

Министерство образования и науки РФ
ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет»
Институт филологии, культурологи и межкультурной коммуникации
Кафедра литературы и методики ее преподавания

**Роль фольклорных традиций в повести Н. С. Лескова
«Житие одной бабы»: методика анализа и изучения**

Выпускная квалификационная работа

Квалификационная работа
допущена к защите
Зав.кафедрой

Дата

подпись

Исполнитель:
Колосова Анна Дмитриевна,
студентка группы РЛ-41
очного отделения

подпись

Руководитель ОПОП:

подпись

Научный руководитель:
Семухина И.А.,
кандидат филологических
наук, доцент кафедры литературы
и методики ее преподавания

подпись

Екатеринбург 2018
СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА I. НАРОДНАЯ ЛИРИЧЕСКАЯ ПЕСНЯ В СТРУКТУРЕ ПОВЕСТИ «ЖИТИЕ ОДНОЙ БАБЫ».....	14
1.1. Художественные особенности фольклорной лирической песни	14
1.2. Традиция фольклорной песни в повести Лескова.....	21
1.2.1. Роль народной лирической песни в воплощении характеров героев повести	21
1.2.2. Значение фольклорной песни для развития сюжета повести Лескова	26
ГЛАВА II. СЕМЕЙНО-БЫТОВАЯ ОБРЯДОВАЯ ПОЭЗИЯ В СТРУКТУРЕ ПОВЕСТИ Н. С. ЛЕСКОВА.....	30
2.1. Структура и поэтика народного свадебного обряда, его взаимосвязь с погребальным действием.....	30
2.2. Художественная роль семейно-обрядовой традиции в «Житии одной бабы».....	36
2.2.1. Место свадебного обряда в повести Н.С. Лескова.....	36
2.2.2. «...Не свадьба это была, а похороны»: элементы погребальной обрядности в повести.....	40
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	47
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	51

ВВЕДЕНИЕ

Н.С. Лесков вошел в литературу в зрелом возрасте, с уже сложившимся мировоззрением, которое мало поменялось на протяжении всего его большого творческого пути. Несмотря на позднее вступление в литературную жизнь (в возрасте 30 лет), писатель почти сразу обращает на себя внимание общественности. Стебницкий (один из сорока псевдонимов Лескова) быстро перерастает в себе публициста и переходит к работе на уровне художественной прозы: работает в жанре рассказа, очерка, повести (1862 год: «Разбойник», «Погасшее дело», «В тарантасе»; 1863 год: «Ум свое, а черт свое», «Овцебык», «Язвительный», «Житие одной бабы»). Своеобразная «проба пера» ничуть не умаляет мастерства, с которым художник подходит к работе над своими первыми художественными произведениями: «Уверенно очерчены[у Лескова] контуры своего художественного мира, успешно разрабатывается и яркий индивидуальный стиль» [Лесков 1988: 11].

Как современники писателя, так и исследователи указывают на то, что Лесков, в полной мере являясь человеком своего времени, вместе с тем абсолютно самобытен. Так, например, Д.С. Лихачев говорит: «...сознавая место и значение Лескова в закономерно литературном процессе, мы всегда отмечаем, что это удивительно самобытный писатель. Даже среди классиков русской прозы, каждый из которых представляет собой яркое, неповторимое художественное явление, даже среди них Лесков выглядит несколько необычно» [Лихачев 1988: URL]. Наряду с этим исследователи стремятся установить связи писателя с современным ему литературным процессом. К примеру, Максим Горький ставит Лескова в один ряд с Гоголем, Толстым, Тургеневым, Гончаровым.

Вопрос о принадлежности Лескова к реалистическому направлению в литературоведении всегда решался однозначно. Однако, была развернута полемика вокруг отнесения творчества писателя к той или иной разновидности реализма. К психологическому течению Лескова относят

такие исследователи, как У.Р. Фохт, И.П. Видуэцкая (сближая Стебницкого с Л.Н. Толстым и Ф.М. Достоевским). В то же время авторы коллективной монографии «Развитие реализма в русской литературе»(1973), среди которых числится тот же У.Р. Фохт, замечают: «Можно предлагать и другие течения, и их разновидности, пока остающиеся еще не осознанными и научно неопределёнными» [Фохт 1973: 41]. Споры литературоведов о своеобразии реализма Лескова связаны с тем, что психологизм в его произведениях совершенно другой, отличный от психологизма Л. Толстого, Ф. Достоевского, И. Гончарова и других ярких представителей этого реалистического течения, поэтому приравнять, поставить Лескова в один ряд с ними не представляется возможным.

Писатель не отрицал опыт других писателей и учился как у предшественников, так и у современников. Например, говоря об учителях Лескова, нельзя обойти вниманием фигуру Н.В. Гоголя. Подобно ему, Лесков видел в литературе путь исцеления социальных язв современности. Автор ранних статей и личных воспоминаний, освещающих актуальные общественные проблемы, постепенно вырастет в Лескова-художника, повествующего на злободневные темы. Статьи о тюремном быте ведут к «каторжным» главам «Леди Макбет», о женском труде – к «Обойденным», о произволе рекрутских присутствий – к будущим страницам «Владычного суда» и «Овцебыка». Наследуя гоголевскую традицию, Лесков также нередко создает иллюзию непосредственной записи рассказов от бывалых людей.

Ф.М. Достоевский также может быть поставлен в ряд великих учителей Лескова, но с некоторыми уточнениями. В.В. Виноградов в своей работе «Достоевский и Лесков в 70-е годы XIX века» (1961) говорит о том, что писатели «оставались чуждыми друг другу по основному направлению творчества» [Виноградов 1961:URL]. Однако, Е.М. Пульхритудова, напротив, настаивает на целом ряде внутренних сближений в творчестве художников и делает вывод об учительском отношении Достоевского к Лескову, но с важным уточнением – Достоевский был «учителем-антагонистом» [Кирпотин

1971: 136]. Ю. Селезнев полагает, что общих черт между художниками все же намного меньше, «нежели – отталкивания, не говоря уже о нейтральных, несоприкасающихся сторонах их творчества» [Богданов 1983: 124]. Можно говорить о том, что в раннем творчестве Лескова еще прослеживается влияние раннего Достоевского, но дальше их творческие пути расходятся в известной степени далеко друг от друга. Вместе с тем, известным остается тот факт, что и Достоевского, и Лескова особым образом интересовали нравственные проблемы личности.

Внимание к проблемам личности у Лескова также тесно связано с «учительным» значением литературы. Он говорил: «Чем талантливее писатель, тем хуже, если в нем нет общественных чувств и сознания того, во имя чего он работает и с кем он работает» [цит. по: Столярова 1978: 4]. Собрание сочинений Лескова Д.С. Лихачев сравнивает с «огромным задачиком»: в нем «даются сложнейшие жизненные ситуации для их нравственной оценки, и прямые ответы не внушаются, а иногда допускаются даже разные решения»; этот задачник учит читателя «активному добру, активному пониманию людей и самостоятельному нахождению решения нравственных вопросов жизни» [Лихачев 1988: URL]. И.П. Видуэцкая отмечает, что подобный «проповеднический пафос творчества», «увлеченность нравственными проблемами и выдвижение вопросов этики на первый план» мы можем наблюдать в творчестве Л.Н.Толстого и Ф.М.Достоевского [Развитие реализма... 1973: 215].

В пореформенную кризисную эпоху Лесков, вслед за Достоевским и Толстым, не приемлет ни буржуазных отношений, ни идеи революции, возлагая главные надежды на духовное пробуждение личности. Поэтому, по справедливому утверждению исследователей, постоянными и актуальными в творчестве Лескова становятся «проблемы национального сознания русского народа, национального самосознания человека из народа, веры и безверия» [Старыгина 2000: 27]. Особый интерес Лескова к народу обусловил особенности не только метода, но и стиля, и жанра писателя.

Стремление Лескова к обретению «истины» породило целый ряд произведений, объединенных темой так называемого «праведничества». Как пишет А.А. Горелов, «слово "праведник" связано с фактическим обретением литературными персонажами «правды», понимаемой как истина жизни не только ими самими, но и писателем» [Горелов 1988: 234]. Целенаправленно к этой теме Лесков обращается в первой половине 70-х годов, когда пишет роман «Соборяне» (1872). В период с 1873-1874 гг. автор публикует «Запечатленного ангела», «Очарованного странника» и «Захудалый род», в которых явно прослеживаются «эстетические заявки программного характера» [Горелов 1988: 255]. После этого рождается целый цикл - «Праведники», о котором писатель скажет: «Я дал читателю положительные типы русских людей. Весь мой 2-й том под заглавием «Праведники» представляет собой отрадные явления русской жизни. Эти «Однодумы», «Пигмеи», «Кадетские монастыри», «Инженеры-бессребреники», «На краю света» и «Фигура» - положительные типы русских людей. Этому тому своих сочинений я придаю большое значение. Он явно доказывает, был ли я слеп к хорошим и светлым сторонам русской жизни» [цит. по: Фаресов URL].

Данная тема разрабатывается писателем и за рамками названного цикла. Вершиной в воплощении темы праведничества становится «Левша» (1881) – пожалуй, самое известное произведение Николая Семеновича. Во всех этих произведениях «в центре его внимания примечательные характеры, описанные им почти с документальной точностью реальные людские судьбы, события и происшествия» [Столярова 1978: 184]. Большинство праведников было найдено Лесковым не в привилегированных сословиях, а среди людей зависимых, служилых, среди тех, кому сложнее всего соблюсти правоту.

Как для самого писателя, так и для его героев основой практической нравственности была религия. Лесковский герой руководствуется мыслью о необходимости совершения благих дел для своего спасения. В связи с этим В. Ю. Троицкий замечает, что «многие образы писателя были «иконами», но не в том смысле, что они были религиозны по существу, а в том, что наиболее

значительные их черты отражались писателем «сатирически», «традиционно», в духе религиозных жанров, жанров фольклора и древней русской литературой: житий и притч, легенд и преданий, сказаний, анекдотов и сказок» [Троицкий 1974: 31]. Мы воспринимаем эти образы как вечные, так как временные рамки стираются посредством того, что все рассказы ведутся «кстати», «между прочим». Как отмечает Н.Н. Старыгина, «эти люди невинны, незаметны, но ежедневно, ежечасно совершают они подвиг доброго участия и помощи ближнему. Они «пламенеют желанием добра» <...> и исповедуют религию деятельной любви. В этом состоянии их душ, в этой религии – красота их мира» [Старыгина 2000: 18].

Важно отметить, что при выстраивании данного концепта Лесков «не сосредоточивается на формировании человеческих ценностей в итоге пересмотра привычных воззрений, а, напротив, находит нечто живое в недрах традиционного уклада, в рамках сословных отношений» [Богданов 1983: 208]. И это сближает писателя с такими авторами, как Островский, Некрасов, Мельников-Печерский. Все они, как и Лесков, питали неподдельный интерес к народной бытовой культуре. Они видели в ней проверенную веками жизненную практику, которая, сопрягаясь с современностью, совершенно по-новому окрашивала ее.

Своеобразие реализма писателя, специфика тем его произведений обуславливает формирование особенного стиля. Именно стилевое своеобразие произведений автора будет наибольшим образом выделять художника на фоне общей канвы литературного процесса. После смерти Лескова журнал «Труд» напишет, что данный автор «характеризуется своим стилем едва ли не больше, чем своими взглядами и сюжетами» [Цит. по: Гроссман 1945: 270]. Критики и литературоведы (В.Ю. Троицкий, Л.П. Гроссман, А. Чичерин, Д.С. Лихачев, К. Кедрови др.) при изучении стилевого своеобразия писателя в первую очередь обращают внимание на специфику его повествовательной манеры. Она заключается в том, что характеры героев выражаются в первую очередь через склад их говора. Писатель позволяет

герою выразить себя тем же языком, которым тот пользуется в своей повседневной жизни, благодаря чему раскрывается вся наивность, которой наполнен образ мыслей героя, и удивительного рода смекалка, с которой герой пользуется словом. «В этом – целая поэтика, целая система писательской работы. В этом – основы характерологии Лескова» [Гроссман 1945: 270].

Несмотря на то, что такой тип повествования был не нов для русской литературы (подобная форма ведения повествования была заложена еще А.С. Пушкиным в его «Повестях Белкина», Гоголем в его «Вечерах на хуторе близ Диканьки», «Шинели», «Записках сумасшедшего») можно с уверенностью сказать, что Лесков обходился с этой формой умело, даже виртуозно.

Стоит отметить, что для стиля Лескова не малое значение имеет и т.н. «очерковость», с ее установкой на достоверность описанных событий (см. раб. Б.Я. Бухштаба, Л. Гроссмана). Данная установка подкрепляется Лесковым якобы документальными текстами и свидетельствами, проявляется в тенденции подкрепить повествование локальным фольклором, собственными впечатлениями от прочитанных книг (Квазимодо В. Гюго, иллюстрированная зоология Юлиана Симашки), рефлексией на тему увиденных когда-либо картин [Гроссман 1956: 13]. Таким образом писатель погружает читателя в социокультурный контекст эпохи и дает возможность рассказать о той или иной социальной среде выходя из этой среды, своеобразному первоисточнику.

Это обуславливает тот факт, что «многие произведения писателя строятся, в основном, на монологе («Разбойник», «Воительница»), повествовании от имени героя-рассказчика («Смех и горе», «Запечатленный ангел», «Очарованный странник» и многие другие) или в форме мемуаров, дневника героя («Соборяне», «Захудалый род», «Детские годы» и др.). В результате события оцениваются с точки зрения повествователя, поэтому приобретает особое значение интонация рассказчика, в значительной степени определившая стиль повествования» [Троицкий 1974: 167-168].

Стиль лесковской прозы определяет работу в рамках жанра, который принесет немалую славу писателю: имеется ввиду жанр сказа. Но стоит отметить, что данной жанровой формой творчество Стебницкого далеко не исчерпывается. Корпус произведений писателя представлен и злободневными романами, историческими хрониками, сатирическими обзорами, рассказами, апокрифами, легендами, повестями, житиями, художественными бытописательными очерками, рапсодиями, анекдотами и т.д.

Лесков далеко не всегда пользовался, так сказать, «жанровыми клише». В творчестве писателя присутствуют произведения, для которых автор подбирает и уникальные жанровые заголовки, такие как «автобиографическая заметка», «авторское признание», «открытое письмо», «биографический очерк» («Алексей Петрович Ермолов»), «фантастический рассказ» («Белый орел»), «маленький фельетон», «заметки о родовых прозвищах» («Геральдический туман»), «семейная хроника» («Захудалый род»), «наблюдения, опыты и приключения» («Заячий ремиз»), «картинки с натуры» («Импровизаторы» и «Мелочи архиерейской жизни»), «Notabene к воспоминаниям» («Народники и расколоеды на службе») и проч.

Особенно хотелось бы отметить влияние на писателя таких жанровых форм, как притча и легенда. Данные жанры переживают свой расцвет, параллельно творчеству Лескова, и в произведениях Некрасова, Л. Толстого, Гаршина, Короленко, Мамина-Сибиряка. Однако, легенды Лескова и легенды вышеперечисленных писателей были совершенно своеобразным явлением литературы, взятые по отдельности. Легенды Лескова «явились реалистическим художественным переосмыслением сюжетов древнерусского Пролога. Формально их можно отнести к историческим повестям или легендам, но если учитывать самое существо их, – это не история, увиденная глазами современника, а именно исторические «редкости» и «курьезы», осмысляемые человеком нового времени» [Троицкий 1974: 90-91].

Таким образом можно заключить, что писатель пользуется жанровыми формами, позволяющими достаточно быстро и емко реагировать на события и полемику современных писателю лет.

Итак, большинство ученых склоняется к отнесению творчества писателя к философско-психологическому течению русского реализма (иногда еще определеннее - религиозно-философскому). В то же самое время очевидно, что характер лесковского психологизма принципиально иной, чем у других представителей названного течения. Усваивая опыт своих предшественников и современников, Лесков-художник вырабатывает свой неповторимый стиль.

Не раз исследователи обращали внимание на большое значение традиций древнерусской литературы и устного народного творчества для произведений Лескова. Писатель умел не только включать отдельные элементы фольклорных жанров в структуру произведения, но и синтезировать с их помощью новые формы моделирования героев и сюжеттики.

Объектом нашего исследования избрана повесть «Житие одной бабы» (1863). В данном произведении образ главной героини – Насти – обрисован на фоне событийной канвы, в которой очевидно обнаруживаются структурные параллели и глубинные связи с древнерусской литературой (в т.ч. с агиографическим жанром). Безусловно, исследователи многократно обращались в своих трудах к разработке данной проблемы в том или ином аспекте (И.В. Столярова, В. Ю. Троицкий, И. Е. Мелентьева, Н. А. Филатова, Е. В. Яхненко, О. В. Васильева и др.), что объясняет в рамках нашей работы лишь косвенное внимание к этому вопросу.

К примеру, О. В. Васильева в своих статьях («"Страдание" в мотивном комплексе повести Н.С. Лескова "Житие одной бабы"»(2008), «Мотивный комплекс раннего творчества Н.С. Лескова»(2009) и др.) рассматривает сюжетостроение интересующей нас повести в аспекте жанровых традиций жития. В рамках статей к данному вопросу обращается также Д. Б.

Терешкина [Терешкина 2013: 165-169] и др. Изучение повести «Житие одной бабы» в рамках диссертационных исследований также привлекает внимание ученых преимущественно с точки зрения роли традиций древнерусской литературы, особенно традиции житийной: И. Е. Мелентьева «Образы и темы литературы Древней Руси в творчестве Н. С. Лескова» (2004), Е. В. Яхненко «Жанровые традиции древнерусской литературы в творчестве Н. С. Лескова» (2003), Н. А. Филатова в диссертации «Традиции древнерусской литературы в творчестве Н. С. Лескова» (2012) в указанном исследовательском ключе посвящает изучаемой нами повести раздел «Поэтика повести Н.С. Лескова "Житие одной бабы"», где выявляет межтекстовые связи прозы писателя с житийной традицией, подробно анализирует элементы структурной цитации, отмечает текстуальные параллели.

Наше внимание сосредоточено на другой, не менее важной для понимания повести, традиции – фольклорной, ставшей **предметом** данного исследования. В «Житии...» Лесков опирается на целый ряд фольклорных жанровых традиций: приметы, святочные гадания, анекдоты, лирические песни, обрядовая составляющая. Данные жанры в повести привлекали внимание исследователей в контексте изучения более общих вопросов, связанных с мифопоэтической составляющей творчества писателя. К примеру, А. А. Горелов в монографии «Н. С. Лесков и народная культура» (1988) лишь намечает перспективы исследования фольклорной составляющей в данной повести в связи с разговором о становлении идейных и творческих воззрений писателя. И. В. Поздина в монографии «Повести Н. С. Лескова 1860-х годов в аспекте жанрового синкретизма мифопоэтики и народной культуры» (2009) уделяет сравнительно большое внимание повести и анализирует мотивные комплексы в песенно-лубочном аспекте моделирования сюжета произведения и сюжет «любовного романа» в интересующей нас повести и повести «Леди Макбет Мценского уезда». Г. А. Шкута в диссертации «Фольклорные и древнерусские сюжеты и мотивы в

творчестве Н.С. Лескова: мифопоэтический аспект»(2005) также идет методом мотивного анализа. Указанием на перспективность изучения данной темы ограничиваются в рамках своих диссертаций и монографий также Н. Н. Старыгина [Старыгина 2000], С. И. Зенкевич [Зенкевич 2005] и др.

В результате осуществленного анализа литературы, мы пришли к выводу о том, что, несмотря на очевидный интерес отечественного литературоведения к роли фольклорных традиций в прозе Лескова, данный аспект изучения повести «Житие одной бабы» остается по-прежнему перспективным для современного научного взгляда. Отдельного внимания заслуживает рассмотрение художественной роли обрядовой традиции в повести, поскольку свадебный обряд не только занимает одно из центральных мест в сюжетно-композиционной структуре произведения, но и, на наш взгляд, связан с ситуацией погребального обряда. Необходимость разрешения возникших вопросов, а также углубления представления о поэтических особенностях повести «Житие одной бабы» обуславливает **актуальность** данной работы.

Цель нашей работы состоит в выявлении художественной роли фольклорных жанров в повести Н.С. Лескова «Житие одной бабы».

Данное исследование будет сосредоточено на исследовании функционирования в тексте лирической песни и обрядовой составляющей как ядерных компонентов фольклорного содержания повести.

Для достижения цели необходимо выполнить следующие **задачи**:

- 1) охарактеризовать родовую специфику и поэтическое своеобразие народной лирической песни;
- 2) выявить роль народной лирической песни в воплощении характеров героев повести «Житие одной бабы»;
- 3) охарактеризовать сюжетообразующую роль фольклорной песни в повести Лескова;
- 4) описать историческую связь свадебного и погребального обрядов в фольклоре;

5) выявить в тексте Лескова значение элементов свадебного обряда, глубинно связанного с ситуацией погребального действия.

Научная новизна исследования состоит в расширении и углублении существующего научного представления об идейно-художественной специфике повести Н.С. Лескова «Житие одной бабы» в аспекте народнопоэтических традиций.

Методология исследования основана на сравнительно-историческом, системно-структурном методах, базируется на научных трудах отечественного лесковедения (А. П. Видуэцкая, А. А. Горелов, Л. П. Гроссман, К. Кедров, А. А. Кретова, И. Е. Мелентьева, Н. Н. Старыгина, И. В. Столярова, В. Ю. Троицкий и др.), трудах отечественной фольклористики, посвященных изучению семейно-обрядовой поэзии и русской народной лирики (О. А. Седакова, Д. М. Балашов, Н. П. Колпакова, Н. В. Зорин, И. В. Власова, М. М. Громько, И. Ю. Сарафанова, С. Г. Лазутин и др.).

Практическая значимость работы заключается в возможности использования ее материалов в ходе изучения творчества Н.С. Лескова в средней общеобразовательной школе.

Апробация работы. Материалы исследования послужили основой для докладов на международных НПК молодых ученых «Актуальные проблемы филологии» (Екатеринбург, УрГПУ: 2016, 2017, 2018 гг.), «Litteraterra: проблемы поэтики русской и зарубежной литературы» (Екатеринбург, УрГПУ: 2017), «INITIUM» художественная литература: опыт современного прочтения» (Екатеринбург, УрФУ: 2018) с последующими публикациями в сборниках научных трудов.

Структура работы состоит из введения, двух глав (с выделением параграфов), заключения, списка использованной литературы.

ГЛАВА I. НАРОДНАЯ ЛИРИЧЕСКАЯ ПЕСНЯ В СТРУКТУРЕ ПОВЕСТИ «ЖИТИЕ ОДНОЙ БАБЫ»

Русской народной лирической песне в повести Н. С. Лескова «Житие одной бабы» уделено особое внимание: и в количественном отношении (более 12 на сравнительно небольшую повесть), и в качественном (лирическая песня проецирует переживания героев, их мысли, предвещает поступки, направляет ход событий и т.д.). Именно поэтому перед нами возникает необходимость исследования роли данного фольклорного жанра в структуре лесковского произведения.

1.1. Художественные особенности фольклорной лирической песни

Жанр народной лирической песни определяется исследователями по-разному. Однако, объединяет все подходы ключевое понимание таких песен, как «веками служивших крестьянству для непосредственного выражения его чувств, мыслей, воспоминаний, интимных высказываний и переживаний» [Колпакова 1962: 112]. Категории чувства, эмоции являются определяющими для этого жанра. Они проявляют себя на разных уровнях строения лирической песни, поэтому исследователи закладывают эти понятия в основу различных характеристик лирической песни. Так, исследовательница Н. П. Колпакова именно посредством этих категорий определяет основную проблематику песенной лирики, говоря о том, что «два основных цикла человеческих эмоций – радость и горе с их многочисленными тематическими подразделениями – составляют основное содержание народных лирических песен» [Колпакова 1962: 207].

Одной из важнейших проблем изучения народной лирики является вопрос классификации. Удачным подходом в решении данной проблемы стала классификация С. Г. Лазутина, предполагающая деление народной

лирики на три основные группы: 1. обрядовые песни; 2. хороводно-игровые; 3. голосовые песни. Обрядовые песни, в свою очередь, делятся на календарные и семейно-бытовые. Жанры календарной лирики: колядки, подблюдные песни, масленичные песни, егорьевские, семицкие, купальские, жнивные песни. Жанры семейно-бытовой лирики: свадебные песни (плачи, общелирические песни, величальные, корильные), похоронные причеты, рекрутские причеты. Голосовые песни включают в себя: протяжные, частые песни, песни-баллады, песни-рассказы, песни-жалобы, песни-юморески, мещанский романс, песни-сатиры, песни-гимны. В качестве особого жанра песенной лирики Лазутин выделяет частушки [Лазутин 1990: 13].

Независимо от той или иной типологии очевидно, что в народной песне именно семейная проблематика, вопросы формирования семьи, взаимоотношений внутри нее преобладают над любыми другими. Как пишет С. Г. Лазутин, «все остальное ее интересует лишь в том случае, если это как-то связано с семьей, представляет для нее какое-то значение, интерес» [Лазутин 1990: 13]. Значительная доля календарной обрядовой лирики посвящена именно этой тематике: подблюдные песни для гаданий на милого, на счастливое замужество; масленичные песни, освящающие взаимоотношения тещи с зятем; семицкие песни, в которых девушки часто плетут венки для суженых и т.д. Все ситуации, о которых говорится в песнях, придаются оценке с точки зрения нравственных устоев, свойственных носителям, «лирическая песня, являясь отражением духа времени, несет в себе специфическим образом воплощенную идеологию этого времени» [Лассан 2009: 28]. Исходя из этих устоев, формируется и оценка эмоциональная.

Героем народной песни всегда являлся простой человек: «крестьянин, крестьянка, ямщик, бурлак, повстанец, «удалой разбойник». Именно глазами этих героев, их умом и сердцем воспринимается в народной лирической песне жизнь, именно они дают различным явлениям семейной и общественной жизни ту или иную идейно-эмоциональную оценку» [Лазутин

1965: 33-34], выступают в роли лирического субъекта в песне. Зачастую, классовая принадлежность является его главной характеристикой. Однако, мы не можем сказать, что это лицо конкретное. Скорее, это будет лицо обобщенное: женское (обобщающее житейский опыт некоторой совокупности женщин), мужское (обобщающее житейский опыт некоторой совокупности мужчин), бесполое (т.е. обобщенный опыт, выразителем которого могли стать лица обоего пола). Оно без труда восстанавливается по контексту самой песни: например, «Солнце низко, вечер близко, / А на сердце тяжело, / Если бы знала свое счастье, / Не влюблялася б в него...» – обобщенное женское лицо. Лишь в некоторых случаях про выразителя опыта можно сказать конкретнее – например, назвать положение лирического субъекта в семье: горящая мать, просватанная дочь, сосватанный сын и т.д. Однако, необходимо отметить, что все вышеизложенное не относится к обрядовой лирике, в которой есть строго установленный набор участников действия, и существует строгая соотнесенность конкретного произведения к конкретному лицу (лицам), его исполняющему (исполняющим).

Все, что связано с миром эмоций, в достаточной степени субъективно. Однако, чувство в лирической песне не может быть сугубо индивидуальным. Если бы лирическая песня выражала настроения, переживания узкого круга лиц, то не придавалась бы сохранению. Субъект и объект лирического повествования неизбежно должны совпадать, ведь, как говорил Белинский, «...даже когда лирический поэт выражает чувство, по-видимому, совершенно внешнее его личности, заимствованное им из чуждого ему мира, — и тогда он субъективен: ибо всякое выражаемое им чувство, в минуту творчества, становится его собственным чувством, будучи переведено чрез его личность» [Белинский 1953-1959: 54]. Образовавшуюся дилемму решает тот факт, что «...вся масса народа составляет однообразное целое, в котором каждый отдельный член совершенно подобен другим» [Минц 1971: 43]. Эта тождественность обеспечивается особенностями мышления носителей фольклора. При создании текстов они пользуются

схожим набором инструментов, соотнося, сравнивая, уподобляя все видимое вокруг. Две художественные системы, характеризующие народную лирику, помогают им в этом: описание и иносказание. Описательность обусловлена мифопоэтическим мышлением лирического героя. Иносказание же строится именно на символике. В лирической песне существует своя система символов, без знания которых трудно будет понять ее содержание. Так, например, пава – это молодая незамужняя девушка, сокол – молодой неженатый парень, гусыня – замужняя женщина или вдова, но еще достаточно молодая и т.д. Н. П. Колпакова указывает на то, что «необходимость говорить о своих мыслях и чувствах в скрытой форме основывалась в древности на сложной системе запретов, налагавшихся в порядке оберегов на различные категории слов <...> уже в классовом обществе иносказание <...> начало использоваться в качестве формирующего элемента для создания художественного образа, в связи с желанием человека наиболее красочно выразить всю глубину своих лирических переживаний» [Колпакова 1962: 202]. Постепенно в силу социальных деформаций выражение чувства становится все проще в поэтическом и этическом плане. Ярким примером этого является частушка. Однако символика не теряет своей силы и в последнем жанре. Это происходит потому, что символ закрепился за словом во времена, когда формировалась традиция, и, войдя в нее уже сформировавшимся, символ дошел благодаря консервативности традиции до наших дней.

Соответственно двум полярным эмоциям, передаваемым русской лирической песней – радости и грусти – Н. П. Колпакова приводит систему ее символов. Исследовательница выделяет тематику понятий и рассматривает связанные с ней художественные образы лирических песен. Например, анализируя символику счастья, к тематике стремления к любви, любовного вызова будут относиться следующие образы: бросание (прикосновение) цветами, травой, ветками, снежками; игра на музыкальных инструментах; танцы. В символике горя тематика любовной тоски представлена образами

тумана, тучи, мороза, инея, дождя, росы; дерева шумящего, ломающегося, сохнущего, падающего т.д. В народной лирике семантика горя в количественном плане представлена более обширно. Таким образом, символика в тексте тесно сплетена с тематикой и образным строем песни.

Итак, содержание лирических песен так или иначе связано с темой семьи, которая придает оценку мифопоэтическим мышлением носителей. Тожественность этой оценки построена на общей системе символов.

Оценка событий и выражение эмоций непосредственно связаны с вербаликой. Язык лирической песни в достаточной степени эмоционален, в нем обширно применяются разнообразные изобразительно-выразительные средства: сравнения, эпитеты, метафоры и т.д.

Метафора – не только основная стилистическая категория народной лирической песни: она также отражает мифопоэтическое мышление ее «авторов». Между поэзией и мифом существует непосредственная связь. Как писал А. Н. Веселовский, «поэзия продолжает собою, на почве уже определившихся мест-отношений, деятельность мифа, как миф явился развитием слова» [Веселовский 1989: URL]. Постепенно меняется способ мышления человека, что влечет за собой и изменение способа выражения. «Мифическое сознание теряет со временем основные элементы своего содержания <...>, но форма выражения эстетических ценностных представлений сохранится почти нетронутой, она лишь слабо видоизменяется, потому что живет веками» [Еремина 1978: 27]. Так произошел переход от мифа к метафоре. Следовательно, метафора, помимо своего стилистического значения, может служить для нас еще одним источником осмысления ценностной структуры носителя.

Не менее важную роль играют в поэтической системе народной лирической песни эпитет и сравнение. Эпитет употребляется для обозначения цвета, внешнего вида, определения поступков и т.д. По сравнению с метафорой, эпитет более конкретен. Некоторые эпитеты обрели устойчивую принадлежность именно к лирической песне: «сизая

голубушка», «розан мой алый», «уж ты мой родный батюшка», «вы кумушки, голубушки» и т.д.

Сравнение уподобляет один предмет или одно явление другому по признаку сходства. В своей первооснове оно также имеет связи с метафорой, возникнув как новая форма метафорического выражения мыслей и чувств. Некоторые формы сравнения также приобрели закрепленность за лирической песней: «щеки алы, аки цвет», «по двору она идет – словно павушка плывет», «походка павиная, речь лебединая» и т.д.

Близким к сравнению можно назвать такую форму композиционного строя, поэтического стиля лирической песни, как «психологический параллелизм», открытый Веселовским. В науке до сих пор идут споры о том, является ли параллелизм одним из этапов развития сравнения, или же он сформировался независимо. Однако то, что это явления родственные, сомнений не вызывает. К слову, и сравнение, и эпитет, и символ Веселовский возводит к психологическому параллелизму. Сущность этого явления ученый обозначает так: «...параллелизм покоится на сопоставлении субъекта и объекта по категории движения, действия как признака волевой жизнедеятельности» [Веселовский 1989: URL].

Психологизации придавались животные, растения, астрономические явления (Солнце, Луна, звезда), стихии (молнии, тучи т.д.), и даже неорганический мир, т.к. все это изменяется, двигается – живет. Постепенно параллели наполнялись содержанием человеческих симпатий и приобрели более-менее устойчивые связи с номинативом. Здесь Веселовский приводит в пример Одиссею, где Гомер называет камень Сизифа «безжалостным».

Параллелизм неоднороден. Выделяется пять видов параллелизма. Самым частотным является двучленный параллелизм, общий тип которого может быть представлен так: «картинка природы, рядом с нею такая же из человеческой жизни; они вторят друг другу при различии объективного содержания. Между ними проходят созвучия, выясняющие то, что в них общего» [Веселовский 1989: URL]. Например, «Виноград расцветает. / А

ягода, а ягода поспекает. / Виноград – Иванушка, / А ягода, а ягода – Настасьюшка<...>»[Чистов 1984: 318].

Итак, психологический параллелизм – важнейшее художественное средство народной лирической песни, самый распространенный способ ее композиционного построения. Помимо него, важнейшими типами сюжетно-композиционного построения лирической песни являются монолог, диалог, цепочное построение, троекратное повторение и постепенное сужение образов. Немаловажным для композиции будет также принцип повторяемости как текста, так и мелодии. Эти повторы не существуют изолированно: «разные типы и формы словесных и синтаксических повторов поддерживаются повторами музыкальными. Таким образом, повторяемость – это принцип единый для поэтической и музыкальной стороны песни» [Еремина 1978: 181]. Сама музыкальность и ее взаимосвязь с поэтикой народной песни являются важнейшими вопросами, подлежащими изучению на междисциплинарном уровне.

Повторяемость «имеет одно происхождение, которое связано с явлением ритма» [Еремина 1978: 181]. Ритмика в русской народной лирической песне имеет огромное значение во многих аспектах: она не только организует пространство всей песни, но и является выразителем смыслового содержания, определяет характер песни, обуславливает специфику интонирования при ее исполнении, по ритму мы можем определить тип текста («камаринского», «барыня» и т.д.), именно по характеру ритма голосовые лирические песни делят на частые и протяжные и т.д. Однако, ритм иногда может и не обуславливать текстовое содержание: логические ударения достаточно часто в лирической песне падают соответственно принципам логики, а не всецело подчиняются ритмическому членению.

Таким образом, лирическая песня – жанр со сложнейшей структурно-компонентной организацией. Являясь выражением чувства одного человека, лирическая песня одновременно выражает отношение целого класса, даже

всего народа. На это работает весь поэтический, стилистический, образный, композиционный, психологический и т.д. строй песенной лирики. Поэтому неслучайно многие писатели, особенно те, кто разрабатывают в своем творчестве тему народа, активно обращаются к традиции русской народной песни.

1.2. Традиция фольклорной песни в повести Лескова

1.2.1. Роль народной лирической песни в воплощении характеров героев повести

Для раскрытия характеров героев повести Лесков выбирает необычную форму: автор лишь наброском дает нам описание их внешнего облика, который не является основополагающим в раскрытии их внутреннего мира, а психологический портрет во многом сосредотачивается в лирической песне. Например, портрет Насти: «Высокая была, черноволосая, а глаза черные, щечки румяные, губки розовые; сухощава только была <...> Впрочем, Настя не то чтобы уж кощей костлявой была, только телес этих много не имела<...>» [Лесков 1973: 111]. Еще более скупым на подробности дан портрет Степана: «<...> статный русский парень, в белой рубашке с красными ластовицами и в высокой шляпе гречишником <...> Хороший какой да румяный! <...>» [Лесков 1973: 182-183]. Примечательно то, что этот портрет дан с точки зрения героини, тем самым нам становится понятно, что для нее намного важнее внешности психологическая близость со Степаном, которая установилась еще до того, как она его увидела, благодаря его мастерству исполнения песен и их содержательной стороне.

Необходимо отметить, что Настя и Степан по внешней своей характеристике являются антиподами: в тексте подчеркивается Настино несоответствие идеалу красивой деревенской женщины, что объясняет нежелание молодых людей обращать на нее внимание («сухощавая только была, тем и не нравилась, не зарились на нее ребята» [Лесков 1973: 111]);

Степан же востребован в кругу женщин («бабами, бывало, баловался <...> была у него тож своя любовница», женщины «с удовольствием» «глядели» «на красивого Степана» [Лесков 1973: 185]).

Однако, в своем мироощущении они достаточно схожи: они оба несчастны в браке, оба одиноки, оба ищут понимания. И выражают все это они в песне – самой чувственной форме народной поэзии. Одиночество Насти мы ощущаем уже в первой ее песне: «На калиновом мосточке сидела голубка, – / Ноженьки мыла, полоскала, / Сизые перышки перебирала, / Бедную головушку чесала, / Расчесав головушку заворковала: / «Завтра поутру батюшка будет.../ Хоть он будет иль не будет, тоска не убудет: / Вдвое, вдвое у голубки печали прибудет»» [Лесков 1973: 117]. Мотив оставленности родной семьей и печальной жизни в семье мужа часто встречается в свадебных песнях. Однако, в контексте повести он начинает звучать с особенно трагической интонацией. К тому же перед песней автор дает эпизод, в котором Настя признается матери: «<...> не хочу я замуж; я с тобою буду» [Лесков 1973: 116].

Первая песня, которую мы слышим от Степана, также наводит нас на мысль о его одиночестве: «Мне не спится, не ложится, / И сон меня не берет; / Пошел бы я до любезной, / Да не знаю, где живет» [Лесков 1973: 181]. Тема одиночества здесь сочетается с мотивом поиска любимого человека, который оказывается близок героине и который становится объектом ее размышлений в тексте. Эта песня была знакома героине давно, однако именно в устах Степана она приобретает особенный смысл, находит отклик в Настинной душе. Именно в этот момент устанавливается незримая связь между героями. И с этого момента Настя начинает поджидать не прихода самого Степана, а начала его песни: «Привыкла Настя к своему песельнику. Всякую ночь, как протопчет мимо ее задворка большой табун, она и ждет, и слушает, не спится ей. Сначала слов не слышать, и Настя только по мотиву отличает песню, а там и слова слышатся. Поет песельник песни и веселые, разудалые, поет и грустные, надрывающие душу <...> И поет он эту песню как будто не оттого,

что ему петь хочется, а оттого, что в самом деле лютая змея подколотная заела его и красу, и молодость, и нет ему силы на нее плакаться» [Лесков 1973: 181-182]. Еще до того, как Насте расскажут о нелегкой судьбе Степана, она о многом догадывается из его песен. Героиня сомневается, не может поверить в то, что есть еще человек, который так же, через песню, воспринимает мир: «Никак Настя не могла разобрать: не то этому человеку уж очень тяжело на свете, не то весело, и поет он грустные песни с того только, что петь ловок и любит песни» [Лесков 1973: 182].

Далее Настя вновь запоет только в сцене «игры» песен. По счастливой случайности, из всех «кандидаток» на соперничество со Степаном эта честь выпадает именно Насте. «Нынче ночь-то петровская, все неспроста делается <...>», – пророчески замечает одна из участниц действия. Проявив свое мастерство, Степан передает очередь Насте, которая к тому времени «давно не певала и сама уж отвыкла от своего голоса» [Лесков 1973: 189]. Эта деталь говорит о том, что героиня, для которой так важна песня, давно уже находится в состоянии душевной затравленности, и даже наедине с собой она не находила сил проявлять свои истинные эмоции, выражать себя. Песни с самого начала повествования являются сокровенной ценностью для песельницы: «эти песни она все про себя пела словно берегла их, чтоб не выпеть, не израсходовать» [Лесков 1973: 117]. Песня становится для робкой Насти средством самовыражения, даже средством защиты своего внутреннего мира: «Большая она была песельница, и даже господа ее иной раз заставляли петь. Только она им не пела своих любимых песен <...>» [Лесков 1973: 117].

Степан же песни распевает более свободно, как наедине с собой (Настя слышит его песни из пуньки), так и при других людях: «Ровняясь с бабами, Степан пел: Она, шельма, промолчала: / Ни ответу, ни привету, – / Будто шельмы дома нету. / Хотя ж хоть и дома, / Лежит, что корова, / Оттопырит свои губы, / Поцелует, как не люди...» [Лесков 1973: 187]. На момент включения этой песни в повествование Степан и Настя еще не знакомы

лично, однако герой легко делится своими переживаниями и с ней, и с остальными женщинами, идущими рядом. Но бабы отмечают, что такая открытость для него не свойственна. Настя же даже в самые тяжелые моменты своей жизни так открыто эмоции не выражала.

Мысли Насти невольно обращаются к Степану во время жатвы. Ее мысли словно перетекают в песню: «Ах ты, горе великое, / Тоска-печаль несносная! / Куда бежать, тоску девать? / В леса бежать – листья шумят, / Листья шумят, часты кусты, / Часты кусты ракитовы. /»[Лесков 1973: 196]. Далее идут слова, которые указывают на то, что эта песня должна исполняться именно незамужней девушкой, что говорит о подсознательной расположенности Насти к нарушению запрета: «Пойду с горя в чисто поле, / В чистом поле трава растет, / Цветы растут лазоревы. / Сорву цветок, совью венок, / Совью венок милу дружку, / Милу дружку на головушку: / «Носи венок – не скидывай, / Терпи горе – не сказывай»»[Лесков 1973: 196]. Степан уже проникнул в ее сознание настолько, что слышит ее мысли и отвечает ей тоже песней, будто продолжающей мысль героини: «Как изгаснет зорька ясная, / Как задремлет свекровь лютая / А моя жена сварливая, – / Выходи, моя лебедушка, / Во зеленую дубровушку, / Во густо куст во калиновой. / Соловьем я свистну, молодец. / На мой посвист ты откликнешься / Перепелочкою-пташечкой, / Свое горе позабудем мы, / Простим грусть-тоску сердечную. / Выходи, моя зазнобушка, / На совет, любовь, на радости, – / На зеленую кроватушку. / Приголубь меня, касаточка!» [Лесков 1973: 197]. Далее прослеживается мотив песен неженатых молодых: «Расчеши мне кудри русые; / Посмотреть дай в очи черные, / Целовать дай плечи белые» [Лесков 1973: 197]. Героиня замечает: «Господи! Чтой-то он меня словно манит своей песнею» [Лесков 1973: 197]. Лирическое слияние героев приобретает роковой характер. И, действительно, после того, как Настя и Степан «спеваются», песни потихоньку исчезают из ткани повествования.

Народная лирика в повести Лескова не только непосредственно звучит в исполнении героев, но и насыщает их речь песенной

лексикой. Исследователь А. А. Горелов указывает на то, что «сознание песельников проникнуто песней <...>они естественно приправляют речь песенными образами, употребляют инверсированную фольклорную фразеологию, переходят музыкально-поэтические интонации: «Меня твоя душа кроткая да доля кручинная совсем с ума свели»; «Помолиться за мою любовь за горькую»; «Чего ты как тень сухая, за мной тащишься?»» [Горелов 1988: 135]. Подобные примеры образности и интонаций можно перечислять и далее. Например, в обращении Степана к Насте: «Касатка моя! Голубочка! <...>» [Лесков 1973: 193], в размышлениях Насти во время жатвы: «А то, что я такое? Ни девушка, ни вдова, ни замужняя жена» [Лесков 1973: 196]. В поток сознания героев такая лексика вплетается естественно, сама собой. Герои говорят песней, думают песней, пытаются осмыслить свои состояния, свою жизнь через песню.

Песня является не только выразителем, но и своеобразным катализатором состояния героини. В святочной сцене, в период ее песенного молчания, когда она слышит величальную песню ей и Григорию, она не выдерживает такого испытания. В самое сокровенное – в ее песенный мир, который является убежищем от одиночества, в который она помещает самые тайные помыслы, – вторгается чужой ей человек, ставится с ней рядом, даже «<...>близко к сердцу прижимает, Настасьишкой называет» [Лесков 1973: 127]. В этот момент она еще не вышла за Григория замуж, но становится очевидным, насколько ужасала ее одна мысль об одном его присутствии.

Настя вступает в песенный диалог за время повествования дважды. Во второй раз со Степаном, а в первый раз с Силой Ивановичем Крылушкиным в его доме. Мы видим, что Сила Иванович тоже выражает свои мысли, эмоции через песню: «С час почитал Сила Иваныч, потом встал, застегнул пряжки тяжелой книги и, идя к своей спальне, остановился перед окном, открыл его и долго, долго смотрел. <...>Крылушкин посмотрел на освещенное поле, потом вздохнул и, машинально открыв свои ветхие клавикорды, тронул старыми пальцами дребезжащие клавиши и сильным еще, но тоже немножко

уже дребезжащим голосом запел: «Чертог твой вижду, спасе мой! украшенный, и одежды не имам, да вниду в онь<...>» [Лесков 1973: 174]. Несмотря на то, что Настя не стала петь Крылушкину, именно песня и его отношение к ней побуждает героиню открыться целителю, рассказать всю свою жизнь. При этом, наблюдается их взаимное почтение: Настя говорит: «Я и сама охотница была петь песни, да только мы глупы, неученые, таких-то хороших песен, как вот эти, мы не знаем. Мы все свои поем, простые, мужицкие песни» [Лесков 1973: 175]. На это Сила Иванович отвечает: «Уж на что же ты, молодка, лучше нашей простой песни! Ты ее не хай. Наша песня такая сердечная, что и нигде ты другой не сыщешь» [Лесков 1973: 175]. Порыв Силы Ивановича творить свой мир, свое пространство, жить в нем, так же разобьется о социокультурные условия того времени, как и порывы Насти и Степана.

Таким образом, песня в повести Лескова становится незаменимым инструментом для раскрытия психологических состояний, внутреннего мира героев, способствует выражению авторской позиции.

1.2.2. Значение фольклорной песни для развития сюжета повести Лескова

Помимо того, что лирическая песня играет огромную роль в раскрытии характеров героев, она также является незаменимой направляющей сюжета повести. Впервые народную песню мы встречаем в эпиграфе к произведению: «Ивушка, ивушка, / Ракитовый кусток! /Что же ты, ивушка, / Не зелена стоишь? /— Как же мне, ивушке, /Зеленой быть? / Срубили ивушку/Под самый корешок» [Лесков 1973: 109]. Такой эпиграф предвосхищает многие события повести: мы наблюдаем, как цветущую, т.е. молодую, Настю по очереди «подрубают» различные обстоятельства ее жизни.

Лирическая песня, являясь выразителем того, что уже существует, т.е. определенного отношения, эмоции, в то же время, становится предвосхитителем событий, своего рода пророком. Перед описанием свадебного обряда в тексте появляются две свадебные песни, помимо эпиграфа, – одна величальная, другая лирическая. «Из-за бору, бору зеленова<...>», – поет Настя у ключа. В тексте на этот момент еще прямо не говорится о том, что Костик хочет выдать ее замуж, но она будто предчувствует это событие и уже дает ему оценку. Вторая песня, величальная, поется на святки девушками: «Как по той по жердочке / Да никто не хаживал, / Никого не важивал; / Перешел Григорий сударь, / Перевел Настасью свет / За правую рученьку / На свою сторонущку. / На своей сторонущке / И целует, и милует, / И целует, и милует, / Близко к сердцу прижимает, / Настасьюшкой называет» [Лесков 1973: 127]. Мотив перехода, т.е. умирания девушки и рождения женщины характерен для лирической свадебной песни. Однако, для героини Лескова умирание растянется несколько дольше самого свадебного дня и возродится она только после начала отношений со Степаном. «Миловать» Настю будет тоже только Степан, фактически став для нее истинным мужем.

Во время своего затяжного умирания героиня песен не поет совсем и сигналом к тому, что возрождение началось, будет для нас песенный поединок со Степаном. Герой, по сути, является ее возродителем и погубителем одновременно. Он пробуждает в ней жизнь, зарождает новую и в итоге невольно губит, включая и себя.

Все песни Степана до встречи с Настей выражают его несчастное, бесцельное существование, его ненависть к собственной жене, оплакивание своей неудавшейся жизни. Во время поединка герои соединяются в общей песне про желанную жизнь, которая кажется им недостижимой мечтой. Степан поет «Напой мово коня / Среди синя моря, / Чтобы ворон конь напился, / Бран ковер не замочился / И не мокор был, – сухой» [Лесков 1973: 189]. Данный сюжет широко распространен в народных песнях. В нем

описывается то, как жених посылает невесте приданое: коня, ковер, попону зеленого шелку и т.д. Взамен невеста должна проявить свои умения: напоить коня таким образом, чтобы ковер на нем не замочился. В таком контексте Степан опять же проецирует свое желание найти свою суженую – умелую, благодарную, покладистую, для которой он хотел бы стараться, работать. Настя поет о своих желаниях: «Сострой, милый, терем / Из маковых зерен, / Были б двери, каравати, / Можно б там приятно спати / С тобой, милый мой!» [Лесков 1973: 190]. Она хочет переродиться в женщину, завершить процесс своего умирания, наконец возродиться. Таким образом, герои волей случая находят друг друга, направляя сюжет в сторону завязки отношений.

Сюжет песни пишет свой сценарий развития событий, который так удачно ложится на происходящие в художественном мире события. Настя не довольна содержанием песни, которую спела вместе со Степаном. Но автор замечает: «Ну да ведь довольна, не довольна, а из песни слов не выкинешь. Заведешь начало, так споешь уж все, что стоит и в начале, и в конце, и в середине. До всего дойдет» [Лесков 1973: 190]. В этой фразе Лесков дает нам ключ к пониманию функционирования лирической песни в тексте.

История любви Степана и Настасьи достаточно банальна для того времени и вполне объяснима. Она развивается закономерно, не принимая, на первый взгляд, необычных поворотов. Однако, необычным является в ней сопротивление героев, нежелание подчиниться судьбе. Мы видим в окружении Насти много женщин, подчинившихся своей судьбе, они как бы пошли по сценарию, предложенному патриархальным строем. Но Настасья и Степан пытаются дать отпор этим обстоятельствам. Бесхарактерная, робкая в начале, Настасья к концу произведения приобретает небывалое мужество. Последняя песня, текст которой нам представлен, заканчивается словами «<...> Носи венок – не скидывай, / Терпи горе – не сказывай» [Лесков 1973: 196]. И Настасья, действительно, несла свой крест, который сама на себя приняла, до самого конца.

Песня способствует побегу героев: с ее помощью Настя вызывает из избы Степана. «Настя <...> завела песенку и, пропев слова три, замолчала <...>»[Лесков 1973: 207]. В этот момент песня героини прекращает звучать в произведении. Судьба героя и героини уже predetermined and in the expression of songs does not need.

Все то, что произошло со Степаном и Настей после их побега несет обличительный характер. Обличаются людские пороки, социальный строй, порядки того времени. Безумие Настасьи становится закономерной реакцией организма, истощенного тяжелыми испытаниями. Прослеживается кольцевое строение мотивов: психологический параллелизм, т.е. чувство причастности к природе, соотнесенности с ней в начале, выраженное в песне, и Настино желание единения с природой в конце (ее частые уходы из дома). В конце героиня достигает желаемого единения с природой, несмотря на трагические обстоятельства ее смерти.

Итак, лирическая песня играет важнейшую роль в сюжетостроении повести Лескова, ее мотивы придают целостность композиции произведения, сюжеты народной лирической песни являются проекцией желаемого будущего, что мотивирует дальнейшие поступки героев, predetermined the course of the narrative.

ГЛАВА II. СЕМЕЙНО-БЫТОВАЯ ОБРЯДОВАЯ ПОЭЗИЯ В СТРУКТУРЕ ПОВЕСТИ Н. С. ЛЕСКОВА

2.1. Структура и поэтика народного свадебного обряда, его взаимосвязь с погребальным действием

Свадебный обряд – одно из ключевых сакральных действий для любой культуры. На фоне других обрядов календарного цикла он выделяется своей красочностью и семантической наполненностью. Особенный статус данному обряду также придает длительный период приготовлений: будущий жених с детства обучается ведению хозяйства, при возможности осваивает какое-либо ремесло; начиная с рождения, будущей невесте собирают сундук с приданым, учат обращаться с детьми и обустривать свой быт.

Во многом этот обряд является синкретичным по своей природе: «Уходя своими корнями в обрядовую жизнь древних славян, он издавна включал в свой состав этнографические элементы, отражающие трудовой и общественный быт, народную мифологию, историко-правовые и магические пережитки и элементы устной народной поэзии (причитания, песни, загадки, заговоры, приметы и другие фольклорные жанры)» [Колпакова 1973: 241].

В центре внимания во время свадьбы оказывается невеста, жених находится сравнительно на втором плане. Это обусловлено тем, что обряд как бы «сохраняет в памяти» предшествующие периоды исторического развития с присущими им брачными отношениями. По утверждению Т. В. Зуевой, «Наиболее архаичны[ми оказываются]отзвуки домоногамных (групповых) форм брака, восходящие к матриархату. По своему исконному смыслу обряд является женской инициацией, посвящением девушки-невесты в группу матерей. Древний коллективный характер таких посвящений отражен в *де-вийшнике*» [Зуева, Кирдан 2002: 87]. Далее матриархальный строй сменяется патриархальным. В этот период приобретает символика

обряда, как торговой сделки, в которой невеста условно предлагается в качестве товара жениху – «Был бы купец, а товар есть», «Для купца, удалого молодца, наша девица хоть куда», «Не рука вам товар наш, по себе найдете» [Даль 2002 : URL] и проч.. Позже складывается традиция женитьбы по воле родителей, к которой присоединяется впоследствии обряд венчания [Зуева, Кирдан 2002: 87-88]. Несмотря на всю разность мотивировок в исторической ретроспективе, в любую историческую эпоху основу свадебного обряда составляло официальное закрепление союза между женихом и невестой и их родами, а также передача невесты в семью будущего мужа.

Закономерным оказывается вопрос о представлении общей схемы русского свадебного обряда. Однако, в изученной нами литературе исследователи сосредоточиваются на анализе локальных традиций и ссылаются на отсутствие труда, обобщающего опыт исследования конкретных традиций и представляющего обряд русской свадьбы как текст. В повести Лескова мы обнаруживаем описание свадебного обряда, который укладывается в модель, представленную в урало-сибирском регионе. Данная модель может быть представлена следующим образом: *сватовство, рукобитье, просватанье, обручение, день венчания, визит к родителям невесты* [Сарафанова 2015: 9].

На этапе *сватовства* стороны предъявляли друг другу свои намерения: «Сватать обычно ездили вечером. Жених часто не был знаком с невестой, ему даже не сообщали, в какую деревню поедут. И невеста не знала, что приедут сваты» [Сарафанова 2015: 13]. Обычно в селении было несколько женщин, специально занимающихся этим промыслом, но могли сватать и ближайшие родственники. Как пишет Н. П. Колпакова, сватовство «зачастую не сопровождалось никакими особыми обрядовыми деталями или поэтическим фольклором, кроме некоторых традиционных примет, соблюдавшихся сватами для успешного завершения сватовства, и

традиционных же обрядовых формул-вступлений для начала разговора с родителями невесты...» [Колпакова 1973: 243].

Рукобитье обозначало закрепление договоренностей по поводу финансовых и иных сторон проведения обряда. Девушка считалась теперь безоговорочно обещанной семье жениха, и свадебная «делка» считалась закрепленной. Невеста начинала причитать.

Обручение представляло собой обеспечение молодых всеми необходимыми атрибутами (цвѣтами или ленточками для невесты и рубахой или другими необходимыми атрибутами для жениха) и первое знакомство семей.

Во время *просватанья* происходило первое одаривание сторон деньгами\дарами. Немаловажным элементом свадебного обряда являлся девичник. Этот обряд имел двойную функцию: с одной стороны, молодая девушка проходила первичную инициацию в круг женщин, с другой стороны, девичник означал «прощание невесты с женской родней, подругами, младшими сестрами» [Колпакова 1973: 243]. Невеста раздаривала подругам девичьи ленточки и красџоту. В свою очередь девушки помогали в последних приготовлениях приданого, топили невесте баню, готовили невесту «к венцу»

Далее следовал насыщенный ритуалами *день венчания*. Обычно рассматривают отдельно утро свадебного дня, венчание, приезд к родителям невесты, пир в доме жениха. Приезд к родителям невесты мог заменяться поездкой на поклон к семье барина и одариванием каждого из членов семьи вещами из приданого невесты.

Заканчивался обряд *визитом к родителям невесты* с благодарностью за «честную» дочь. Также могли совершаться поездки к почетным старшим родственникам [Сарафанова 2015: 9-32].

Особого внимания заслуживает вопрос о самом процессе инициации, переходе девушки в статус женщины. На данном этапе обнаруживается тесная взаимосвязь свадебного обряда с похоронным: символический переход

невесты из статуса девушки в статус женщины выражается через образ умирающего. В общем виде схему данного процесса представляют авторы работы «Похороны и свадьба»: «...выделение из коллектива – «пограничный период» (пребывание вне освоенной территории, временная смерть) – реинкарнация в коллектив» [Байбурин, Левинтон 1990: 68]. Выделение из коллектива осуществляется благодаря присвоению девушке статуса невесты и исполнению всех предшествующих свадебному дню ритуалов, включая причитания невесты. Пограничный период начинается с момента, когда невесту обряжают к венцу и расплетают ей косу. Реинкарнация в коллектив знаменуется подтверждением «честности» девушки и закрепляется визитом в дом родителей невесты.

Сам переход мыслился как состояние, в котором человек оказывается особенно уязвим для нечистой силы. Поэтому важно было контролировать соблюдение всех канонических правил. Эту роль во время совершения обряда выполнял *дружка*. Он следил за «правильностью» совершения ритуальных действий, отгонял нечистую силу от молодых, контролировал общий ход событий. Дружка был уполномочен при необходимости останавливать общий ход процессии и просить молодых или гостей выполнить ряд действий, необходимых для восстановления общего порядка. Например, если лошади противились выйти из ворот дома, дружка мог попросить удалиться с праздника какого-либо человека, которого он заподозрил в злом умысле. Помощником дружки были *полудружье*.

Связь между двумя семьями обеспечивали *свахи*. На протяжении всего обряда они поддерживали общую динамику действий, помогали молодым соблюсти все необходимые ритуалы: участвовали в приготовлении невесты к венцу, помогали ей в первый раз облачиться в женскую одежду (либо завязать по-женски головной убор), обеспечивали молодых всеми необходимыми атрибутами и проч.

Свадебный обряд сопровождается двумя главнейшими лирическими жанрами: песней и причетом. Эти жанры аккумулируют в себе большую

долю акциональной, семиотической и вербальной сторон обряда. Однако, при утрате по тем или иным причинам традиционных свадебных песен они замещались неприуроченными. Причитания же обнаруживают большую устойчивость, что, вероятно, связано со способностью любой женщины при необходимости произнести причет. Главным мотивом свадебных причетов является «сожаление о покидаемой девичьей жизни» [Колпакова 1973: 246], например: «...Ой, любезные мои подруженьки, / Как придет весна красная, / Но и паче да того лето теплое, / Как пойдете вы в бор по ягоды, / Не увидите ли где моей дивьей красоты?...» [Сарафанова 2015: 38]. Материнские плачи в основном содержали сожаление о судьбе дочери и о скорой разлуке: «Уж я тебя, дитяtko, поила, / Уж я тебя, сердечная, кормила, / Уж как розочку лелеяла. / Да налетели ветры буйные, / Да понаехали люди злые, / Да люди злые, чужестранные. / Забрали тебя молодым-то да молодешеньку, / Да молодым-то да молодешеньку, да неразумную. / Да уж где теперь тебя увижу?...» [Сарафанова 2015: 41].

Приближение к свадебному дню и увеличение количества совершаемых ритуалов обуславливает повышение частотности причетов: «... при расплетании косы, на девичнике, перед баней, при приезде жениха перед венцом в текстах причетов появляются монологи и диалоги, соответствующие происходящим событиям; звучат конкретные просьбы невесты к окружающим – подойти, заплести косу, благословить и т.п.; вопросы – кто приехал, зачем, куда снаряжают, куда ведут и т.д. <...>причет звучал до самого отъезда в церкви прекращался только с выходом невесты из отчего дома» [Колпакова 1973: 246]. Т.к. причет – это всегда импровизация, то чаще всего он исполнялся единолично (матерью, невестой или нанятой плакальщицей), иногда причет совершался под песню. Причет не имел целью воздействие на окружающих, а был внешним выражением внутреннегoпереживания перехода.

Помимо лирических жанров, в вербальной составляющей свадьбы важны такие жанры, как быличка, примета изагадка.

Быличка появляется здесь в связи с уязвимостью главных участников обряда и в связи с поминовением (а, следовательно, и присутствием) на свадьбе умерших предков. Исходя из этого, быличка «играет роль своеобразного демпфера между человеком и вероятностным миром природы, с одной стороны, и отдельным, индивидуальным событием человеческой жизни и событием архетипическим – с другой» [Панюков 2016: URL]. Персонажем былички мог стать любой участник действия, для усиления установки на достоверность могли вводиться имена реально существующих людей.

Попытка предугадать еще не произошедшие события выражается и в жанре приметы. Важным для данного жанра становится попытка в объективном стечении обстоятельств различить пророчество. А. С. Токарев поясняет, что в приметах «человек <...>вообще не действует, а только наблюдает происходящее вокруг него или в нем самом <...>и делает из этого суеверные выводы о будущем» [Токарев 1990: 417]. Контекст свадебного обряда определяет интерпретацию пророчеств в связи с будущей совместной жизнью новобрачных.

Важным элементом свадебной «игры» является также загадывание, гадание. Данный жанр актуализируется в контексте обряда по той же причине, что и примета и быличка. Возможность заглянуть в будущее молодоженов и очевидность ответов на загадываемый вопрос обосновывают специфику загадки в контексте свадебного обряда: «У многих таких текстов ответами являются компоненты исследуемых обрядов и, что еще важнее, обряды в целом; соответственно «загадочная» часть этих текстов выделяет минимальный набор релевантных признаков (иногда – один такой признак), достаточных для опознания искомого значения или для мотивировки соответствующего предсказания. Особенно важно это для гаданий: они предсказывают прежде всего свадьбу и похороны – точнее сказать, брак и смерть, которые чаще всего, но не обязательно, кодируются через их ритуальное осуществление: свадьбу и похороны» [Байбурин, Левинтон 1990 :

66]. Забегая вперед, отметим, что в тексте рассматриваемой повести Лескова упоминается обряд гадания, в котором главная героиня воспримет брак именно как свою смерть, а свадьба станет похоронами ее судьбы.

Итак, свадебный обряд – это синтетическое действие, имеющее четкую структуру, предписанное число ролей и обязанностей, соединяющее в себе наследие разных эпох и множество народнопоэтических жанров.

2.2. Художественная роль семейно-обрядовой традиции в «Житии одной бабы»

Свадебный обряд занимает одно из центральных мест в сюжетно-композиционной структуре повести. Н. С. Лесков с удивительной этнографической достоверностью описал элементы свадебного обряда, органично подчинив данную фольклорную традицию своему художественному замыслу.

2.2.1. Место свадебного обряда в повести Н.С. Лескова

В тексте повести «Житие одной бабы» автором воспроизведены не все этапы свадебного обряда. Некоторые из них замещены утрированными аналогами: например, *сватовство* заменяет разговор Кости и Прокудина, когда последний предлагает своему партнеру породниться и заодно укрепить деловые отношения. *Рукобитье* обозначено сиюминутным согласием Костика: «они поцеловались, и еще по стакану выпили, и еще, и еще, и так весь штоф высушили <...> С радости все целовался пьяный брат, продавши родную сестру за корысть, за прибитки» [Лесков 1973: 123]. *Визит к родителям невесты*, по обычаям того времени, замещается визитом в дом барина с одариванием всех членов барской семьи приданым невесты. То, что автор не включает в повествование такие элементы, как *просватанье* (одаривание сватов стороной невесты, вечеринки в доме невесты и приготовление приданого, девичник, баня для невесты) и *обрúчение*

(знакомство накануне свадьбы родственников жениха и невесты, одаривание молодых), с одной стороны, объясняется тесным знакомством семей, может объясняться и региональными особенностями проведения свадебного обряда, но в большей степени обусловлено скупостью Костика и Прокудина и некоторой условностью союза.

День венчания описан автором повести наиболее обстоятельно, в сравнении с другими этапами. Начинается описание этого дня со слов: «говорил народ, что не свадьба это была, а похороны. Всего было довольно: питья, и еды, и гостей званых; не было только веселья да радости. <...> Бабы заведут песню, да так ее кое-как и скомкают; то та отстанет от хора, то другая – и бросят» [Лесков 1973: 131]. Мотив «неблагословления» высшими силами будет проходить через все описание обряда: и в эпизоде в церкви – «когда водили Настю вокруг наложия и пели: «Исаия, ликуй! Дева име во чреве и роди сына Еммануила», она дико взглянула вокруг, остановила глаза на брате и два раза споткнулась, зацепившись за подножье. В толпе пошел шепот: «Ох! Нехорошо это, бабочки! Не к добру это она, болезная, спотыкнулась-то!»» [Лесков 1973: 132] (любое падение, спотыкание, символическое препятствие на пути к переходу невесты считалось плохой приметой), и на утро после свадьбы, когда Настя ночевала отдельно от мужа: «...тут же были готовы пересуды. Одни ругали Настю, другие винили молодого, третьи говорили, что свадьба испорчена, что на молодых напущено и нужно съездить либо в Пузеево к знахарю, либо в Ломовец к бабке. Однако так ли не так, а опять веселья не было, хотя попили все опять на порядках. Хороводились таким манером через пень колоду до самого обеда» [Лесков 1973: 139-140]. Таким образом в тексте обозначается присутствие объективной, независящей от желаний Костика и принятого уклада жизни, высшей воли, которая контаминирует с внутренним состоянием героини и, тем самым, благословляет ее на сопротивление внешним обстоятельствам. Остальные участники обряда чувствуют

непонятное для них «отклонение от нормы» и сообразно этому предлагают свои варианты восстановления миропорядка.

В ходе повествования о свадебном дне Лесков мастерски передает нравы крестьянской среды и церковных служителей. Примечательно то, что поп, который венчал Настю и Григория, так и не дождался ответа на вопрос «Имаши ли, Григорие, благое произволение пояти себе сию Анастасию в жены?» ни от Григория, ни от Насти, что является прямым нарушением церковного канона. Этот эпизод обнаруживает всю формальность благословления брака церковью, формальность восприятия самим церковнослужителем своих обязанностей, что, как понимает читатель, к сожалению, стало нормой.

Нравы крестьянской среды обнаруживают себя в самом щекотливом эпизоде свадьбы – когда молодых повели спать в пуньку. Здесь в повествование включается рассказ о свахе, Варьке-бесстыжей. С одной стороны, сам образ Варьки придает всей сцене оттенок пошлости. С другой стороны, автор приводит точку зрения народа на эту женщину: «...ее никто не обегал, потому что она была и работница хорошая и из хорошего дома. О ее родных говорили, что они «первые хозяины», и Варьке по ним везде был почет, хоть и знали, что она баба гулящая» [Лесков 1973: 133]. Поведение Варьки не только оправдывается. Приобретенный ей опыт в любовных делах одобряется в лице общественности: «...ничего иной не смыслит, робеет перед женою, родным в это дело мешаться неловко, так и дорожат свахой смелой да бойкой» [Лесков 1973: 135]. Но даже такая умелая сваха, как Варька, не смогла помочь Григорию и Насте.

Мастер иронии, Лесков умело изобличает и остальных гостомельских жителей, вводя в этот же фрагмент текста погудку (анекдот) про колокол, которая оказывается важна «для характеристики расшатанной сельской нравственности и обличения целой социально-возрастной группы – крестьян-снохачей с Гостомли» [Горелов 1988: 113]. По мысли Лескова, нравственная расшатанность порождена конкретно-историческими условиями:

показателем этого является то, что снохачи – явление массовое. Согласно укладу Домостроя, в крестьянской среде молодых людей, так же, как Настю с Григорием, женили не по своей воле. Настя, как и другие крестьянские девушки, желала для себя счастливой семейной жизни, выполняла для этого все установленные традицией предписания, получала одобрение в их выполнении: «Выложила Настя свои заветные ручники, на которых красной и синей бумагой были вышиты петухи, решетки, деревья и павлины, и задумалась над этими ручниками. Ей вспомнились другие дни, другие годы, когда она, двенадцатилетней девочкой, урывала свободный часок от барской работы и проворно метала иглою пестрые узоры ручниковых концов и краснела как маков цвет, когда девушки говорили: «Какие у Насти хорошие ручники будут к свадьбе»» [Лесков 1973: 140]. Но установленный патриархальным укладом миропорядок оказывается давно подорванным реальной жизнью. Несогласные с этим укладом и неспособные что-либо изменить, многие молодые крестьяне и крестьянки, как Григорий, выбирают модель социально одобряемого поведения – Настя выбрала путь сопротивления. Однако давление социума не может унять потребности в настоящей любви, а поиски любви после женитьбы оборачиваются снохачеством.

В силу выше сказанного описание свадебного дня в повести Лескова приобретает сугубо сатирический характер. Вся сакраментальность свадебных ритуальных действий переходит в плоскость повседневности, опошленности, заземляется. В. Ю. Троицкий пишет: «Лесков так отбирает бытовые детали, что – комичные или иронические в отдельности – они в совокупности вызывают резко отрицательное, язвительно-насмешливое отношение к представляемому ими быту и обывателям. Именно таким образом «сгущенный» бытовизм перерастает в сатиру» [Троицкий 1974: 66]. В результате от свадебного обряда в «Житии одной бабы» остаются только формальные признаки. Ни многочисленные свадебные поговорки: «горько! подсластите, молодой князь со княгиней»; «кисло»; «пригубь, княгиня

молодая»; «мышинные ушки плавают» [Лесков 1973: 132-133]; ни соблюдение всех необходимых ролей и традиционного свадебного сценария: сваха, дружка, подружья, отвечающие за соблюдение установленных традицией порядков; ни этнографически точное описание смены нарядов невесты: ряжение в подвенечное убранство, смена в церкви головного убора и паневы, переодевание невесты «в пир», а также окончательное облачение ее в комплекс замужней женщины – ничего из этого не производит должного эффекта. Праздник воссоединения двух семей, продолжения рода, плодородия оказывается оскверненным самими участниками этого обряда. Причиной этого оказывается превращение космоса патриархального уклада жизни в хаос его повсеместного осквернения.

Однако, автор работает не только на уровне сатиры. Довлеющее несоответствие свадебного обряда установленному канону наталкивает на поиски иных соответствий. Обратим внимание на то, что важным средством характеристики как свадебного обряда, так и героини-невесты становится комментарий автора: «с самого утра этого дня она будто перестала мучиться и точно как умерла» [Лесков 1973: 132]. Таким образом, свадьба в повести Лескова становится не праздником продолжения рода, а, в буквальном смысле, похоронами судьбы Насти.

2.2.2. «...Не свадьба это была, а похороны»: элементы погребальной обрядности в повести

Автор замечает: «Говорил народ, что *не свадьба это была, а похороны*. Всего было довольно: питья, и еды, и гостей званых; не было только веселья да радости» [Лесков 1973: 132]¹. В повести Лескова образы и мотивы погребальной обрядности заложены в подтексте, начиная с эпизодов свадебного обряда.

Уже при первом упоминании о замужестве с Григорием – эпизод объявления воли Костика – героиня «как полотно белая стала» [Лесков 1973:

¹ Здесь и далее курсив в цитатах наш. – А. К.

123]. Мы наблюдаем изменения в образе героини, характерные скорее для человека, совершающего окончательный переход в мир иной, нежели для человека, готового переродиться и ожить вновь. На связь белого цвета с миром мертвых указывал еще В.Я. Пропп: «Белый цвет есть цвет смерти...» [Пропп 1998: URL]. Мертвенная бледность героини в последующем будет только усиливаться. Например, в эпизоде со святочными гаданиями. Когда девушки нагадали Насте скорое замужество, она «надела поданное ей колечко, а сама *бледная как смерть*; смотрит зорко, словно ничего не видит и не слышит» [Лесков 1973: 127]. Чем ближе к свадебному дню, тем больше в образе героини наблюдается нагнетание мертвенности: «Лицо стало такое длинное да бледное, как воск, а черные волосы еще более увеличивали эту бледность» [Лесков 1973: 125]. Во время совершения свадебного обряда Настя практически уподобляется покойнику: «Ни кровинки не видно было в ее лице, и не бледное оно было, а как-то *почернело*» [Лесков 1973: 132]. И во время свадебного пира невестка Алена замечает: «...ты глянь на нее, какая она: краше в гроб кладут» [Лесков 1973: 136].

Тема смерти, берущая свое начало в эпизоде узнавания Настей о своем будущем замужестве от старшего брата Костика – «Противен он мне; смерть как противен!» [Лесков 1973: 124], – поддержана произнесенными героиней подряд двумя причетами, обращенными к брату, который выполняет функции отца, и его жене. Еще более примечательно Настино причитание, которое состоится при встрече с матерью многим позже свадебного дня: «Настя вскрикнула: «Матушка моя родимая! <...> Матушка, матушка! Зачем же ты меня выдала замуж? Иль я тебя не почитала, не берегла тебя, не смотрела за твоей старостью? <...> Погубили мою жизнь; продали мое тело, и душеньку продадут. Выпнули на позор, на муку, да меня ж упрекают, на меня ж плачутся» [Лесков 1973: 158]. На наш взгляд, данный причет сближается с обвинениями покойника с того света: Настя уже «не рыдала, как мать, а плакала тихо, без звука, покойно плакала <...> Настя была

покойнее, хотя собственно этот *покой человека, которому нечего больше терять*<...> Только она *еще будто немножко побледнела в лице, и под глазами у нее провелись синие кружки* [Лесков 1973: 158-160]. Завершается сцена уходом матери из дома Прокудиных. Этот уход уподобляется уходу с дочерней могилы: «Заковыляла опять Петровна своею дорожкой» [Лесков 1973: 159], а Настя провожает мать, стоя на пороге (как известно, порог – пограничный локус, через который славяне поддерживали связь с потусторонним миром).

Начиная с эпизода осведомления о замужестве, жизнь как будто начинает вытекать из героини. По аналогии с архаическими метафорами «смерть-вода», «смерть-дерево» [Седакова 2004]² можно предложить метафору «смерть-Настя» как единство, которое останется неизменным до конца произведения: «Она была в своем обыкновенном, убитом состоянии <...>» [Лесков 1973: 157]. Обратим внимание и на следующее замечание автора: «...Настя, как толкнул ее брат, так и осталась на том месте, оперлась рукой *о кадушечку с мукой* и все плакала» [Лесков 1973: 124]. На наш взгляд, в данном случае образ муки, сопровождаемый мотивом слез, выступает в качестве варианта метафоры «смерть-зерно» (мука – перемолотое зерно). Метафора «смерть-зерно» возникнет и в эпизоде свадебного пира: когда молодых приводят из «холодной пуньки» [Лесков 1973: 135], их приглашают за стол «есть когута жареного и пшенную кашу с коровьим маслом» [Лесков 1973: 136]. В славянской погребальной обрядности жареный когут-петух (или курица) вместе с густой кашей, сдобренной жирным маслом – традиционная поминальная пища [Седакова 2004: 186, 188].

В представлениях славян похоронный обряд сопоставляется с «унылой свадебкой» [Седакова 2004: 141] (архаическая метафора «смерть-свадьба»). Поэтому неслучайно ряд свадебной терминологии переносится в обряд похорон: «...з.-укр. *дружки, дружби, последнибоярг*– носильщики гроба девушки. Умерший в плачах именуется как жених или невеста: *князь, панич*,

² «Архаическая метафора сливает сопоставленные вещи и смыслы в нерасчленимое единство» [Седакова 2004: 21].

утгнка[Свенцщкий 1912], сами похороны уподобляются *смутному весглю*[там же]» [Седакова 2004: 140-141]. В повести Лескова читаем: «Говорил народ, что не свадьба это была, а похороны <...> Настя сидела обок мужа не живая, не мертвая <...> горько! Подсластите молодой князь со княгинею» [Лесков 1973: 132]. Утром свадебного дня Настю одевают «к венцу», поют песни, расплетают девичью косу, что отсылает нас не только к этапу свадебного обряда (обряжание невесты), но и к обычаю хоронить молодых девушек в свадебном обличии (обряжание покойника). Затем Настю посадили «в господскую кибитку, обвешанную красными платками» [Лесков 1973: 132], которая напоминает гроб, т.к. по славянскому обычаю девушек и детей опускали в могилу на платках. Душевное омертвление Насти поддержано ее молчанием («никому ни словечка не промолвила», «ничего не ответила») и обездвижением в церкви до и во время венчания («как стала, так и стоит потупя глаза и не шелохнется»). Да и ожидание в церкви попа собравшимися больше напоминает не предвкушение светлого праздника, а прощание с умершим у могилы (все «измерзли, поминаются»). Поэтому последующее раздавание приданого в господском доме находит свои параллели и в традиции при похоронах девушки ее приданое раздавать подругам [Седакова 2004: 44]. Вспомним, что и в дни от рукобитья до свадьбы Настя «словно как прощалась со всеми молча» (особенно с самыми дорогими для нее людьми – матерью и маленькой Машей), «тяжко мучилась, приготавливаясь свой честный венец принять».

Новые родственники Прокудиной принимают ее состояние за «испорченность»: «дьявола, который сидит в испорченной бояться» [Лесков 1973: 144]. Они словно отпевают и хоронят Настю, когда просят священника прочитать заклинание на злого духа: «Стала Настя биться у них в руках, побледнела как смерть и кричит <...> Настя долго оставалась без чувств, как мертвая <...> Настю понесли на руках и положили на зеленой могилке, где она и очнулась» [Лесков 1973: 166-167]. В отличие от родственников, автор видит в героине ангельское начало: «Всегда Настя была добрая и кроткая, а

тут, в эти три недели, совсем *точно ангел небесный стала*. И жалкая она такая была, что смотреть на нее никак нельзя: словно тень ее ходит, а ее самой как нет, будто душечка ее отлетела» [Лесков 1973: 125]. На первый план выходит мотив святости. По традиционным народным представлениям, ходячий покойник – представитель нечистой силы и несправедливой смерти, он не отбрасывает тень. Настя становится тенью, и это говорит о «прозрачности», чистоте героини, телесной и духовной, и о том, что смерть ее была «не своей».

Ангельское начало прослеживается в образе еще одной героини повести – Маши, господского ребенка. Именно к Маше, воплощению абсолютной чистоты, тянется в это время Настя, стремясь убежать, хотя бы временно, от бездуховности окружающего мира. Необходимо отметить, что в скором времени Маша умрет. Близость девочки к миру смерти и предчувствие Настиной тяжелой участи отражены в вещем сне: Маше снится женщина – «добрая, вся в белом, длинном-длинном платье, а на голове веночек из белых цветочков...» (и Настя понимает, что «совет» ей Григорий «веночек, да не тот»); далее – «Ты внизу, и мне только слышно было, что ты кричишь. Я глянула вниз, а тебя там волки рвут: черные такие, страшные» [Лесков 1973: 129]. Смерти героинь, Маши и Насти, соотнесены автором неслучайно. О. А. Седакова, говоря об эволюции представлений славян о своей / не своей смерти, пишет: «Вместе с *детской смертью* была переосмыслена и смерть от руки злодея: *страдание без сопротивления приобретало ореол мученичества Христа ради* — идея эта была усвоена народным сознанием из житий первых канонизированных русских святых, князей Бориса и Глеба» [Седакова 2004: 46-47]. В связи с агиографической традицией в повести О. В. Васильева замечает: «"Зеркальность" судьбы лесковской героини и канонизированного святого реализуется в изображении их страдания, которое, с одной стороны, является испытанием на прочность веры, нравственных качеств, православных чувств. Но, с другой стороны, оно

становится следствием отступления от христианских норм» [Васильева 2008: 222].

Позже Лесков вводит еще одного персонажа, который уподобляется ангелу. Это жена кузнеца Савелия – Авдотья. О супругах говорится: «...в этой избе жил веселый и добродушный кузнец Савелий, <...> которого все обманывали, кроме его жены, бывшей его другом, нянькою, любовницей и *ангелом-хранителем*. Теперь в этой избе была и Настя» [Лесков 1973: 151]. Таким образом, героиня снова ищет спасения среди сходных по душевному состоянию людей и его не находит. Лишь ненадолго ей удается отогреться в их избе. Ее быстро находят и уводят обратно в нежеланный дом, в вечную мерзлоту, не только физическую, но и духовную. Не зря после отъезда Насти и Костика Авдотья произносит: «холодно смерть» [Лесков 1973: 156].

После кратковременного возрождения Насти (в любви к Степану) ее ждет возвращение в мир холода и смерти, которое знаменуется приездом Григория из Харькова в родной дом. В результате уговоров Насти они со Степаном убегают из дома в холодное время года. Позже, уже на этапе, он упрекает ее: «Вот теперь было бы идти-то нам, Настя! Тепло, везде ночлег <...>» [Лесков 1973: 216]. Но для Насти холод становится привычной стихией настолько, что она не беспокоится даже о своем нерожденном ребенке. Холод отношений в доме Прокудиных для нее страшнее физического холода.

Мотивы холода и голода дополняются пространственным образом ямы-могилы. Степан не способен уберечь героиню и прячет беременную Настю в овинной яме, где она «целый день просидела <...> холодная и голодная» [Лесков 1973: 209]. Позже новорожденный Настей ребенок умрет в остроге, «холодная» и «сырая» казарма которого также мало чем отличалась от могилы: «С позеленелых стен и с закоптелого потолка беспрестанно падали холодные, грязные капли; вонючие испарения стоявшего в угле деревянного ушата делали атмосферу совсем не пригодною для дыхания»; ребенок «недолго терпел неприветливую встречу <...> попищал, поморщился и умер

<...> еще в материнской утробе он заморился, и там ему было плохо; там он делил с матерью ее горе и муки. Теперь он лежал твердый и замерзший» [Лесков 1973: 212-215]. В этой «могиле» из рук Насти с трудом вырвут трупик ее младенца, которого она крепко прижимала к себе, накрыв своим телом. Здесь же героиня оставит и своего возлюбленного Степана, который умрет «от тифа в дмитровском остроге» [Лесков 1973: 217]. После этого Настю ждет еще один момент просветления во время возвращения в дом Силы Ивановича Крылушкина. Праведник пытается определить ее в монастырь, однако обнаруживается, что замужние женщины не могут быть пострижены в монахини. «Все мне это замужество мое везде стоит» [Лесков 1973: 217] – произносит героиня. Упокоение в своеобразном «рае на земле» у Силы Ивановича оказывается также невозможным.

Как ни странно, Настя не умирает в этот момент физически. Однако, психически она оказывается сломленной обстоятельствами и в дом возвращается уже сумасшедшей. Потеряв последнее пристанище, героиня ищет воссоединения с природой. Во время ее одиноких скитаний по лесам она окончательно лишается и ума, и телесности, и в ее описании прослеживается сходство с языческой богиней или духом: «Говорили, что она совсем обносилась, и видали ее пробегавшею через поля в одной рубашке. <...> совсем она зверенком стала, и все стали бояться ходить в одиночку, – «чтоб Настя бесноватая не нагнала»» [Лесков 1973: 226]. Символическим является стремление родственников отправить Прокудину к «Белым Берегам» – место, куда отправился Сила Иванович. Важно отметить, что это место имеет размытую локацию: «какой-то хуторок в Курской области возле Белых Берегов» [Лесков 1973: 227]. Однако, героиню «притягивает» к себе «смерть-зима». Дожив до ближайшей зимы, Настя «во время одной жестокой куры, замерзла в мухановском лесу» [Лесков 1973: 227]. Но и на этом мучения героини не заканчиваются: ее труп «оттаивают в избе и потрошат» [Лесков 1973: 230] (вспомним Машин сон о том, как Настю «волки рвут: черные такие, страшные»).

В повести Лескова народная нравственность, основанная на православной вере и событии крестьянина с природным миром, противопоставлена бездуховным, звериным законам современного общества, где меркантилизм, делячество ведет к разрыву всех человеческих, в том числе и родственных связей. Настя, неспособная выразить свой протест действием, «страдает без сопротивления [и] приобретает [таким образом] ореол мученичества Христа ради» [Седакова 2004: 46-47]. Героиня ищет счастья в простых радостях жизни крестьянки, но утрачивает все, что может ее связывать с живой жизнью – ребенка, возлюбленного, дом, здоровье и даже телесную целостность. Мотивы смерти, проступающая в подтексте символика погребальной обрядности позволили Лескову воплотить картину не столько жизни гостомельской девушки, сколько затяжного умирания. Поэтому повесть может быть названа «повестью одной смерти».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Николай Семенович Лесков питал неподдельный интерес к народной культуре. Писателю было важно выразить своего героя в его связи со всеми русскими людьми, с общей национальной традицией. Именно поэтому творчество Лескова пронизано поэтикой древнерусской литературы. Исследователи всегда находили данную составляющую художественного мира писателя крайне важной и уделяли ей внимание, в том числе, и при изучении повести «Житие одной бабы». Прежде всего, лескововедов интересовала очевидная агиографическая составляющая этого произведения (разработанная такими исследователями, как И. Е. Мелентьева, Н. А. Филатова, Е. В. Яхненко, О. В. Васильева и др.), в силу чего изучение данной литературной традиции в повести Лескова на сегодняшний день представлено достаточно полно, если не исчерпывающе.

Значительно реже в рассмотрении художественных особенностей повести «Житие одной бабы» литературоведы обращались к роли традиций фольклорных жанров, несмотря на многократное упоминание

перспективности разработки данной проблемы, в том числе в трудах современных лесковедов (И. В. Поздина, Г. А. Шкута, Н. Н. Старыгина, С. И. Зенкевич и др.). Если роль образно-мотивного строя народной лирической песни в повести Лескова рассматривается в некоторых работах исследователей (А. А. Горелова, И. В. Поздиной, Л. Озерова и др.), то менее очевидная обрядовая составляющая в произведении, на наш взгляд, до сих пор оставалась без должного внимания литературоведов, что обусловило актуальность и новизну нашего исследования.

В первой главе нашей работы целостный анализ роли народной лирики в «Житии одной бабы» предваряется предпринятым теоретическим обобщением современного представления о своеобразии фольклорной лирической песни в аспекте родовой специфики и поэтического своеобразия. В ходе анализа лесковской повести нами было выявлено, что народная лирическая песня имеет особую ценность для раскрытия характеров героев. Автор позволяет персонажам выразить себя не напрямую (например, через диалоги, письма и проч.), а именно через песню, образный и интонационный строй которой включается в индивидуальный стиль речи героев («глаза черные, щечки румяные», «Касатка моя! Голубочка!», «душа кроткая да доля кручинная», «Хороший какой да румяный!» и т.п.). Народная лирическая песня также берет на себя функцию медиатора коммуникации героев: посредством песни Настя знакомится со Степаном; герои сближаются друг с другом во время «игры» в песню; Настя «вызывает» Степана из дома песней при попытке бежать от семьи и т.д. Тяга к народной песне говорит также о желании главных героев преодолеть свое одиночество («бедная головушка», «печали прибудет», «горе великое», «тоска-печаль несносная»), быть сопричастными идеальным представлениям о любви и счастливой жизни, сформированным в поэтике лирической песни («Соловьем я свистну, молодец. / На мой посвист ты откликнешься / Перепелочкою-пташечкой, / Свое горе позабудем мы, / Простим грусть-тоску сердечную. / Выходи, моя зазнобушка, / На совет, любовь, на радости...»).

Нами было обнаружено, что лирическая песня (с ее богатым багажом традиционных мотивов и сюжетов) играет важнейшую роль и в моделировании хода событий повести Лескова, во многом предрекая дальнейшее развитие действия: песня предрекает сближение Насти и Степана (через сложенные веками тексты они «озвучивают» друг другу свое взаимное желание изменить судьбу и найти близкого человека); песенный эпиграф к повести об «ивушке», которую срубили «под самый корешок», предрекает трагическую судьбу героини, и дает понять, что Настина песня, не успев начаться, уже совсем скоро закончится (несчастливое замужество – незаконная любовь – смерть).

Обобщив современное представление о свадебном обряде и его исторической взаимосвязи с обрядом погребальным, во второй главе работы нами были выявлены композиционные элементы свадебного обряда и их художественная роль в повести Лескова. Анализ эпизода женитьбы Григория и Насти позволил обнаружить несоответствие внешних акциональных проявлений обряда (сватовство, рукобитье, просватанье, обручение, венчание и т.д.) и заложенной в них семантики. Читатель не обнаруживает традиционного свадебного «возрождения» невесты, а наоборот: чем ближе становится день свадьбы Насти и Григория, тем более нагнетаются образы и мотивы смерти.

С нашей точки зрения, в своей повести Лесков опирается на глубинное сходство обрядовой ситуации свадебного и погребального действ, которое обуславливает близость их образно-мотивных планов (не случайно автор повести подчеркивает: «Говорил народ, что *не свадьба это была, а похороны*»). Нами предложен самостоятельный анализ образов и мотивов погребальной обрядности, заложенных в подтексте повести, которые, к сожалению, до сих пор не были замечены лескововедами, в то время как их осмысление имеет принципиальное значение для интерпретации всего произведения.

Особое внимание обращаем на детали портрета героини, все более уподобляющейся покойнику («Лицо стало такое длинное да *бледное*, как воск», «Ни кровинки не видно было в ее лице, и не *бледное* оно было, а как-то *почернело*» и т.п.). Лесков играет на контрастах, изображая внутреннюю раздвоенность героини на «светлую, живую» и «темную, мертвую» стороны. В итоге «мертвенная» сторона героини очерчивается наиболее четко, что позволяет нам, вслед за терминологией О. А. Седаковой, выделить архаическую метафору «смерть-Настя» (как неразрывное единство).

Этапы свадебного обряда в повести Лескова все больше напоминают составляющие обряда погребального: обряжание невесты оборачивается обряжением покойника, венчание – отпеванием; уныние гостей во время пира соотносится с обычаем славян называть похороны «унылой свадьбой»; свадебная карета оборачивается в описании Лескова гробом; то, что героиня спотыкается у алтаря, свидетельствует о неблагословении высших сил; одаривание господ соотносится с раздариванием приданого умершей девушки; поведение героини за праздничным столом доказывает невозможность ее «реинкарнации»; свадебные кушанья оборачиваются традиционной поминальной пищей («когут жареный» и «пшенная каша с коровьим маслом») и т.п. После кратковременного возрождения Насти (в любви к Степану) ее ждет возвращение в мир холода и смерти: Степан и новорожденный ребенок Насти умрут в остроге (где «холодная» и «сырая» казарма уподобляется могиле), затем мучительной смертью умрет и героиня (сумасшествие, замерзает зимой в лесу, ее труп «оттаивают в избе и потрошат»).

Однако, несмотря на страшную физическую кончину героини, несмотря на нагнетание мотивов смерти, Лесков акцентирует наше внимание на ангельском начале Насти («совсем *точно ангел небесный стала*», «словно тень ее ходит, а ее самой как нет, будто душечка ее отлетела»). Пройдя ряд мученических испытаний на земле, героиня, как понимает читатель, получает искупление по ту сторону жизни. И здесь фольклорные традиции повести

тесно взаимосвязаны уже с другой, агиографической традицией, благодаря чему произведение приобретает высокий гуманистический пафос.

Таким образом, предпринятое исследование позволило углубить и расширить существующее представление о роли традиционных фольклорных жанров в повести «Житие одной бабы». Мы понимаем, что данная работа не исчерпывает всех нюансов сформулированной темы. Предметом более масштабного исследования может стать рассмотрение обрядовой традиции в ряде произведений Н. С. Лескова, а также характер взаимосвязи фольклорных и древнерусских литературных традиций в прозе писателя.