская фирма «Восточная литература», 1993. – 304 с.
- 67.Голованова И.С. Художественный концепт «вино» в русской поэзии XVIII века (30–90-е гг. XVIII в.) : автореф. дис. ... канд. филол. наук / И.С. Голованова. – Самара, 2007. – 18 с.
- 68.Гребенщикова Н.Н. Концепт человека в художественной системе М. Горького (рассказы первой половины 1920-х годов) : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Н.Н. Гребенщикова. – Бирск, 2009. – 22 с.
- 69.Делез Ж. Различие и повторение / Ж. Делез ; пер. с фр. Н.Б. Маньковской, Э.П. Юровской. – СПб, ТОО ТК «Петрополис», 1998. – 384 с.

- 70.Егорова О.С. «Свобода» и «воля» как ключевые концепты русской культуры / О.С. Егорова, О.А. Кириллова // Ярославский педагогический вестник. – Ярославль, 2012. – № 4 – Том I (Гуманитарные науки). – С. 161–167.
- 71.Зусман В.Г. Диалог и концепт в литературе / В.Г. Зусман // Литература и музыка. – Нижний Новгород : Нижегород. гос. ун-т. : Деком, 2001. – 167 с.
- 72.Красовская Н.В. Художественный концепт : методы и приемы исследования / Н.В. Красовская // Известия Саратовского ун-та. Новая серия. Серия : Филология. Журналистика. – Саратов, 2009. – Т. 9. – № 4. – С. 21–25.
- 73.Кривец И.П. Концепт Дома в художественном мире А.С. Пушкина : автореф. дис. ... канд. филол. наук / И.П. Кривец. – Владивосток, 2005. – 28 с.
- 74.Лаврова Н.Н. Вербализация концепта «работа» в пьесах А.П. Чехова / Н.Н. Лаврова // Вестник Нижегородского ун-та им. Н.И. Лобачевского. – Нижний Новгород, 2010. – № 6. – С. 330–333.
- 75.Лихачев Д.С. Концептосфера русского языка / Д.С. Лихачев // Очерки по философии художественного творчества / Д.С. Лихачев ; РАН, Ин-т рус. лит-ры (Пушкинский дом). – СПб. : Русско-Балтийский информационный центр «Блиц» , 1999. – С. 147–165.
- 76.Лотман Ю.М. Избранные статьи в 3-х томах / Ю.М. Лотман. – Таллин, 1993. – Т. 3 : Сюжетное пространство русского романа XIX столетия. – С. 91–106.
- 77.Миллер Л.В. Художественный концепт как смысловая и эстетическая категория / Л.В. Миллер // Мир русского слова. – СПб., 2000. – № 4. – С. 39–45.
- 78.Новокрещенова И.Л. Понятие «концепт» и его востребованность в современном литературоведении / И.Л. Новокрещенова // Вестник ВГУ. Серия : Филология. Журналистика. – Воронеж, 2007. – № 1. – С. 77–82.
- 79.Пестова Н.В. Концепт «новое видение» в литературе модернизма / Н.В. Петрова // Вестник Челябинского государственного ун-та. – Челябинск, 2013. – № 24 (315). Филология. Искусствоведение. – Вып. 82. – С. 131–135.

80. Понятие «концепт», его сущность, границы и целесообразность применения при анализе художественного произведения (стенограмма заседания филолого-методологического семинара «Третье литературоведение») // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке / Сост. Б. В. Орехов. – Владивосток, 2008. – №4. – С. 87–98.
81. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки / В.Я. Пропп. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1986. – 364 с.
82. Пропп В.Я. Морфология сказки / В.Я. Пропп. – Л. : Academia, 1928. – 152 с.
83. Роль традиции в литературной жизни эпохи. Сюжеты и мотивы : сб. науч. трудов / Под ред. Е.К. Ромодановской, Ю.В. Шатина. – Новосибирск : Институт филологии СО РАН, 1994. – 190 с.
84. Романенко А.С. Проблема определения методологического подхода к изучению литературных констант / А.С. Романенко // Вестник Томского государственного педагогического ун-та. – Томск, 2014. – № 9 (150). – С. 126–129.
85. Силантьев И.В. Лирический мотивный комплекс / И.В. Силантьев // Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы / Отв. ред. Е.К. Ромодановская ; Рос. акад. Наук, Сиб. отд-ние, Ин-т филологии. – Новосибирск : Академическое изд-во «Гео», 2012. – С. 106–114.
86. Силантьев И.В. Мотив в системе художественного повествования. Проблемы теории и анализа / И.В. Силантьев. – Новосибирск : Изд-во ИДМИ, 2001. – 235 с.
87. Силантьев И.В. Мотив как единица художественного повествования / И.В. Силантьев ; сост. Н.П. Хрящева // Теория литературы : История русского и зарубежного литературоведения : хрестоматия. – М. : Флинта : Наука, 2011. – 456 с.
88. Силантьев И.В. Поэтика мотива / И.В. Силантьев. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – 296 с.

- 89.Силантьев И.В. Сюжетологические исследования / И.В. Силантьев ; отв. ред. Е.К. Ромодановская ; РАН. Сибирское отделение. Институт филологии. – М. : Языки славянской культуры, 2009 . – 224 с.
- 90.Силантьев И.В. Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике : очерк историографии / И.В. Силантьев. – Новосибирск : Изд-во ИДМИ, 1999. – 104 с.
- 91.Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы : экспериментальное издание / Отв. ред. Е.К. Ромодановская. – Новосибирск : Изд-во СО РАН, 2003. – Вып. 1. – Ред. : М.А. Бологова, Е.К. Никанорова, Е. Н. Проскурина. – 243 с.
- 92.Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы : Эксперимент. – 2-е изд. – Новосибирск : Изд-во СО РАН, 2006. – Вып. 1. – 243 с.
- 93.Снежко Н.И. Символы-концепты в пространстве поэтического текста (Системообразующий аспект) : Дис. ... канд. филол. наук / Н.И. Снежко. – Краснодар, 2006. – 208 с.
- 94.Старостина С.А. Мотивное поле концепта «тоска» в лирике М.И. Цветаевой периода эмиграции : автореф. дис. ... канд. филол. наук / С.А. Старостина. – Тамбов, 2010. – 24 с.
- 95.Степанов Ю.С. Интертекст, культурный концепт, ноосфера / Ю.С. Степанов // Теоретико-литературные итоги XX века : в 2 т. – М. : Наука, 2003. – Т. 1 : Литературное произведение и художественный процесс. – С. 80–103.
- 96.Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования / Ю.С. Степанов. – М. : Школа «Языки русской культуры», 1997. – 324 с.
- 97.Степанов Ю.С. Концепты. Тонкая пленка цивилизации / Ю.С. Степанов. – М. : Языки славянских культур, 2007. – 248 с.
- 98.Сюжеты и мотивы русской литературы : сб. науч. тр. / Отв. ред. Т.И. Печерская ; Рос. АН Сиб. отд-е, Ин-т филологии. – Новосибирск, 2002. – 263 с.

99. Тарасова И.А. Художественный концепт : диалог лингвистики и литературоведения / И.А. Тарасова // Вестник Нижегородского ун-та им. Н.И. Лобачевского. – Нижний Новгород, 2010. – № 4 (2). – С. 742–745.
100. Тетерина Е.А. Мотив игры в отечественной драматургии 1980–1990-х гг. : автореф. ... дис. канд. Наук / Е.А. Тетерина. – Томск, 2014. – 25 с.
101. Шаховский В.И. Эмоциональные культурные концепты : параллели и контрасты / В.И. Шаховский // Языковая личность : культурные концепты : сб. науч. тр. / ред. В. Карасик. – Волгоград : Волг. гос. пед. ун-т, 1996. – С. 80–96.
102. Шелестюк Е.В. Представленность символа в структуре понятия / Е.В. Шелестюк // Mentalitat und Mentales / Hrsg. von E. A. Pimenov, M. V. Pimenova. – Landau : Verlag Empirische Padagogik, 2003. – S. 32–45.
103. Эмер Ю.А. Фольклорный концепт : жанрово-дискурсивный аспект / Ю.А. Эмер // Вестник Томского государственного ун-та. Филология. – Томск, 2010. – № 1. – С. 91–99.

Работы, посвященные изучению феномена охоты

104. Большакова А. «Философско-эстетическая «охота» в мире русского слова (Пушкин, Тургенев, Л. Толстой, Аксаков) / А. Большакова // Литературная учеба. – М., 2001. – № 3. – С. 17–19.
105. Бондаренко Е.Н. Мужчина-охотник в натурфилософской прозе второй половины XX века : развитие образа покорителя природы в его созидательной основе (на примере произведений Ч.Т. Айтматова, В.П. Астафьева, А.А. Кима) / Е.Н. Бондаренко // Молодой ученый. – 2009. – №5. – С. 97–101.
106. Булгаков М. По следу Хоря и Калиныча : рождение охотничьего жанра в русской худож. лит. / М. Булгаков // Свой : прил. к газ. «Культура». – М., 2015. – № 1. – С. 36–40.
107. Вирсаладзе Е.Б. Грузинский охотничий миф и поэзия / Е.Б. Вирсаладзе. – М. : Наука, 1976. – 361 с.

108. Зарезина С.Н. Содержание концепта «Russian hunting» в языковой картине мира американцев / С.Н. Зарезина, Д.В. Дударев // Вестник Иркутского государственного лингвистического ун-та. – Иркутск, 2011. – № 1. – С. 94–99.
109. Земляная О. И.С.Тургенев об особенностях национальной охоты / О. Земляная // Звезда. – СПб., 1998. – № 10. – С. 150–155.
110. Комаров С.А. Образно-мотивный комплекс «охота» в русской литературе второй трети XX века : к вопросу о генезисе пьесы А. Вампилова «Утиная охота» // Современность в зеркале рефлексии : язык – культура – образование : Международная научная конференция, посвященная 90-летию Иркутского государственного ун-та и факультета филологии и журналистики (Иркутск, 6 октября – 9 октября 2008 г.) : материалы. – Иркутск : Изд-во Иркут. гос. ун-та, 2009. – С. 296–304.
111. Кошелев В.А. Эффект охотника в русской словесности середины XIX века / В.А. Кошелев // И.С. Тургенев. Новые материалы и исследования. – М. ; СПб. : Альянс-Архео, 2009. – С. 95–111.
112. Куделько Н.А. Традиции поэтики И.С. Тургенева в русской литературе XX в. (Б.К. Зайцев, К.Г. Паустовский, Ю.П. Казаков) : дисс. ... док. филол. наук / Н.А. Куделько. – М., 2005. – 381 с.
113. Леонтьев В.В. Охотник : полезные сведения и советы / В.В. Леонтьев. – СПб. : ТОО «Лейла», 1995. – 473 с.
114. Ляпина А.В. Тема охоты в журнальной беллетристике второй половины XIX века (на материале журнала «Природа и охота» / А.В. Ляпина, В.В. Черенкова // Славянские чтения : материалы Всероссийской научно-практической конференции : в 2 частях / Отв. ред. Т.П. Рогожникова. – Омск, 2015. – С. 141–150.
115. Мельникова А.В. Охотничьи нарративы в русской литературе второй половины XIX – первой трети XX в. / А.В. Мельникова // Диалоги классиков – диалоги с классикой : сб. науч. ст. – Екатеринбург : Изд-во

- Уральского ун-та, 2014. – Вып. 4. Эволюция форм художественного сознания. – С. 61–81.
116. Мельникова А.В. Художественное своеобразие «охотничьего нарратива» в русской литературе второй половины XIX – первой трети XX века / А.В. Мельникова // Вестник Санкт-Петербургского государственного ун-та технологии и дизайна. Серия 2 : Искусствоведение. Филологические науки. – СПб., 2012. – № 2. – С. 46–50.
117. Мещерякова О.А. Тема охоты и ее интерпретация в стихотворении И.А. Бунина «Сапсан» / О.А. Мещерякова, Н.В. Шестеркина // Пушкинские чтения – 2015. Художественные стратегии классической и новой литературы : жанр, автор, текст : материалы XX международной научной конференции / под общ. ред. В.Н. Скворцова ; отв. ред. Т.В. Мальцева. – СПб, 2015. – С. 313–323.
118. Минакова А.М. О функциях мифа в эпосе Л.Н. Толстого «Война и мир» / А.М. Минакова // Толстовский сборник : Этика и эстетика. Вопросы поэтики. Творческие связи и традиции. – Тула, 1992. – С. 44–56.
119. Одесская М.М. Русский охотничий рассказ / М.М. Одесская ; сост., авт. предисл. и примеч. М.М. Одесская. – М. : Советская Россия, 1991. – 432 с.
120. Одесская М.М. Русский охотничий рассказ второй половины XIX века (типология, традиции) : автореф. ... дисс. канд. филол. наук / М.М. Одесская. – М., 1993. – 24 с.
121. Олянич А.В. Охотничий дискурс / А.В. Олянич // Дискурс-Пи. – Екатеринбург, 2015. – № 2. – Т. 12. – С. 170–172.
122. Охота в русской художественной литературе : сб. избранных рассказов и отрывков из произведений известных авторов / Ред. и вступ. ст. Ник. Смирнова. – М. : Современные проблемы, 1927. – 381 с.
123. Полубояринова Л.Н. И.С. Тургенев и Л.фон Захер-Мазох (к феномену «охоты») / Л.Н. Полубояринова // Вестник Санкт-Петербургского ун-та. Сер. 9. – СПб., 2007. – Вып. 2. – Ч. II. – С. 50–55.

124. Сасаки Тэрухиро Охотник и рыбак в чеховской «Чайке» / Тэрухиро Сасаки // Чеховиана. Полет «Чайки» : сб. ст. / Редкол. В.В. Гульченко (отв. ред.) и др. ; Рос. АН, Науч. совет по истории мировой культуры. Чеховская комиссия. – М. : Наука, 2001. – С. 249–257.
125. Сегень А. Национальные особенности тургеневской охоты (К 150-летию выхода «Записок охотника») / А. Сегень // Наш современник. 2002. – № 8. – С. 57–62.
126. Стенина В.Ф. Охота в чеховском тексте : ритуал и поведенческие стратегии / В.Ф. Стенина // Мир науки, культуры, образования. – Горно-Алтайск, 2013. – № 3 (40). – С. 288–290.
127. Швецова Т.В. «... с нею, как с поэзией, связано особое чувство» (Тема охоты в «Записках охотника» И.С. Тургенева) / Т.В. Швецова // Спасский вестник : материалы Всероссийской Тургеневской конференции к 190-летию со дня рождения И.С. Тургенева, 21–25 сент. 2008 г., Спасское-Лутовиново / ред.-сост. Е.Н. Левина. – Тула : ИПП «Гриф и К», 2009. – Вып. 16. – С. 118–125 .

Литература о творчестве И.С. Тургенева и С.Т. Аксакова

128. Аксаковские чтения : материалы XV Аксаковских чтений. Уфа, 24–26 сентября 2015 г. / Башк. гос. пед. ун-т им. М. Акмуллы ; отв. ред. : д.ф.н., проф. В.В. Борисова. – Уфа : Изд-во БГПУ, 2015. – 213 с.
129. Алексеев М.П. Заглавие «Записки охотника» / М.П. Алексеев // Тургеневский сборник : материалы к Полному собранию соч. и писем И.С. Тургенева. – Л., 1969. – Вып. 5. – С. 210–218.
130. Валагин А.П. И.С.Тургенев «Записки охотника» : опыт анализирующего чтения / А.П. Валагин // Литература в школе. – М., 1992. – № 3 (4). – С. 28–36.
131. Войтоловская Э.Л. И.С. Тургенев о С.Т. Аксакове / Э.Л. Войтоловская // Ученые записки ЛГПИ им. А.И. Герцена. 1958. – Т. 170. – С. 109–135.

132. Воскресенская Н.А. Концепт «ум» в цикле И.С. Тургенева «Записки охотника» и его французских переводах / Н.А. Воскресенская // Вестник Нижегородского ун-та им. Н.И. Лобачевского. – Нижний Новгород, 2013. – № 1(2). – С. 45–50.
133. Громов В.А. «Записки охотника» – книга для всех времен / В.А. Громов // И.С. Тургенев в современном мире : сб. ст. / АН СССР, Ин-т мировой лит-ры им. А.М. Горького ; отв. ред. С.Е. Шаталов. – Л. : Наука, 1987. – С. 198–204.
134. Громов В.А. Ружье и лира Тургенева / В.А. Громов // Охотничьи просторы. – М., 1964. – Вып. 20. – С. 190–200.
135. Ефименко К.А. Поэтический размер цикла И.С. Тургенева «Деревня» / К.А. Ефименко // Актуальные проблемы литературоведения и лингвистики : сб. материалов II (XVI) Междунар. конф. молодых ученых. – Томск, 2015. – Вып. 16. – С. 216–218.
136. Журавлева А.И. «Записки охотника» И.С.Тургенева (К проблеме целостности) / А.И. Журавлева // Русская словесность. – М. : Школьная пресса, 1997. – № 5. – С. 28–32.
137. Зиянгиров Р.О. Конкорданс произведений С.Т. Аксакова: актуальные контексты изучения : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Р.О. Зиянгиров. – Екатеринбург, 2016. – 28 с.
138. И.С. Тургенев : мировоззрение и творчество, проблемы изучения : межвузовский сб. научных трудов / Орловский гос. Пед. Ин-т ; редкол. : Г.Б. Курляндская (отв. ред.) и др. – Орел, 1991. – 165 с.
139. Клеман М.К. Иван Сергеевич Тургенев. Очерк жизни и творчества / М.К. Клемак. – Л. : Госиздат, 1936. – 224 с.
140. Ковалев В.А. «Записки охотника» И. С. Тургенева. Вопросы генезиса / В.А. Ковалев ; отв. ред. В.Г. Базанов ; АН СССР, Ин-т рус. лит-ры (Пушкинский дом). – Л. : Наука, Ленинградское отделение, 1980. – 133 с.

141. Кошелев В.А. Об особом значении С.Т. Аксакова для русской литературы / В.А. Кошелев // Русская литература. – СПб., 2013. – № 1. – С. 21–32.
142. Краснокутский В.С. О некоторых символических мотивах в творчестве И.С.Тургенева / В.С. Краснокутский // Вопросы историзма и реализма в русской литературе XIX начала XX века : сб. статей. – Л. : Наука, 1985. – С. 135–150.
143. Куделько Н.А. Традиции поэтики И.С. Тургенева в русской литературе XX в. (Б.К. Зайцев, К.Г. Паустовский, Ю.П. Казаков) : автореф. дисс. ... док. филол. наук / Н.А. Куделько. – М., 2005. – 44 с.
144. Кузавова М.В. Циклообразование в творчестве И.С. Тургенева / М.В. Кузавова // Вестник Ленинградского государственного ун-та им. А.С. Пушкина. – СПб., 2012. – № 3. – Т. 1. – С. 7–15.
145. Лебедев Ю.В. «Записки охотника» : пособие для учителя / Ю.В. Лебедев. – М. : Просвещение, 1977. – 78 с.
146. Н.В.Т. Великие охотники. Иван Сергеевич Тургенев / В.Т. Н. // Природа и охота. – М., 1903. – Т. 2. – С. 27–39 ; Т. 12, С. 13–16.
147. Недзвецкий В.А. В контексте человечества и природы : «Записки охотника» И.С.Тургенева // Русская словесность. 1996. – № 4. – С. 24–29.
148. Новикова Е.Г. Жанровая динамика малой прозы И.С.Тургенева 1860-х гг. : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Е.Г. Новикова. – Томск, 1983. – 19 с.
149. Одесская М.М. «Записки охотника» И.С. Тургенева : проблема жанра / М.М. Одесская // Literaria Humanitas VII. Aleksandr Sergeevic Puskin v evropskych kulturnich souvislostech. – Brno : Mosarikova univerzita, 2000. – С. 195–205.
150. Рассказы и Воспоминания Охотника *о разных охотах* С. Аксакова. *С прибавлением статьи о Соловьях* И.С. Тургенева // Отечественные записки. – 1855. – № 7. – С. 31-37.

151. Тиме Г.А. Немецкая литературно-философская мысль XVIII–XIX веков в контексте творчества И.С. Тургенева / Г.А. Тиме. – Munchen : Otto Sagner Verlag, 1997. – 140 с.
152. Тургенев И.С. : сб. / И.С. тургенев ; под. ред. Н.Л. Бродского. – М., 1940. – 246 с.
153. Фатеев С.П. Природа и человек в прозе С. Аксакова и И. Тургенева / С.П. Фатеев // Вопросы русской литературы. – М., 1987. – Вып. 1. – С. 95–100.
154. Чуркин А.А. Мемуарно-автобиографическая проза проза С.Т. Аксакова : дисс. ... канд. филол. наук / А.А. Чуркин. – СПб, 2013. – 233 с.
155. Шаталов С.Е. «Записки охотника» И.С. Тургенева / С.Е. Шаталов. – Сталинабад, 1960. – 282 с.
156. Янина М.М. Художественная система «Записок охотника» И.С. Тургенева : автореф. ... дисс. к. филол. наук / М.М. Янина. – М., 1977. – 15 с.

Литература о творчестве А.Н. Островского

157. Андреев М.Л. Метасюжет в театре Островского / М.Л. Андреев. – М., РГГУ, 1995. – 27 с.
158. А.Н. Островский, А.П. Чехов и литературный процесс 19–20 вв. (сборник статей в память об А.И. Ревякине) / Рос. Акад. Наук, ИНИОН ; редкол. : А.А. Ревякина (отв. ред., авт. предисл. и вступ. ст.) ; ред. сост. : А.А. Ревякина, И.А. Ревякина и др. – М. : INTRADA, 2003. – 607 с.
159. В.С. Волки и овцы», комедия Островского. – Новые главы романа. – «Подросток» («Отечественные записки», ноябрь 1875 г.) / В.С. // Русский мир. СПб, 1875. – № 237 (вып. от 29 ноября). – С. 1–4.
160. Голос. – СПб, 1875. – № 341 (вып. от 10 декабря). – С. 1–3.
161. Дело о начальнице московской епархиальной владычно-покровской общины сестер милосердия и серпуховского владычного монастыря

- игуменье Митрофании и других, обвиняемых в разных преступлениях (Судебная хроника от 14 окт.) // Гражданин. – СПб, 1874. – № 41.
162. Демерт Н.А. Матушка Митрофания / Н.А. Демерт // «Отечественные записки». – СПб, 1875. – №11 – С. 359–360.
163. Дубинская А.И. А.Н. Островский. Очерк жизни и творчества. / А.И. Дубинская ; отв. ред. Н.Л. Бродский. – М. : Изд. АН СССР, 1951. – 278 с.
164. Дурылин С.Н. А.Н. Островский. Очерк жизни и творчества / С.Н. Дурылин. – М. : Искусство, 1949. – 187 с.
165. Жиякова Э.М., Корнильцева И.Б. «Заблудшие овцы» – «переделка» А.Н. Островского пьесы Т. Чикони «Le pécurelle smarite» / Э.М. Жиякова, И.Б. Корнильцева // Текст. Книга. Книгоиздание. – Томск. – 2012. – № 1. С. 18–25.
166. Жиякова Э.М. Особенности реализма драматургии А.Н. Островского 70–80-х годов : дисс. ... канд. филол. наук / Э.М. Жиякова. – Томск, 1968. – 280 с.
167. Журавлева А.И. А.Н. Островский – комедиограф / А.И. Журавлева. – М. : Изд-во МГУ, 1981. – 216 с.
168. Журавлева А.И. Театр А.Н. Островского : книга для учителя / А.И. Журавлева, В.Н. Некрасов. – М. : Просвещение, 1986. – 205 с.
169. Кони А.Ф. Игуменья Митрофания (из записок и воспоминаний судебного деятеля) / А.Ф. Кони // Избранные произведения : статьи и заметки. Судебные речи. Воспоминания / Сост. А. Амелина. – М. : Госюриздат, 1956. – С. 864–872.
170. Лакшин В.Я. Александр Николаевич Островский / В.Я. Лакшин. – М. : Искусство, 1982. – 568 с.
171. Лакшин В.Я. Новые материалы об А.Н. Островском / В.Я. Лакшин // Русская литература, 1960. – № 1. – С. 151–155.
172. Лотман Л.М. А.Н. Островский и русская драматургия его времени / Л.М. Лотман ; отв. ред. Б.М. Эйхенбаум. – Л. : АН СССР, Ин-т рус. лит-ры (Пушкин. Дом), 1961. – 360 с.

173. Лотман Л.М. Драматургия А.Н. Островского / Под ред. Л.М. Лотман // История русской драматургии. Вторая половина XIX – начало XX века. – М. : Наука, 1987. – С. 38–156.
174. Некрасова А.М. Проблема амбивалентности в понимании русского национального мирообраза (на материале исследований драмы А.Н. Островского «Гроза» на английском языке) / А.М. Некрасова // Вестник Томского гос. педагогического ун-та. – Томск, 2010. – № 8. – С. 61–64.
175. Петербургский листок. – СПб, 1875. – № 232 (вып. от 10 декабря). – С. 1–3.
176. Ревякин А.И. Искусство драматургии А.Н. Островского / А.И. Ревякин. – М. : Просвещение, 1974. – 334 с.
177. Рейтблат А.И. Писать поперек : статьи по биографике, социологии и истории литературы / А.И. Рейтблат. – М. : Новое литературное обозрение, 2014. – 400 с.
178. Русская драма эпохи А.Н. Островского : сб. / сост., общ. ред., вступ. ст. А.И. Журавлевой. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1984. – 462 с.
179. Театральное Наследство. Сообщения. Публикации / Редкол. А.Я. Альтшуллер, Г.А. Лапкина. – М. : Искусство, 1956. – 558 с.
180. Холодов Е.Г. Мастерство Островского / Е.Г. Холодов. – М. : Искусство, 1967. – 542 с.
181. Штейн А.Л. Критический реализм и русская драма XIX века / А.Л. Штейн. – М. : Гослитиздат, 1962. – 394 с.
182. Штейн А.Л. Мастер русской драмы : этюды о творчестве Островского / А.Л. Штейн. – М. : Советский писатель, 1973. – 430 с.
183. Штейн А.Л. Об идеале в искусстве А.Н. Островского / А.Л. Штейн // Изв. АН СССР. Отд. лит. и языка. – М. : Изд-во АН СССР, 1973. – Т. 32. – Вып. 2. – С. 111–120.

Литература о творчестве А.П. Чехова

184. А.П. Чехов. Энциклопедия / сост. и науч. ред. В.Б. Катаев. – М. : Просвещение, 2011. – 695 с.
185. Батракова С.П. Чеховский сад («Черный монах» и «Вишневый сад») / С.П. Батракова // Чеховиана : Мелиховские труды и дни. – М. : Наука, 1995. – С. 44–52.
186. Бялый Г.А. Чехов и «Записки охотника» / Г.А. Бялых // Ученые записки Ленингр. пед. ин-та им. А.И. Герцена. – Л., 1948. – Т. 67. – С. 184–186.
187. Виноградова Е.Ю. «Драма на охоте» : пародийность и пародичность аллюзий / Е.Ю. Виноградова // Чеховиана. Из века XX в XXI. Итоги и ожидания : сб. статей / Науч. совет РАН «История мировой культуры», Чехов. комис. – М. : Наука, 2007. – С. 296–308.
188. Головачева А.Г. «Декадент» Треплев и бледная луна / А.Г. Головачева // Чеховиана : Чехов и «серебряный век» / Рос. АН, Науч. совет по истории мировой культуры. Чеховская комиссия. – М. : Наука, 1996. – С. 186–194.
189. Долженков П.Н. «Чайка» А.П. Чехова и «Русалка» А.С. Пушкина / П.Н. Долженков // Чеховина : Чехов и Пушкин / под. ред. В.Б. Катаева. – М. : Наука, 1998. – С. 230–242.
190. Жаклин де Пруайяр Гордый человек и дикая девушка (размышления над повестью «Драма на охоте») / Де Пруайяр Жаклин // Чеховина : Чехов и Пушкин. / под. ред. В.Б. Катаева. – М. : Наука, 1998. – С. 113–116.
191. Заяц Е.М. Динамика взаимодействия романной прозы и драмы в раннем творчестве А.П. Чехова : автореф. ... канд. филол. наук. / Е.М. Заяц. – Томск, 1999. – 18 с.
192. Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение / Б.И. Зингерман. – М. : РИК Русанова, 2001. – 432 с.
193. Ибсен, Стриндберг, Чехов : сб. статей / отв. ред. М.М. Одесская ; сост. М.М. Одесская. – М. : Издат. центр Российского гос. гуманитарного ун-та (РГГУ), 2007. – 401 с.

194. История русской литературы : в 10 т. / Изд-во АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). – М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1941–1956. – Т. IX. : Литература 70–80-х годов. Ч. 2. – 1956. – 628 с.
195. Книппер-Чехова О.Л. Воспоминания и статьи. Переписка с А.П. Чеховым (1902–1904) : в 2 ч. / сост., ред., вступ. ст. В.Я. Виленкин. – М. : Искусство, 1972. – Ч. 1. – 448 с.
196. Кшицова Д. Ибсен – Чехов – Метерлинк : к генеалогии театрального символизма / Д. Кшицова // Творчество Хенрика Ибсена в мировом культурном контексте : материалы Междунар. конференции (Санкт-Петербург, 9–10 окт. 2006) / Ин-т рус. лит. (Пушк. дом) и др. ; редкол. Н.Ю. Грякалова и др. – СПб : Пушкинский дом, 2007. – С. 131–143.
197. Кулешов В.И. Маленькая трилогия («Человек в футляре», «Крыжовник» и «О любви» А.П. Чехова) / В.И. Кулешов // Вершины : Книга о выдающихся произведениях русской литературы / сост. и общ. ред. В.И. Кулешов. – М. : Детская литература, 1983. – С. 328–356.
198. Лазареску О.Г. Любовь как ключевой концепт культуры и пьеса «Вишневый сад» / О.Г. Лазареску // Чеховиана ; отв. ред. В.В. Гульченко ; науч. совет РАН «История мировой культуры». – М. : Наука, 2005. – Вып. 10 : «Звук лопнувшей струны» : к 100-летию пьесы «Вишневый сад». – С. 436–454.
199. Нечепорук Е.И. Австрийская славистика о Чехове Чехов и мировая литература : в 3 кн. / Е.И. Нечепорук ; ред.-сост. З.С. Паперный, Э.А. Полоцкая ; отв. ред. Л.М. Розенблюм. – М., 1997–2005. – Кн. 1. – 1997. – С. 267–298.
200. Одинокое В.Г. Ранняя драматургия А.П. Чехова : проблематика и поэтика : моногр. / В.Г. Одинокое ; Новосиб. гос. ун-т. – Новосибирск, 2008. – 67 с.
201. О поэтике А.П. Чехова : сб. науч. тр. / под ред. А.С. Собенникова. – Иркутск : Изд-во Иркут. ун-та, 1993. – 302 с.

202. Собенников А.С. Драматургия А.П. Чехова 90-х годов и поэтика «новой драмы» : (пробл. худож. символа) : дис. ... канд. филол. наук / Собенников А.С. – Томск, 1985. – 234 с.
203. Собенников А.С. Художественный символ в драматургии А.П. Чехова : (типологическое сопоставление с западно-европейской «новой драмой») / А.С. Собенников. – Иркутск : Изд-во Иркут. ун-та, 1989. – 200 с.
204. Собенников А.С. Чеховские традиции в драматургии Вампилова / А.С. Собенников // Чеховиана : Чехов в культуре XX века : статьи, публикации, эссе. / Науч. совет по истории мировой культуры. – М. : Наука, 1993. – С. 144–152.
205. Станиславский К.С. А.П. Чехов в Художественном театре. Переписка А.П. Чехова и К.С. Станиславского. / К.С. Станиславский. – М. : Директ-Медиа, 2015. – 114 с.
206. Стенина В.Ф. Мифология болезни в прозе А.П. Чехова : автореферат дис. ... канд. филол. наук. / В.Ф. Стенина. – Самара, 2006. – 19 с.
207. Стрельцова Е.И. Островский и Чехов (От «Бесприданницы» к «Чайке») / Е.И. Стрельцова // Чеховиана : Мелиховские труды и дни. – М. : Наука, 1995. – С. 108–117.
208. Сухих И.Н. Повторяющиеся мотивы в творчестве Чехова / И.Н. Сухих // Чеховиана : Чехов в культуре XX века : статьи, публикации, эссе. / Науч. совет по истории мировой культуры. – М. : Наука, 1993. – С. 26–32.
209. Тюпа В.И. Художественность чеховского рассказа : учеб. Пособие / В.И. Тюпа. – М. : Высш. шк., 1989. – 135 с.
210. Тюхова Е.С. Тургенев и Чехов : преемственные и типологические связи / Е.С. Тюхова // Спасский вестник. – Тула, 2005. – № 12. – С. 102–111.
211. Философия А.П. Чехова : междунар. науч. конф. (Иркутск, 27 июня – 2 июля 2006 г.) : материалы / Под. ред. А.С. Собенникова. – Иркутск : Изд-во Иркут. гос. ун-та, 2008. – 279 с.
212. Чехов и Брехт : эпизация драмы / Г.И. Тamarли и др. ; отв. ред. Г.И. Тamarли // Чехов и ... Типологические схождения, литературные связи и

оппозиции : учеб. пособие. – Таганрог : Изд-во Таганрог. гос. пед. ин-та им. А.П. Чехова, 2012. – С. 204–212.

213. Чеховиана. Полет «Чайки» : сб. ст. / Редкол. В.В. Гульченко (отв. ред.) и др. ; Рос. АН, Науч. совет по истории мировой культуры. Чеховская комиссия. – М. : Наука, 2001. – 396 с.
214. Чеховиана : Чехов и его окружение / Рос. АН, Науч. совет по истории мировой культуры. Чеховская комиссия ; редкол. : А.М. Турков (отв. ред.) [и др.]. – М. : Наука, 1996. – 408 с.
215. Чеховиана : Чехов и Франция / Редкол. Ж. Бонамур, В. Б. Катаев, Т. Б. Князевская [и др.]. – М. : Наука, 1992. – 280 с.
216. Чудаков А.П. Поэтика Чехова / А.П. Чудаков ; отв. ред. В.В. Виноградов. – М. : Наука, 1971. – 291 с.
217. Шах-Азизова Т.К. Чехов и западноевропейская драма его времени. / Т.К. Шах-Азизова ; отв. ред. К.Л. Рудницкий ; АН СССР, Ин-т истории искусств. – М. : Наука, 1966. – 180 с.

Литература о творчестве других русских и зарубежных писателей (контекст исследования)

218. Антипов Н.П. Герой сопротивляется канонам («Утиная охота» Александра Вампилова) / Н.П. Антипов // Наедине с совестью : критич. очерки о творчестве иркутских писателей. – Иркутск : Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1981. – С. 120–144.
219. Антипов Н.П. Парадокс Виктора Зилова («Утиная охота» Александра Вампилова) / Н.П. Антипов // Откровенность / Н. Антипов. – М. : Современник, 1984. – С. 8–56.
220. Артемьева Н.А. Анималистические образы в баснях И.А. Крылова : дисс. ... канд. филол. наук / Н.А. Артемьева. – Смоленск, 2012. – 199 с.
221. Бочаров С.Г. Филологические сюжеты : сб. ст. / С.Г. Бочаров. – М. : Языки славянских культур, 2007. – 656 с.

222. Вангу К. «Утиная охота» : Герой из промежутка / К. Вангу // Литературная учеба. – М., 1997. – №5 (6). – С 102–105.
223. Вопросы творчества и языка русских писателей : сб. статей / редкол. М.А. Шелякин (отв. ред.) [и др.]. – Новосибирск, 1960. – 138 с.
224. Горячкина М.С. Сатира Салтыкова-Щедрина / М.С. Горячкина. – М. : Просвещение, 1976. – 402–418 с.
225. Гушанская Е.М. А. Вампилов : очерк творчества/ Е.М. Гушанская. – Л. : Советский писатель, 1990. – 320 с.
226. Гушанская Е.М. Самосознание по Вампилову / Е.М. Гушанская // Звезда. – Л., 1989. – №10. – С. 189–194.
227. Жуковский В.А. О басне и баснях Крылова // Собр. соч. в 4 т. / В.А. Жуковский. – М. ; Л. : Гослитиздат, 1959–1960. – Т. 4 : Одиссея. Художественная проза. Критические статьи. Письма. – С. 402–418.
228. Журчева Т.В. Художественная структура и сценическая история пьесы А. Вампилова «Утиная охота» / Т.В. Журчева // Поэтика реализма. – Куйбышев, 1982. – С. 133–158.
229. Имихелова С.С. Художественный мир А. Вампилова / С.С. Имихелова, О.О. Юрченко. – Улан-Удэ. : Изд-во Бурятского гос. ун-та, 2001. – 106 с.
230. Киселев Н.Н. Случайность в структуре драматического действия А. Вампилова / Н.Н. Киселев // Проблемы метода и жанра. – Томск, 1997. – С. 266–280.
231. Лакшин В.Я. Пять великих имен : статьи, исследования, эссе / В.Я. Лакшин. – М. : Современник, 1988. – 460 с.
232. Лейдерман Н.Л. Русская литература 20 века (1917–1920-е годы) // Современная русская литература : в 3-х книгах / Н.Л. Лейдерман, М. Липовецкий. – М., 2001. – Кн. 2 : Семидесятые годы (1968–1986) : учебн. пособие. – С. 184–193.
233. Михайлова А.А. О художественной условности / А.А. Михайлова. – М. : Мысль, 1970. – 300 с.

234. Проблемы метода и жанра : сб. статей / отв. ред. Ф.З. Канунова. – Томск : Изд-во Томск. ун-та, 1983. – Вып. 10. – 171 с.
235. Ранчин А.М. Вишневый лес : Островский и Чехов / А.М. Ранчин // Перекличка Камен : Филологические этюды / . – М. : Новое литературное обозрение, 2013. – С. 411–417.
236. Ранчин А. Миф как текст и миф как код : рецепция архаического мифа в новое время (на примере трактовки сюжета о возвращении Одиссея в поэзии Иосифа Бродского) / А.М. Ранчин, А.А. Блокина // Перекличка Камен : Филологические этюды / А. Ранчин. – М. : Новое литературное обозрение, 2013. – С. 200–217.
237. Рудницкий К. По ту сторону вымысла / К. Рудницкий // Вопр. литературы. – 1976. – № 10. – С. 59–66.
238. Савина Е.О. Тайный язык охотников в романе «Война и мир» / Е.О. Савина // Известия Тульского гос. ун-та. Гуманитарные науки. – Тула, 2013. – № 2. – С. 327–331.
239. Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей : статьи и исследования о русских классиках / Скафтымов ; сост. Е.И. Покусаева, вступ. ст. Е.И. Покусаева и А.А. Жук. – М. : Художественная литература, 1972. – 543 с.
240. Степанов Н.Л. И.А. Крылов : жизнь и творчество. / Н.Л. Степанов. – М. : Гослитиздат, 1949. – 373 с.
241. Стрельцова Е.И. Плен утиной охоты / Е.И. Стрельцова. – Иркутск, 1998. – 374 с.
242. Стрельцова Е.И. Ружье или телефон? : О символике пьесы «Утиная охота» А. Вампилова / Е.И. Стрельцова // Рус. речь. – М., 1988. – №4. – С. 44–50.
243. Сушков Б.Ф. А. Вампилов. Размышление об идейных корнях, проблематике, художественном методе и судьбе творчества драматурга / Б. Ф. Сушков. – М. : Сов. Россия, 1989. – 168 с.

244. Тендитник Н.С. А. Вампилов / Н.С. Тендитник. – Новосибирск : Зап-Сиб. кн. изд-во, 1979. – 72 с.
245. Федосеева Ю.А. Философия любви в прозе Б.К. Зайцева и Н.Л. Смирнова : дис. ... канд. филол. наук / Ю.А. Федосеева. – Иваново, 2012. – 215 с.

Электронные издания и ресурсы

246. Адамова В.С. Художественный концепт как единица творческого процесса в литературоведческом осмыслении, 2011 [Электронный ресурс] // Материалы XVII Международной научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов–2011» / Отв. ред. А.И. Андреев, А.В. Андриянов, Е.А. Антипов [и др.]. – М. : МАКС Пресс, 2011. – Режим доступа : [http : //lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2011/structure_28_1321.htm](http://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2011/structure_28_1321.htm) (дата обращения : 12.11.2015).
247. Большакова А.Ю. Теория архетипа и концептология [Электронный ресурс] / А.Ю. Большакова // Культурологический журнал [Электронный ресурс]. – М., 2012. – № 1 (7). – URL : [http : //www.cr-journal.ru/rus/journals/109.html&j_id=9](http://www.cr-journal.ru/rus/journals/109.html&j_id=9) (дата обращения : 15.02.2016).
248. Даль В.И. Толковый словарь : Охота [Электронный ресурс] В.И. Даль // Словари, значения слов, энциклопедии. – URL : [http : //nashol.org/tolkoviy-slovar-dalya/ohota.html](http://nashol.org/tolkoviy-slovar-dalya/ohota.html) (дата обращения : 15.12.2015).
249. Зусман В.Г. Концепт в системе гуманитарного знания [Электронный ресурс] // Вопросы литературы. – М., 2003. – № 2. – Режим доступа : URL : [http : //magazines.russ.ru/voplit/2003/2/zys.html](http://magazines.russ.ru/voplit/2003/2/zys.html) (дата обращения : 13.04.2014).
250. Карпова А.Ю. Комедиография А.П. Чехова в контексте «новой драмы» [Электронный ресурс] / А.Ю. Карпова // Вестн. Томск. гос. пед. ун-та. – 2010. – № 8. – С. 11–15. – Режим доступа : URL : [http : //vestnik.tspu.ru/files/PDF/articles/karpova_a._yu._11_15_8_98_2010.pdf](http://vestnik.tspu.ru/files/PDF/articles/karpova_a._yu._11_15_8_98_2010.pdf) (дата обращения : 24.04.14).

251. Крюкова Н.Ф. Символ, смысл, концепт в контексте интерпретации художественного текста [Электронный ресурс] / Н.Ф. Крюкова. – Режим доступа : URL : [http : //rgf.tversu.ru/node/682](http://rgf.tversu.ru/node/682) (дата обращения : 27.05.2015).
252. Ляпина А.В. Тема охоты в эпистолярном дискурсе И.С. Тургенева [Электронный ресурс] / А.В. Ляпина, В.В. Черенкова // Современные проблемы науки и образования. – М., 2014. – № 5. – Режим доступа : URL : [http : //www.science-education.ru/ru/article/view?id=14988](http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=14988) (дата обращения : 15.12.2015).
253. Полоцкая Э. Юмор Чехова [Электронный ресурс] / Э. Полоцкая // Антон Павлович Чехов. – Иркутск, 2014. – URL : [http : //apchekhov.ru/books/item/f00/s00/z00000035/st001](http://apchekhov.ru/books/item/f00/s00/z00000035/st001) (дата обращения : 27.11.14).
254. Скафтымов А. Драмы Чехова [Электронный ресурс] / А. Скафтымов // Волга. – Саратов, 2000. – № 2. – С. 132–147. – Режим доступа : URL : [http : //magazines.russ.ru/volga/2000/2-3/skaftym.html](http://magazines.russ.ru/volga/2000/2-3/skaftym.html) (дата обращения : 24.04.14).
255. Ходжаева М.Д. Мир Чеховских рассказов [Электронный ресурс] / М.Д. Ходжаева // Вестн. Таджик. гос. ун-та права, бизнеса и политики ; Научная электронная библиотека «КиберЛенинка». – Душанбе, 2010. – № 2. – С.118–123. – Режим доступа : URL : [http : //cyberleninka.ru/article/n/mir-chehovskih-rasskazov](http://cyberleninka.ru/article/n/mir-chehovskih-rasskazov) (дата обращения : 27.11.14).

Словари и справочные издания

256. Даль В.И. Толковый словарь живого Великорусского языка : в 4 т. – СПб., М., 1881. – Т. II. – С. 279.
257. Древнегреческо-русский словарь : в 2 т. / сост. И.Х. Дворецкий ; под ред. С.И. Соболевского. – М. : ГИС, 1958. – Т. 1. – С. 325.
258. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под. Ред. А.Н. Николюкина. – М. : Интелвак, 2001. – 1600 с.
259. Новый завет : Евангелие от Матфея : на греческом, церковнославянском, латинском и русском языках с ист.-текстол.

- приложениями / Подгот. текстов : А.А. Коробенко и др. – М. : Гнозис, 1993. – Глава 7. Стих 15. – С. 43.
260. Полная энциклопедия символов и знаков / авт.-сост. В.В. Адамчик. – Минск : Харвест, 2008. – 607 с.
261. Словарь русского языка XI–XVII вв. / АН СССР, Ин-т рус. яз. ; (ред. вып. Г.Я. Романова ; сост. : Л.Ю. Астахина и др. ; гл. ред. Д.Н. Шмелев). – М. : Наука, 1987. – Вып. 12. – С. 228.
262. Словарь русского языка XI–XVII вв / АН СССР, Ин-т рус. яз. ; сост. Г.А. Богатова, Г.Я. Романова ; гл. ред. С.Г. Бархударов ; ред. Г.А. Богатова. – М. : Наука, 1975. – Вып. 2. – С. 341.
263. Словарь русского языка XVIII века / АН СССР, Ин-т рус. яз. ; сост. О.Е. Березина и др. ; гл. ред. Ю.С. Сорокин. – Л. : Наука, Ленинг. отд-е, 1988. – Вып. 4. – С. 38.
264. Срезневский И.И. Материалы для словаря древнерусского языка : в 3 т. / И.И. Срезневский. – М. : ГИС, 1958. – Т. 1. – С. 379.

Философские и эстетические манифесты. Исторические источники

265. Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу : в 3 т. / А.Н. Афанасьев. – М. : Академический проект, 2013. – Т. 1. – С. 354–355.
266. Кулемзин В.М. Игра в жизни и жизнь в игре / В.М. Кулемзин // Вестник Томского гос. ун-та. – Томск, 2003. – № 276. – С. 164–166.
267. Кутепов Н.И. Великокняжеская, царская и императорская охота на Руси : в 4 т / Н.И. Кутепов. – СПб, 1896.
- Т.1 : Великокняжеская и царская охота на Руси с X по XVI век. – С. 1–214.
- Т. 2 : Царская охота на Руси царей Михаила Федоровича и Алексея Михайловича. XVII век. – С. 215–658.
- Т. 3 : Царская и императорская охота на Руси. Конец XVII и XVIII век. – С. 659–1728.
- Т. 4 : Императорская охота на Руси. Конец XVIII и XIX век. – С. 1729–2539.

268. Лосев А.Ф. История эстетических категорий / А.Ф.Лосев, В.П. Шестаков. – М. : Искусство, 1965. – 376 с.
269. Лосев А.Ф. Охота как символ платоновского учения об идеях / А.Ф. Лосев // История античной эстетики. Высокая классика. – Харьков : Фолио ; М. : АСТ, 2000. – С. 295–312. – (Вершины человеческой мысли).
270. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А.Ф. Лосев. – М. : Искусство, 1976. – 372 с.
271. Соловьев В.С. Красота в природе / В.С. Соловьев // Философия искусства и литературная критика : сб. / В.С. Соловьев ; сост. и вступ. ст. Р. Гальцевой, И. Роднянской ; коммент. А.А. Носова. – М. : Искусство, 1991. – С. 30–72.