Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ (НИ ТГУ)
Филологический факультет

ДОПУСТИТЬ К ЗАЩИТЕ В ГЭК
Руководитель ОПОП
д-р филол. наук, доцент
_____ В. С. Киселев
подпись
«14» июня 2024 г.

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА БАКАЛАВРА

ШЕКСПИРОВСКИЙ ТЕКСТ В ТВОРЧЕСТВЕ И.С. ТУРГЕНЕВА И Н.С. ЛЕСКОВА

по направлению подготовки 45.03.01 Филология
профиль «Отечественная филология (русский язык и литература)»

Рябикова Кристина Евгеньевна

Руководитель ВКР
д-р филол. наук, доцент
_____ И. О. Волков
подпись
«14» июня 2024 г.

Автор работы
студент группы № 132001
_____ К. Е. Рябикова
подпись
«14» июня 2024 г.

Томск – 2024

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации.

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ (НИ ТГУ)
Филологический факультет

УТВЕРЖДАЮ
Руководитель ОПОП
д-р филол. наук, доцент
_____ В.С. Киселев
подпись
«18» ~~июня~~ марта 2024 г.

ЗАДАНИЕ

по выполнению выпускной квалификационной работы бакалавра обучающемуся

Рябиковой Кристине Евгеньевне

по направлению подготовки 45.03.01 Филология, направленность (профиль) ««Отечественная филология (русский язык и литература)»»

1 Тема выпускной квалификационной работы
«Шекспировский текст в творчестве И.С. Тургенева и Н.С. Лескова»

2 Срок сдачи обучающимся выполненной выпускной квалификационной работы:
а) в учебный офис / деканат – _____ б) в ГЭК – _____

3 Исходные данные к работе:

Объект исследования – Русско-европейские (английские) связи в литературе середины XIX в.

Предмет исследования – Шекспировская традиция в рассказе И.С. Тургенева и повести Н.С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда»

Цель исследования – Рассмотрение рассказа И.С. Тургенева «Гамлет Щигровского уезда» (1849) и повести «Леди Макбет Мценского уезда» (1865) в фокусе шекспировской традиции, выявляющем специфику художественно-эстетического осмысления писателями образа современной личности и национального характера.

Задачи:

1) Определить исследованность вопроса русского-английского литературного диалога с концентрацией на проблеме развития шекспировской традиции в отечественной литературе XIX в.;
2) Выделить основные мотивы и образы в рассказе Тургенева «Гамлет Щигровского уезда» и повести Лескова «Леди Макбет Мценского уезда», ставшие предметом авторского диалога с Шекспиром;
3) Изучить культурно-исторический и биографический контекст, в котором создавались произведения Тургенева и Лескова.
4) Провести сравнительно-сопоставительный анализ указанных

произведений Тургенева и Лескова с трагедиями Шекспира «Гамлет» и «Макбет» соответственно.

Методы исследования:

сравнительно-сопоставительный, культурно-исторический, биографический.

Организация или отрасль, по тематике которой выполняется работа, –

4 Краткое содержание работы

Выпускная квалификационная работа посвящена исследованию русско-европейских связей в творчестве писателей XIX века: И.С. Тургенева «Гамлет Щигровского уезда» и Н.С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда» с целью выявления специфики художественно-эстетического осмысления писателями образа современной личности и национального характера. Работа состоит из введения, первой главы, которая поделена на два параграфа, второй главы, заключения, списка литературы и приложения.

Во введении осмысляется проблема развития шекспировской традиции в русской литературе XIX века, выделяются цели и задачи исследования, перечисляется методология, обосновываются актуальность, характеризуется объект и предмет изучения.

В первой главе дан анализ шекспировских мотивов и образов в рассказе Тургенева «Гамлет Щигровского уезда». Первый параграф посвящен изучению главы «Обед» как предваряющей развитие основных мотивов и разработку гамлетовских образов. Второй параграф посвящен анализу гамлетовской проблематики в основной части рассказа.

Во второй главе дан анализ шекспировских мотивов и образов в повести Лескова «Леди Макбет Мценского уезда». С помощью определяющих мотивов (в том числе мотив скуки, идущий от драмы А.Н. Островского «Гроза»), исследуется специфика воплощения автором квазиэмансипации своей героини через трагическое начало Шекспира.

В заключении представлены общие выводе по всей работе.

Библиографический список включает в себя 41 источник.

Приложение включает 3 картины (Ж-Б. Грёз и Рафаэль Санти).

Руководитель выпускной квалификационной работы

доцент каф. русск. и заруб лит. НИ ТГУ / Волков И.О.
должность, место работы *подпись*

Задание принял к исполнению
студент НИ ТГУ / Рябикова К.Е.

АННОТАЦИЯ

Выпускная квалификационная работа посвящена исследованию русско-европейских связей в творчестве писателей XIX века: И.С. Тургенева «Гамлет Щигровского уезда» и Н.С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда» с целью выявления специфики художественно-эстетического осмысления писателями образа современной личности и национального характера. Работа состоит из введения, первой главы, которая поделена на 2 подглавы, второй главы, заключения, списка литературы и приложения.

Во введении осмысляется проблема развития шекспировской традиции в русской литературе XIX века, выделяются цели и задачи исследования, перечисляется методология, обосновываются актуальность, характеризуется объект и предмет изучения.

В первой главе дан анализ шекспировских мотивов и образов в рассказе Тургенева «Гамлет Щигровского уезда». Первый параграф посвящен изучению главы «Обед» как предваряющей развитие основных мотивов и разработку гамлетовских образов. Второй параграф посвящен анализу гамлетовской проблематики в основной части рассказа.

Во второй главе дан анализ шекспировских мотивов и образов в повести Лескова «Леди Макбет Мценского уезда». С помощью определяющих мотивов (в том числе мотив скуки, идущий от драмы А.Н. Островского «Гроза»), исследуется специфика воплощения автором квазиэмансипации своей героини через трагическое начало Шекспира.

В заключении представлены общие выводе по всей работе.

Библиографический список включает в себя 41 источник.

Приложение включает 3 картины (Ж-Б. Грёз и Рафаэль Санти).

Оглавление

Введение 3
Глава 1. Шекспировский текст в рассказе И.С. Тургенева «Гамлет Щигровского уезда» (из цикла «Записки охотника») 7
1.1 Глава «Обед» как предварение и подготовка шекспировских мотивов 7
1.2 Шекспировское начало во второй части рассказа 23
Глава 2. Шекспировский текст в очерке Н.С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда» 44
Заключение 65
Список литературы 67
Приложение 70

Введение

Творчество У. Шекспира явилось предметов восхищения и источником вдохновения для многих писателей в истории мировой литературы. Влияние драматурга на русскую культуру и театр внесло значительный вклад в формирование литературы классического периода, когда имя драматурга сделалось нарицательным в обозначении мастерства изображения характеров, устройства и развития конфликта, расстановки нравственно-философских акцентов. Впервые русский читатель знакомится с Шекспиром благодаря интерпретациям Сумарокова и Висковатова, которые адаптируют трагедию «Гамлет» под рамки русского классицизма, наделяя произведение *«морально-политическим пафосом»*[1]*(курсив мой – К.Р)*. Если Висковатов напрямую подражает драматургу, на что указывает сам автор в заголовке трагедии *«подражание Шекспиру»*[2], то Сумароков отрицает связь, поскольку в текст внесено множество изменений. Так, например, руководствуясь особенностями классицистической традиции, Сумароков вносит изменения в список действующих лиц трагедии. Он не только заменяет привычных шекспировских героев на новых персонажей, но и вносит корректировки в их описание. Так, акцентной характеристикой Клавдия становится незаконность вступления на престол (*«КЛАВДІЙ, незаконный Король Даніи»*[3]), что позволяет рассматривать персонажа исключительно в злодейском амплуа, лишая его той полноты характера, которая присутствует у Шекспира: *«Клавдий, король Датский»*[4]. Несмотря на отрицания самого Сумарокова: *«Гамлет мой, кроме монолога в окончании третьего действия и Клавдиева на колени падения, на Шекспирову трагедию едва-едва походит»*[5], в своём исследовании О.Б. Лебедева и Д.К. Филиппова выявляют и доказывают связь с шекспировской традицией: *«…в тексте сохраняются оригинальные шекспировские сюжетообразующие, эстетические и семантические элементы»*[6].

В эпоху романтизма к шекспировской традиции прибегает А.С. Пушкин в своей трагедии «Борис Годунов». В письме к издателю поэт отмечает: «Твердо уверенный, что устарелые формы нашего театра требуют преобразования, я расположил свою трагедию по

---

[1] Лебедева О.Б., Филиппова Д.К. «Гамлет» У. Шекспира и русская литература: от классицизма к сентиментализму // Вестник Томского государственного университета. 2023. № 491. С. 17.
[2] Висковатов С.И. Гамлет. СПб.: Морская типография, 1811. С. 5.
[3] Сумароков А.П. Полное собрание сочинений: в 10 т. М.: Университетская типография у Н. Новикова, 1781. Т. 10. С. 61.
[4] Шекспир У. Полное собрание сочинений: в 8 т. М.: Искусство, 1960. Т. 6. С. 8.
[5] Лебедева О.Б., Филиппова Д.К. «Гамлет» У. Шекспира и русская литература: от классицизма к сентиментализму // Вестник Томского государственного университета. 2023. № 491. С. 17.
[6] Там же С. 17.

системе Отца нашего Шекспира и принес ему в жертву пред его алтарь два классические единства, едва сохранив последнее»[7]. Совершив переход от романтизма к реализму, гений Шекспира всё также активно распространялся в литературе. Талант драматурга отмечали многие: В.Г. Белинский, Н.В. Станкевич, Т.Н. Грановский, И.С. Тургенев и другие. Тургенев в своей «Речи о Шекспире» отмечал: *«Мы, русские, празднуем память Шекспира, и мы имеем право ее праздновать. Для нас Шекспир не одно только громкое, яркое имя, которому поклоняются те лишь изредка и издали, он сделался нашим достоянием, он вошел в нашу плоть и кровь»*[8].

Шекспир оказал огромное влияние на формирование драматургии в России, но в послепушкинский период связь с драматургом стала утрачиваться, поскольку прямое следование шекспировскому гению не приводило к развитию литературы, а лишь превращало её в копировальню. Белинский считал, *«что подражание драматургу, связанному с иной эпохой, не соответствует потребностям современности»*[9]. Похожей точки зрения придерживался и И.С. Тургенев: в статье о трагедии Кукольника «Генерал-поручик Паткуль» он ссылался на Шекспира и другие *«великие имена не для того, чтобы подражали им, но для того, чтобы возбудить честное соревнование»*[10]. Многие Шекспировские герои: Гамлет, Макбет, король Лир, Ромео и Джульетта начали отделяться от литературного произведения и выходить за его рамки, трансформируясь в «сверхтипы»[11]. Но для того, чтобы герой стал сверхтипом, ему необходимо было пройти этап пародирования, так как именно пародия демонстрировала оторванность персонажа от произведения. Период пародирования Шекспира позволил укрепиться сверхтипам в сознании читателя России.

Позже в конце 1840-х литературное заимствование шекспировских образов приобретает серьёзный характер. Так, появляется тургеневский «Гамлет Щигровского уезда» 1849 года, который становится первым произведением в литературе, с которого началось серьёзное драматическое осмысление гамлетовского образа. После него эту традицию подхватывает Н.С. Лесков и в 1864 году выпускает очерк «Леди Макбет Мценского уезда». Тургенев и Лесков включают шекспировские образы в заглавие своих произведений, чтобы через известные архетипы осмыслить отжившие общественные процессы, губительно влияющие и предотвращающие развитие всего русского сознания.

---

[7] Пушкин А. С. Собрание сочинений: в 10 т. М.: ГИХЛ, 1959. Т. 6. С. 281.
[8] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 12 т. М.: Наука, 1979. Т. 12. С. 325.
[9] Левин Ю. Д. Шекспир и русская литература XIX века. Л.: Наука, 1988. С. 151.
[10] Там же С. 151.
[11] Там же С. 151

Тургенев и Лесков показывают, «*что в любом уезде России в гуще народной жизни можно найти трагические коллизии шекспировских масштабов*»[12].

Актуальность работы обусловлена интенсивностью научного интереса к русско-европейским связям в литературе, а также специфике влияния У. Шекспира на развитие русской литературы XIX в.

Целью работы является рассмотрение рассказа И.С. Тургенева «Гамлет Щигровского уезда» (1849) и повести «Леди Макбет Мценского уезда» (1865) в фокусе шекспировской традиции, выявляющем специфику художественно-эстетического осмысления писателями образа современной личности и национального характера.

В соответствии с целью поставлены **задачи**:

1) Определить исследованность вопроса русского-английского литературного диалога с концентрацией на проблеме развития шекспировской традиции в отечественной литературе XIX в.;
2) Выделить основные мотивы и образы в рассказе Тургенева «Гамлет Щигровского уезда» и повести Лескова «Леди Макбет Мценского уезда», ставшие предметом авторского диалога с Шекспиром;
3) Изучить культурно-исторический и биографический контекст, в котором создавались произведения Тургенева и Лескова.
4) Провести сравнительно-сопоставительный анализ указанных произведений Тургенева и Лескова с трагедиями Шекспира «Гамлет» и «Макбет» соответственно.

Объект исследования: русско-европейские (английские) связи в литературе середины XIX в.

Предмет исследования: шекспировская традиция в рассказе И.С. Тургенева «Гамлет Щигровского уезда» (1849) и повести «Леди Макбет Мценского уезда» (1865).

Методы исследования: сравнительно-сопоставительный, культурно-исторический, биографический.

В первой главе дан анализ шекспировских мотивов и образов в рассказе Тургенева «Гамлет Щигровского уезда». Первый параграф посвящен изучению главы «Обед» как предваряющей развитие основных мотивов и разработку гамлетовских образов. Второй параграф посвящен анализу гамлетовской проблематики в основной части рассказа.

Во второй главе дан анализ шекспировских мотивов и образов в повести Лескова «Леди Макбет Мценского уезда». С помощью определяющих мотивов (в том числе мотив

[12] Левин Ю. Д. Шекспир и русская литература XIX века. Л.: Наука, 1988. С. 156.

скуки, идущий от драмы А.Н. Островского «Гроза»), исследуется специфика воплощения автором квазиэмансипации своей героини через трагическое начало Шекспира.

В заключении представлены общие выводе по всей работе

Глава 1. Шекспировский текст в рассказе И.С. Тургенева «Гамлет Щигровского уезда» (из цикла «Записки охотника»)

1.1 Глава «Обед» как предварение и подготовка шекспировских мотивов

Как отмечают многие исследователи, образ Гамлета стал сверхтипом в литературном пространстве. Образ Гамлета стал таковым за счёт сложного двойственного характера. С одной стороны, читатель упрекает Гамлета за бездеятельность, за порождаемые им убийства (Офелия и Полоний), с другой, сопереживает его утрате, потере нравственных ориентиров, разочарованию в обществе. Главными отличительными качествами персонажа стали рефлексия, замкнутость и театральность.

В трагедии У. Шекспира театральность рассматривается с разных аспектов: система масок, театра в театре, живопись. Маска характерна для всех персонажей трагедии. Таким образом, Шекспир, с одной стороны, изображает порочное общество, а с другой, раскрывает проблематику утраты Гамлетом нравственных категорий: что является истиной? Что является ложью? Клавдий и Гертруда воплощают собой маску истинного и ложного короля. С одной стороны, Клавдий воспринимается, как король, законно занявший престол, с другой, как человек, совершивший государственный переворот. Законность Клавдия установлена версией о причине смерти короля Гамлета:

«Идет молва, что я, уснув в саду,
***Ужален был змеей**; так ухо Дании*
Поддельной басней о моей кончине
Обмануто…» [13]

Призрак отца Гамлета открывает правду о незаконном вступлении на престол. В «басне», в которой рассказывали о кончине отца Гамлета, кроется настоящая причина его смерти. Король Гамлет умирает от жала змеи, дальше с обликом змеи сравнивается Клавдий. Истинная натура Клавдия проявляется в образе змеи. Змей воспринимается, как образ зла, искусителя. Самим призраком подчёркивается жестокость его деяния. Клавдий забирает всё, что принадлежало его брату: жену Гертруду, престол. Образ Клавдия передан через анималистические эпитеты, с целью демонстрации его зверской нечеловеческой натуры, которая способна на жестокое убийство:

«Убийство гнусно по себе; но это
Гнуснее всех и всех бесчеловечней…
…но знай, мой сын достойный:
Змей, поразивший твоего отца,
Надел его венец…

[13] Шекспир У. Полное собрание сочинений: в 8 т. М.: Искусство, 1960. Т. 6. С. 31.

Да, этот ***блудный зверь,*** *кровосмеситель…»*[14]

Монолог Клавдия в 3 акте 3 сцене – осмысление собственного преступления. В данном монологе У. Шекспир показывает разрушение личности через тяжкий грех - «братоубийство». Клавдий осознаёт тяжесть своего преступления, он жаждет молиться, но не может, поскольку душа его не способна к раскаянью. В данном монологе противопоставляется земной и божественный мир. Если в земном мире всем руководит неправда, способная «отстранить правосудье»[15], то высший мир восстановит справедливость, так как в нём царит правда. Рассуждения Клавдия о возможном спасении собственной души пропитаны обречённостью существования. Он понимает, насколько призрачны его надежды, ведь «грудь чернее смерти»[16], но цепляется за мельчайшую возможность спасти самого себя:

«Как быть прощенным и хранить свой грех?
И часто покупается закон
Ценой греха; но наверху не так:
Там кривды нет, там дело предлежит
Воистине…
Что же остается?
Раскаянье? Оно так много может.
Но что оно тому, кто нераскаян?
О жалкий жребий!...
Увязший дух, который, вырываясь,
Лишь глубже вязнет! Ангелы, спасите!
Гнись, жесткое колено!
Все может быть еще и хорошо.»[17]

Маска истинного и ложного короля в восприятии Гертруды раскрывается в диалоге с Гамлетом (Акт 3 Сцена 4). В данном диалоге образ глаз демонстрирует несостоятельность распознания истинного Я человека. Законное наследие престола Клавдием - игра в жмурки. Образ глаз является ключевым в данной сцене, поскольку через него отражаются две категории восприятия личности: истинное и ложное. Глаза – зеркало души, но если они окутаны маской лжи, то и увидеть внутренние мотивы человека невозможно. У Королевы, в связи с «игрой в жмурки», глаза закрыты, она не может разглядеть истинную натуру Клавдия. Гамлет – человек, срывающий со всех персонажей маски, открывает матери правду, что приводит к лишению маски. Правда позволяет Гертруде проанализировать свои поступки. Она так же, как и Клавдий, приходит к пониманию обречённости своей души, погрязшей в пороках, поэтому и не меняет своей жизни, а продолжает жить с Клавдием:

*«…****Есть у вас глаза?***

---

[14] Шекспир У. Полное собрание сочинений: в 8 т. М.: Искусство, 1960. Т. 6. С. 31.
[15] Там же С. 92.
[16] Там же С. 92.
[17] Там же С. 92.

С такой горы пойти в таком болоте
Искать свой корм! ***О, есть у вас глаза?...***
...Что за бес
Запутал вас, ***играя с вами в жмурки?***
Глаза без ощупи, слепая ощупь…
О, довольно, Гамлет:
Ты мне ***глаза направил прямо в душу****,*
И в ней я вижу ***столько черных пятен,***
Что их ничем не вывести.»[18]

Розенкранц и Гильденстерн воплощают собой маску друзей. Они являются инструментами в руках короля, поэтому характеристика полного негодяя им не свойственна. Они выступают исключительно в качестве марионеток, которые беспрекословно выполняют приказы Клавдия:

«Ваши Величества своей державной властью
Могли б облечь не в просьбу вашу волю,
А в приказанье.»
«Повинуясь оба,
Мы здесь готовы в самой полной мере
Сложить наш вольный долг у ваших ног
И ждать распоряжений.»[19]

После того как Клавдий просит их узнать о печали Гамлета, Розенкранц и Гильденстерн не вдаются в подробности дела, а сразу выражают готовность оказать королю услугу. В диалоге с Гамлетом герои изображают себя друзьями. Гамлет, желая убедится в искренности намерений друзей, задаёт им вопрос: *«Это ваше собственное желание? Это добровольное посещение?»*[20]. Главным атрибутом дружбы является искренность, которая подразумевает заботу о ближнем, исходящую от самих героев. Приезд Розенкранца и Гильденстерна продиктован приказом короля, но никак не искренним беспокойством за судьбу Гамлета. Гамлет, как герой, снимающий со всех маски, раскрывает замысел друзей, единственное его желание – услышать правду: «*Ну, будьте же со мною честны; да ну же, говорите…Если вы меня любите, не таитесь».*[21] Розенкранц и Гильденстерн не врут другу, а признаются в содействии приказу короля: *«Принц, за нами посылали.»*[22], но после этого разговора сразу докладывают обо всём Клавдию. За их попытками выяснить причину расстройства Гамлета после спектакля стоит всё-так же приказ короля, их аргументы направлены в его сторону: *«Король…Удалился, и ему очень не по себе… Королева, ваша мать, в величайшем сокрушении духа послала меня к вам».*[23] Они давят на прежние

[18] Шекспир У. Полное собрание сочинений: в 8 т. М.: Искусство, 1960. Т. 6. С. 96.
[19] Там же. С. 46-47.
[20] Там же. С. 57.
[21] Там же. С. 57.
[22] Там же. С. 57.
[23] Там же. С. 86.

дружеские узы, что связывали их: *«Мой принц, вы когда-то любили меня».*[24] Но всё это – игра с Гамлетом, созданная для выпутывания интересующей для короля информации. Не случаен образ флейты в диалоге «друзей». И. Е. Верцман в работе «Гамлет Шекспира» указывает: «*Совсем по-другому взаимодействуют «разум и зрение» в трагедиях, написанных после 1600 года. Здесь новый лейтмотив: ...живопись, чарующая нас изяществом линий и яркостью красок, служит обману, неправде.»*[25] В трагедии У. Шекспира слух, как и зрение способно подвести героя. Флейта – образ лжи, пустого красноречия. Через этот образ Гамлет показывает нелепость попытки Гильденстерна заставить его раскрыть тайну: «*Это так же легко**, как лгать; управляйте** этими отверстиями при помощи пальцев, дышите в нее ртом, и она **заговорит красноречивейшей музыкой**. вот видите, что за негодную вещь вы из меня делаете? **На мне вы готовы играть**;»*[26] Гильденстерн не может управлять, выведать тайну Гамлета, поскольку не владеет «искусством лжеца»[27]: *«Но я не могу извлечь из них никакой гармонии; я не владею этим искусством.»*[28] Его ложь смешна для Гамлета, который давно раскрыл притворство друзей. В 2 сцене 5 акта Гамлет в диалоге с Горацио указывает на выбор совершённый Розенкранцем и Гильденстерном. Рассуждения Гамлета связаны с осмыслением жизни людей, которые намеренно отказались от дружбы в пользу безвольного послушания Клавдию. Итогом безвольности становится смерть:

«Что ж, ***им была по сердцу эта должность****;*
Они мне совесть не гнетут; их гибель
Их собственным вторженьем рождена.
Ничтожному *опасно попадаться*
Меж выпадов и пламенных клинков
Могучих недругов.»[29]

Таким образом, через театральность Шекспир ставит под сомнением категории нравственности: истина/ложь, добро/зло и т. д. Через двойственность, которая достигается за счёт применения маски, психологический портрет персонажей У. Шекспира выглядит сложнее. Герои не представлены однобоко, а раскрываются с разных точек зрения: с одной стороны, Клавдий - убийца, с другой – страдалец, который знает цену своего греха; с одной стороны, Розенкранц и Гильденстерн – друзья, с другой – предатели, да и предательство у Шекспира тоже воспринимается в двойном значении: с одной стороны, они сами выполняют приказы короля, с другой – являются марионетками, которыми управляют, поэтому

[24] Шекспир У. Полное собрание сочинений: в 8 т. М.: Искусство, 1960. Т. 6. С. 88.
[25] Верцман И.Е. Гамлет Шекспира. М.: Худож. лит, 1964. С. 58.
[26] Шекспир У. Полное собрание сочинений: в 8 т. М.: Искусство, 1960. Т. 6. С. 89.
[27] Там же. С. 89.
[28] Там же. С. 89.
[29] Там же. С. 142.

самостоятельность их решений вызывает вопросы и не может трактоваться однозначно; Гертруда предстаёт не просто предательницей своего первого мужа, а обманутой женщиной, которой открыли глаза.

Самым сложным персонажем в галерее шекспировских образов является Гамлет. Герой так же, как и остальные примеряет на себя маску безумца, чтобы скрыть свои истинные мотивы: *«Они идут; мне надо быть безумным;»*[30]. Настоящие намерения героя звучат в его рефлексии. Изначально внутренняя жизнь Гамлета наполнена мыслями о мести за отца, но позже они трансформируются в более глубокое осмысление данного вопроса, которое выразится в потере жизненных ориентиров, утраты нравственных категорий. Кульминационной сценой является монолог Гамлета «Быть или не быть…»[31], который трактуется в разных смысловых категориях. Например, категория «мстить или не мстить» читается в строчках:

«Что благородней духом — ***покоряться***
Пращам и стрелам яростной судьбы
Иль, ополчась на море смут, сразить их
Противоборством?»[32]

Определение жизни двумя категориями: покорится трудностям судьбы или противостоять им, угнетает героя, поскольку возникает ощущение ограниченности, замкнутости действия. Гамлет стремится преодолеть тесноту через самоубийство, смерть: «Умереть, уснуть. – Уснуть!»[33] Смерть – это выход в небытие, где человек не будет ни в чём ограничен, он будет свободен, ему не придётся быть заложником двух противоположных категорий. Но в то же время, данная свобода пугает, поскольку смерть (если рассматривать способы существования после смерти) категория трансцендентная, человек не способен представить «жизнь» в небытие. Таким образом, для Гамлета страх неизвестности оказывается сильнее желания совершить суицид. Герою остаётся обитать в жестокой реальности без возможности выхода за её пределы:

«Когда б он сам мог дать себе расчет
Простым кинжалом? Кто бы плелся с ношей,
Чтоб охать и потеть под нудной жизнью,
Когда бы страх *чего-то после смерти —*
Безвестный край, откуда нет возврата
Земным скитальцам, — ***волю не смущал****,*
Внушая нам терпеть невзгоды наши
И не спешить к другим, ***от нас сокрытым?»***[34]

---

[30] Шекспир У. Полное собрание сочинений: в 8 т. М.: Искусство, 1960. Т. 6. С. 77.
[31] Там же. С. 70 – 71.
[32] Там же. С. 71.
[33] Там же. С. 71.
[34] Там же. С. 71.

Страх неизвестности возникает вследствие активной рефлексии Гамлета, которая мешает герою перейти к следующему этапу – действию: *«Так трусами нас делает раздумье…»*[35]. Стремление героя к свободе оказывается провальным, поскольку активная рефлексия Гамлета не даёт выхода из замкнутого пространства реальности (категория выбора). Желание обрести свободу и неспособность реализовать это желание, выводит монолог Гамлета к экзистенциальной проблематике. Гамлет – это единственный персонаж трагедии, который так и не смог сделать осознанный выбор. Каждый из шекспировских героев делает выбор, а позже страдает за него. Гамлет находится в постоянном колебании, он не хочет выбирать из двух зол одно, потому что знает, что жизнь намного сложнее и не может делиться на чёрное и белое. Невозможность выбора приводит к зацикливанию на рефлексии. Именно рассуждения Гамлета превращаются в своеобразную попытку «выхода» за пределы выбора. Как и смерть, рефлексия – это возможность отстранится от принятия решения. Но если смерть даёт выход в иное пространство, рефлексия нет. Мысли становятся своеобразной иллюзией, так как герой продолжает существовать в реальности, где выбор необходим. Таким образом, Гамлет оказывается заложником собственной рефлексии, что привносит в облик персонажа чувство обречённости. Гамлет не предстаёт в глазах зрителя/читателя, как негативный персонаж, это сложный образ, как отмечает И. С. Тургенев: *«И вот, с одной стороны стоят Гамлеты мыслящие, сознательные, часто всеобъемлющие, но также часто бесполезные и осужденные на неподвижность…»*[36]

Три рассмотренные категории: театральность, замкнутость и рефлексия, заимствуются И.С. Тургеневым в рассказе «Гамлет Щигровского уезда» с целью собственного осмысления гамлетовского типа в связи с новыми сложившимися процессами в обществе. Публикация рассказа наткнулась на время цензурных гонений, связанных с революционными настроениями во Франции. И.С. Тургенев обращается к теме судьбы дворянской интеллигенции, которая осуществляет свою мыслительную деятельность в кружках, не касаясь практики. Внутренний конфликт Василия Васильевича, связанный с утратой идентичности, является центральным и раскрывается на протяжении всего рассказа. Возникновение конфликта и драмы жизни героя связано с пребыванием в кружковом объединении, которое внедрило ложные, представления о жизни. Кружок представляет собой общество, действующее по определённому образцу, загоняет людей в определённые рамки, тем самым порождая определённый тип личности, который оказывается не готов к жизни в её суровых реалиях. Следовательно кружок характеризуется замкнутостью, проявляющейся в односторонности мышления, создании копий. Тема

[35] Шекспир У. Полное собрание сочинений: в 8 т. М.: Искусство, 1960. Т. 6. С. 71.
[36] Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 12. М.: Наука, 1979. Т. 5. С. 340.

замкнутости раскрывается И.С. Тургеневым постепенно, повествование делится на 2 части: обед помещиков и исповедь Василия Васильевича.

Рассказ начинается с описания местности, в которой будет проходить обед: *«Его село находилось верстах в пяти от небольшой деревеньки, где я на ту пору поселился»* [37]. Категория замкнутости проявляется в таких образах, как: *село* и *деревня*. Отсутствие любого масштабного пространства усиливает замкнутость хронотопа. Сам переход от села к деревне выстроен по принципу нисходящей градации. Данный приём подготавливает читателя к знакомству с отсутствием настоящей жизни внутри кружка, что позже приведёт к раскрытию проблематики гамлетовской личности, обитающей и вырастающей из бездеятельных тайных кружков. Кружок – это закрытое общество, которое должно воспитывать умы, побуждать их к действиям. Но Тургенев показывает, что воспитание в кружках иллюзорно. Знания, полученные в момент пребывания в кружке, не соответствуют действительности. Более того, человек не способен реализовать себя в жизни. Тургенев в первой части рассказа изображает порочный дворянский кружок, не готовый существовать в реальном мире. Общество изображено Тургеневым в двух ипостасях: с одной стороны, все описание помещиков проникнуто иронией, с другой, наполнено драматизмом. Ирония у Тургенева не переходит в сатиру, его главной задачей является не обличение пороков дворянского общества, а демонстрация драматизма жизни помещиков. Драматизм связан с неспособностью реализовать собственные амбиции, с подменой понятий в кружке. Незнание принципов жизненных реалий мешает персонажам наладить свою жизнь, преобразить её. Всё что им остаётся – это изображать видимость хорошей, богатой жизни. Весь рассказ Тургенева наполнен театральностью. В описании обеда театральность достигается за счёт масок, которые становятся частью образа гостей.

Второй абзац рассказа посвящён ироничному изображению помещиков. В маленьком отрывке Тургенев смог уместить несколько способов передачи иронии в образах дворянской интеллигенции. Ирония достигается через двойственность, которая раскрывает иллюзорность дворянской жизни, личности в целом: *«два военных с **благородными**, но слегка **изношенными лицами».**[38] «Изношенное лицо»* - маска, которую носят все гости званного обеда. Данная цитата, помимо иронии, содержит драматизм. Маска благородства, которую примеряют все дворяне на постоянной основе, изнашивается, становится очевидно фальшивой. Драматизм связан с искусственностью образа жизни, который ведут помещики: «***молодой** человек лет двадцати, **подслеповатый** и **белокурый**, с ног до головы одетый **в***

[37] Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 12. М.: Наука, 1979. Т. 3. С. 249.
[38] Там же. С. 249.

***черную одежду**, видимо **робел**, но **язвительно улыбался**...»*[39]. Игра на контрасте отражает кардинальное различие маски и истинной личности, а, как следствие, истинное и ложное понимание жизни. Закрытость, узость дворянского кружка передана через образ галстука: *«несколько штатских особ, в **тесных, высоких** галстуках»*[40] Теснота говорит об отсутствии простора в жизни дворянской интеллигенции. Они заточены в рамки аристократичного поведения, не давая выйти на волю истинным чувствам. Сжатость передаётся не только через атрибуты одежды, но и через поведение помещиков: *«Прочие дворяне сидели на диванах, **кучками жались к дверям и подле окон**;»*[41] Через уменьшительно-ласкательные суффиксы рассказчик придаёт помещикам нелепый, глупый вид: *«пять или шесть уездных чиновников с **круглыми брюшками**, пухлыми и потными **ручками** и скромно-неподвижными **ножками**»*[42]. Округлённые образы: *«с круглыми брюшками… иные господа, в круглых фраках…»*[43] отражают неспособность к движению, что в очередной раз подчёркивает их бездеятельную натуру.

Представление гамлетовского типа изображено в восходящей градации: раскрытие одной из черт характера: от менее яркого представителя «Гамлета» (Войницын, Александр Михайлович) к более яркому (Лупихин, Василий Васильевич). Александр Михайлович – «*богатый помещик и охотник*»[44], которому важно ощущение собственной значимости в обществе. Обед для сановника – мероприятие, благодаря которому Александр Михайлович Г… чувствует своё влияние на дворянскую интеллигенцию. Вместе с этим, Александр Михайлович склонен к чинопочитанию, что парадоксально, ведь, как отмечает рассказчик, его положение было независимо: «*Он ожидал важного сановника и чувствовал некоторое волнение, вовсе несообразное с его независимым положением в свете и богатством»*[45]. В парадоксальности личности и заключена ирония Тургенева. Человек, имеющий влияние, которое подано в ироническом ключе: влияние заключено исключительно в его богатстве: «*Он жил на большую ногу, увеличил и отделал дедовские хоромы великолепно, выписывал ежегодно из Москвы тысяч на пятнадцать вина и вообще пользовался величайшим уважением.»*[46], но не верит в собственную значимость, а следовательно, вынужден осуществлять проверку своего общественного положения. Рассказчик заранее даёт ответ на следом поставленный риторический вопрос, что также задаёт ироническую линию

[39] Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 12. М.: Наука, 1979. Т. 3. С. 250.
[40] Там же. С. 249.
[41] Там же. С. 250.
[42] Там же. С. 250.
[43] Там же. С. 250.
[44] Там же. С. 249.
[45] Там же. С. 249.
[46] Там же. С. 249.

повествования, которая читается в несоответствии мотивов героя и его действий: «*Александр Михайлыч давным-давно вышел в отставку и никаких почестей не добивался... Что же заставляло его напрашиваться на посещение сановного гостя и волноваться с самого утра в день торжественного обеда?*»[47]. Выход в отставку и отсутствие почестей – это потеря влияния среди дворянской интеллигенции, потеря власти, уважения. Александру Михайловичу важно подтверждение своего статуса, которое достигается за счёт более влиятельной персоны – сановника. У этого есть и обратная сторона, подтверждение статуса – желание показать себя, вечная беготня за одобрением и вниманием других, что представляет Александра Михайловича в глазах читателя не только в ироничном, но и в драматичном ключе: «*как хозяин* ***хлопотал, бегал, суетился****, потчевал гостей, мимоходом улыбался спине сановника и, стоя в углу, как школьник, наскоро перехватывал тарелочку супу или кусочек говядины…»*[48] Подтверждение собственной значимости достигается за счёт непосильных трудов, которые прилагает Александр Михайлович для удовлетворения нужд гостей, но не собственных. Он не наслаждается пиршеством, а лишь *«стоит в углу»*[49], *«наскоро»* утоляет чувство голода, чтобы продолжить прислуживать дальше. Вновь замечаем приём восходящей градации: *«хлопотал, бегал, суетился…перехватывал»*, который усиливает драматизм жизни Александра Михайловича, изображенного жалким, маленьким, «*как школьник»*[50]. Драматизм Александра Михайловича связан с подменой истинных понятий. Демонстрация собственной значимости иллюзорна, поскольку трансформируется в чинопочитание.

Университетская история Войницына – воплощение бездеятельной жизни и натуры, которая возникла под влиянием тайных кружков. Описание проведения экзамена наполнено театральностью, которая достигается за счёт анекдотичности и маски. Поведение Войницына перед профессорами на экзамене карикатурно, и напоминает анекдот, что позволяет ярче продемонстрировать пассивную натуру Войницына. Бездеятельность показана через гиперболизированную иронию: «*Войницын, который до того времени* ***неподвижно и прямо*** *сидел на своей лавке, с ног до головы* ***обливаясь горячей испариной*** *и* ***медленно****, но* ***бессмысленно поводя кругом глазами****, - вставал, торопливо застегивал свой вицмундир* ***доверху*** *и пробирался боком к экзаменаторскому столу.»*[51] Каждое выделенное слово очень точно и детализированно описывает волнение и пассивность в

[47] Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 12. М.: Наука, 1979. Т. 3. С. 249.
[48] Там же. С. 255.
[49] Там же. С. 255.
[50] Там же. С. 255.
[51] Там же. С. 250.

поведении персонажа. Подчёркивается бессмысленность осуществления любого действия. Каждое движение Войницына продиктовано аккуратностью и неуверенностью: «*Войницын протягивал руку и* ***трепетно прикасался*** *пальцами кучки билетов.* ***"Да не извольте выбирать…»***[52] Прямое агрессивное столкновение героя с практическим началом вводит его в ещё большую обездвиженность: «*Войницын покорялся своей участи…* ***не спускал глаз*** *с билета, разве только для того, чтобы по-прежнему медленно посмотреть кругом, а впрочем,* ***не шевелился ни одним членом»***[53]. С одной стороны, Войницын показывает карикатурную сценку перед профессорами, с другой, сам разыгрывает перед собой спектакль, пытаясь уверовать в собственные силы, изобразить из себя того, кем он не является: «*Войницын встает и* ***твердым шагом*** *приближается к столу… Войницын подносит обеими руками билет к* ***самому своему носу****,* ***медленно*** *читает и* ***медленно*** *опускает руки.»*[54] В данной цитате описывается быстрая смена поведения персонажа. В первом предложении Войницын изображает полную уверенность в собственных силах, т.е. пытается применить маску всезнания и уверенности. Но затем его маска быстро спадает, раскрывая истинные эмоции героя, переданные в карикатурном ключе: страх, неуверенность. Такая резкая смена поведения обусловлена попыткой героя выйти за рамки своей бездеятельности, уверить себя во всезнании, применить мельчайшую попытку к деятельности, но всё тщетно. Дальнейшая гиперболизированная ирония достигает своего апогея в цитате: «*Стриженый его затылок круто и* ***неподвижно торчит*** *навстречу любопытным взорам всех товарищей.»*[55], что задаёт драматический аспект жизни Войницына. Драматизм связан с чувством обречённости, отсутствием выхода из порочного круга бездеятельности. Чувство обречённости усиливается благодаря восходящей градации. Нам показывают один из дней, в котором Войницын осуществляет несколько попыток сдачи экзамена, что уже задаёт цикличность одного действия: «*Войницын* ***снова*** *берет билет,* ***снова*** *идет к окну,* ***снова*** *возвращается к столу и* **снова** *молчит как убитый.»*[56] Усиление чувства обречённости достигает пика за счёт многократного повторения *«снова»***.** Цикличность переходит в больший масштаб бытия: все последующие дни также наполнены цикличностью: «*За книгу он, разумеется, не берется, и на другое утро* ***та же повторяется история»***[57]**.** *«Играть столбняка»* - маска, отражающая бездеятельную личность Войницына. Герою привычно вести пассивный образ жизни, поскольку понимание иного

[52] Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 12. М.: Наука, 1979. Т. 3. С. 250 – 251
[53] Там же. С. 251.
[54] Там же. С. 251.
[55] Там же. С. 251.
[56] Там же. С. 251.
[57] Там же. С. 251.

пути ему недоступно из-за отсутствия рефлексии. Маска бездеятельности сращивается с личностью Войницына. Из-за этого сращения раскрывается проблематика утраты идентичности. Пребывание в кружке породило в герое апатичность, а настоящая личность не может найти выхода, поскольку осмысление своего истинного Я невозможно из-за внедрения ложных установок. У героя есть выход в деятельное начало, если он возьмёт ответственность за свою жизнь, но Войницын будто и не догадывается о возможном выходе из подобного образа жизни, поэтому продолжает жить привычным для него способом. Отсутствие выхода, закольцованность, бездеятельность, а главная черта, за которую себя винит Войницын, бесталанность: *«горько проклиная свою бесталанную участь»*[58] – те критерии, которые позже будут подробно раскрыты в Василии Васильевиче, затрагиваются Тургеневым уже в начале рассказа, чтобы подготовить почву для рассуждения о возможном выходе за границы порочного круга.

Образ Лупихина примечателен рефлексирующей стороной гамлетовского типа, которая отражается в мимике персонажа, и желанием быть замеченным окружающими. Повествование о Лупихине начинается с описания внешности: «*Войницын подвел меня к человеку маленького роста, с высоким хохлом и усами, в коричневом фраке и пестром галстуке.»*[59] Внешний вид Лупихина демонстрирует его роль на обеде у Александра Михайловича – остряк. Маска остряка подразумевает шутовское начало, которое передано через вычурный, нелепый наряд Лупихина. Остряк – эта роль, которую Лупихину присвоило общество: *«Я слыву здесь за остряка»*[60], но истинная натура видна в чертах его лица: *«Его желчные, подвижные черты действительно дышали умом и злостью.»*[61] «*Желчные*» - отражают всю злобу Лупихина на общество, в котором он пребывает. «Подвижные черты» указывают на яркую мимику героя, которая подчёркивает импульсивный, энергичный характер остряка. Несмотря на то, что главной чертой гамлетовского типа в характере Лупихина становится рефлексия, представлена она неполно. Герой не способен осмыслить свою жизнь, он лишь иронизирует над ней. Например, в разговоре с Кирилой Селифанычем Лупихин иронизирует над побегом жены с землемером, тем самым выявляя свою несостоятельность, неосознанно раскрывая драму жизни. С одной стороны, он напрямую говорит о своих неудачах, с другой, через иронию возвышает самого себя, делает вид, что его неудача никак не задевает его чувств. На самом деле это маска

[58] Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 12. М.: Наука, 1979. Т. 3. С. 251.
[59] Там же. С. 252.
[60] Там же. С. 252.
[61] Там же. С. 253.

притворства, которую Лупихин использует для привлечения внимания и обозначения собственной значимости: *«Смеюсь же я, а у меня жена с землемером убежала.»*[62]

Лупихину важно увидеть реакцию рассказчика на его монолог. Исповедь – это своеобразная попытка быть замеченным окружающими. В Лупихине подчёркивается стремление быть единственным в своём роде, лучшим, что отсылает нас всё к тем же чертам гамлетовского типа. Лупихин рассказывает о своём «противнике» Козельском, который, кажется, будто во всём лучше него: *«изволили бы вы поглядеть, как снисходительно он с нашим братом заговаривает, как великодушно изволит улыбаться на любезности наших голодных матушек и дочек!.. **И сам иногда острит**, даром что проездом здесь живет; **зато как и острит!** Ни дать ни взять тупым ножом бечевку пилит. Он меня терпеть не может...»*[63] Козельский, как и Лупихин, жаждет внимания окружающих, отсюда его любезность, острячество. В моменте, когда сановник прибывает на обед, замолкают все гости кроме *«неугомонной осы - Лупихина и великолепного трутеня – Козельского»*[64]. Именно в этом эпизоде видно их противостояние, борьба за внимание. Подобное противостояние встречается у Шекспира - Гамлет и Лаэрт. Все герои являются соперниками, но на разных уровнях. Лупихин и Козельский являются соперниками на ироническом словесном уровне, это проявляется в соревновании за звание «лучшего остряка». Лаэрт и Гамлет предстают соперниками на реалистическом уровне, что отражается в попытке разрешения конфликта через дуэль. Причиной конфликта становится любовь к Офелии. Обвинения Лаэрта задевают чувства Гамлета из-за чего и возникает соревновательный момент:

«Да, я за это биться с ним готов,
Пока навек ресницы не сомкнутся…
Ее любил я; сорок тысяч братьев
Всем множеством своей любви со мною
*Не уравнялись бы. — **Что для нее***
Ты сделаешь?»[65]

Шутовское начало в Лупихине позволяет ему быть разоблачителем не только самого себя, но и гостей на обеде. Бездеятельную натуру Козельского раскрывает Лупихин в своём монологе. Таким образом, за маской остряка и обольстителя скрывается бездеятельная натура, которая, как и Василий Васильевич, побывала даже за границей, но никакой пользы оттуда не изрекла: *«Сейчас видно, что за границей побывал... И всегда так поздно*

---

[62] Там же. С. 253.
[63] Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 12. М.: Наука, 1979. Т. 3. С. 253.
[64] Там же. С. 254.
[65] Шекспир У. Полное собрание сочинений: в 8 т. М.: Искусство, 1960. Т. 6. С. 139.

приезжает. Глуп, скажу я вам, один, как пара купеческих лошадей»[66] Заклятый враг Лупихина наделён маской аристократичности, богатства: «*Я ему продал за четыреста рублей лошадь, которая стоила тысячу, и это бессловесное существо имеет теперь полное право презирать меня;»*[67], истинная его натура – глупа: *«а между тем сам до того лишен способности соображенья…ему скажешь: здравствуйте, а он отвечает: чего-с?».*[68] Немец, который должен быть воплощением деятельности, на деле является взяточником: «*Немец, а с усами и дела своего не знает, - чудеса!... А впрочем, на что ему и знать свое дело-то; лишь бы взятки брал…».*[69] Острячество Лупихина направлено на обличение пороков дворянского общества. Сам Лупихин не понимает и не даёт прямого ответа на вопрос: *«я зол - что ж такое?»*[70], но из его рассуждений понятно, что героя злит само общество, в котором он пребывает. Маска, с которой ходят все вокруг, угнетает Лупихина. Сравнение Лупихина с *«Неугомонной осой»*[71] демонстрирует способность героя разрушить «улей»[72]. В дикой природе оса, попадая в улей, способна уничтожить его. Подобно природной системе Тургенев вводит персонажа, у которого есть возможность разрушить порядки кружка изнутри, поэтому он разоблачает каждого дворянина. Таким образом, Тургенев задаёт возможный выход из-под влияния кружка, как бы давая надежду на лучшее будущее. Но трагедия Лупихина заключена в его бездеятельности и отсутствии глубокой рефлексии. В отличие от шекспировского Гамлета, который намеренно и с полным осознанием примеряет на себя множество масок (больного и т.д.), Лупихин неосознанно сливается с ролью остряка: **Тургенев:** *«я зол — что ж такое? Злому человеку, по крайней мере, ума не нужно. А как оно освежительно, вы не поверите...»*[73]; **Шекспир**: *«Они идут; мне надо быть безумным; Садись куда-нибудь.»*[74]

Герой будто сам начал подчиняться установленным правилам, и вместо того, чтобы разрушить общество, он примыкает к нему. Лупихин не может грамотно произвести самоанализ. Читатель догадывается в ходе повествования о причинах его злобы, но сам герой не развивает ход мысли. Разоблачение общества – это работа, которая, с одной стороны, пробуждает в герое злобу, а с другой, дарует реализацию через общественность, подтверждение собственной важности. Герой стоит «как бы на перепутье» между собой настоящим и ложным. Быть настоящим или не быть? Вот в чём вопрос Лупихина.

---

[66] Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 12. М.: Наука, 1979. Т. 3. С. 253.
[67] Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 12. М.: Наука, 1979. Т. 3. С. 254.
[68] Там же. С. 254.
[69] Там же. С. 254.
[70] Там же. С. 253.
[71] Там же. С. 254.
[72] Там же. С. 254.
[73] Там же. С. 254.
[74] Шекспир У. Полное собрание сочинений: в 8 т. М.: Искусство, 1960. Т. 6. С. 77.

Драматизм связан с выбором ложного себя, подчинением системе кружка, готовностью выполнять роль остряка. Возвращение персонажа к прежнему поведению, несмотря на заданную Тургеневым установку на возможность выхода, подразумевает цикличность, обречённость его существования: «*И Лупихин визгливо засмеялся…Он меня терпеть не может... Пойду поклонюсь ему. И Лупихин побежал навстречу князю…Лупихин опять захохотал... Одна неугомонная оса - Лупихин и великолепный трутень - Козельский не понизили голоса...»*[75]

Отношения Лупихина и Кирила Селифаныча осмысляются через призму взаимоотношений Гамлета и толпы, в воплощении Полония. В своей работе И.С. Тургенев приводит в пример сцену с облаком, в которой Гамлет иронизирует над Полонием: *«Гамлеты точно* ***бесполезны массе;*** *они ей ничего не дают, они ее никуда вести не могут, потому что сами никуда не идут. Да и как вести, когда не знаешь, есть ли земля под ногами?»*[76]. Шекспировский Гамлет бездеятелен и активен лишь в своей иронии над толпой, которую презирает: «*Притом же Гамлеты* ***презирают толпу****. Кто самого себя не уважает — кого, что́ может тот уважать? Да и стоит ли заниматься массой? Она так груба и грязна! а Гамлет — аристократ, не по одному рождению»*[77]. Лупихин, подобно Гамлету, презирает толпу, именно она разжигает в нём злость, желание острить, иронизировать. Ярче всего это проявляется в диалоге Лупихина и Кирила Селифаныча. Лупихин при знакомстве с рассказчиком сразу выставляет своего товарища неловким и стеснительным, нелепым в общении: «*Да не упирайтесь же, Кирила Селифаныч, — прибавил он, — вас не укусят»*[78]. Характеризуя Кирилу Селифаныча, Лупихин сначала пытается продемонстрировать положительную сторону друга, а затем трансформировать её в недостаток. По такому принципу Лупихин описывает 3 важнейшие категории жизни Кирила Селифаныча: здоровье, карьера, семейная жизнь, с целью демонстрации его несостоятельности: «*Пользовался отличным здоровьем до пятидесятилетнего возраста, да вдруг вздумал лечить себе глаза, вследствие чего и окривел… Ведь вас, чего доброго, в судьи могут избрать, и изберут, посмотрите. Ну, за вас, конечно, будут думать заседатели, положим… сыт, здоров, детей нет, мужики не заложены — он же их лечит — жена с придурью.»*[79] Поведение Кирила Селифаныча в точности копирует Полония. Как

[75] Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 12. М.: Наука, 1979. Т. 3. С. 253 - 254.
[76] Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 12. М.: Наука, 1979. Т. 5. С. 337.
[77] Там же. С. 337.
[78] Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 12. М.: Наука, 1979. Т. 3. С. 252.
[79] Там же. С. 252.

Полоний всячески угождает иронии Гамлета, так и Кирила Селифаныч постоянно смеётся над оскорбительными шутками Лупихина.

Внешность Кирилы Селифаныча такая же противоречивая, как и у многих предыдущих персонажей. С одной стороны, он *«широкий, мягкий, сладкий - настоящий Сахар-Медович»*[80], что придаёт маске льстеца чрезмерной пресыщенности, с другой стороны, он *«и кривой»*[81]. Такое противоречивое сочетание указывает на двойственную натуру персонажа. Приятные черты Кирилы Селифаныча – это маска, за которой скрывается внутренняя «кривизна». Герою необходима маска для демонстрации лучшей жизни, её идеализации в глазах других: *«Он **заранее смеялся** остротам маленького человека и словно таял от удовольствия.»*[82] Своим смехом герой пытается изобразить счастливую личность, которая всем довольна, что выглядит нелепо при злобных шутках Лупихина и придаёт образу ироничный оттенок. Но на самом деле смех, произведённый *«заранее»,* показывает личность с внутренними душевными травмами. Маска – это попытка уйти от драмы жизни. Кирила Селифаныч будто живёт в мире иллюзий и пытается не замечать тех «острот», которые ему преподносит жизнь. Его истинные эмоции раскрываются рассказчиком: *«жена с придурью. (Кирила Селифаныч немножко отвернулся в сторону, будто не расслыхал, и все продолжал хохотать.)»*[83] Драматизм жизни Кирилы Селифаныча заключён не только в семейных проблемах, но и в сокрытии истинных эмоций. На фоне жизни Кирилы Силифаныча семейная драма Лупихина оказывается сложнее и трагичнее. Осознание, что у кого-то семейная драма разворачивается намного хуже, даёт герою ощущение превосходства.

По принципу восходящей градации изображаются отношения между мужчиной и женщиной. Своеобразная «ненависть» к женскому полу упоминается на протяжении всего описания обеда, например, в семейных драмах Лупихина и Кирила Селифаныча. Своё начало данная тема берёт в «биографии» Александра Михайловича, который *«никогда женатым не был и не любил женщин»*[84], конец – в анекдоте сановника. Мужское и женское в категории Тургенева противоположно, но, изображая помещиков, он включает в их описание как женские, так и мужские качества: *«пухлыми и потными **ручками** и скромно-неподвижными **ножками** (эти господа говорили **мягким голосом**, **кротко улыбались** на все стороны, держали свои игры у самой манишки и, козыряя, не стучали по столу, а, напротив*

[80] Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 12. М.: Наука, 1979. Т. 3. С. 252.
[81] Там же. С. 252.
[82] Там же. С. 252.
[83] Там же. С. 253.
[84] Там же. С. 249.

волнообразно роняли *карты на зеленое сукно и, складывая взятки, производили* ***легкий****, весьма* ***учтивый*** *и* ***приличный*** *скрып)...* ***женоподобный по наружности*** *помещик стоял в уголку,* ***вздрагивал, краснел*** *и с* ***замешательством*** *вертел у себя на желудке печаткою своих часов, хотя никто не обращал на него внимания;»*[85] Уменьшительно-ласкательные слова, мягкость, аккуратность, соблюдение приличий – всё это является частью женских черт характера (ручка, ножка, кротко, мягко и т.д.). Тургенев будто изображает смену ролей в обществе, где женщины, следуя чувству, готовы к активным действиям, а мужчины, вследствие непонимания собственной личности, к активным действиям не готовы, тем самым применяя на себя традиционную модель женского поведения (развлечения, обсуждения, посещение званных обедов). Синтез мужских и женских черт в помещичьих образах может восприниматься не только как ирония над традиционными стереотипами роли мужчины и женщины в обществе, но и как возможный выход к свободному распоряжению собственной жизнью. Если женщина воплощает собой свободное начало, а в помещиках мужское и женское синтезируется, то существует выход из иллюзорной жизни, личности, созданной кружком. Кульминационным моментом о взаимоотношениях мужчины и женщины является анекдот Сановника. Сановник – глава кружка, который транслирует пренебрежение к женщинам и их роли в жизни мужчины: *«"Да, да, - подхватил сановник, — это правда; но молодых людей должно в* ***строгом повиновении*** *держать, а то они, пожалуй,* ***от всякой юбки с ума сходят****"»*[86]. Сановник, который сравнивается с маткой *(«вот вошла наконец матка»*[87]*),* настаивает на соблюдении дисциплины, закрытости, строгости образа жизни. Рекомендации Сановника сыну*: «"Дурак,* ***послужи*** *сперва..."»*[88]*,* направлены на развитие умения скрывать свои чувства. Служба подразумевает соблюдение чёткого свода правил, конкретного распорядка дня, что порождает закрытость, сжатость, узость мышления. Чёткий свод правил ограждает человека от воображения, воспитывая в нём послушность, как черту, которая формирует запрограммированную на выполнение должностных инструкций личность без самостоятельного взгляда и рефлексии. «Мужской» закрытости противопоставляется «женская» вольность: *«от всякой юбки с ума сходят"»*[89]. Если служба воспитывает в молодых людях скрытность чувства, то женщина способна высвободить эмоции наружу. Сойти с ума сродни поддаться истинному чувству, которое способно пробудить личность. Таким образом, женское начало подразумевает стремление к свободе чувств, пониманию истинного я. Мужское начало транслирует следование

[85] Там же. С. 250.
[86] Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 12. М.: Наука, 1979. Т. 3. С. 255.
[87] Там же. С. 254.
[88] Там же. С. 255.
[89] Там же. С. 255.

инструкциям, внутреннюю замкнутость, иллюзорность жизни. Иллюзия заключена в представлении жизни, как плана, в котором есть наставления, критерии плохого и хорошего. Но жизнь куда сложнее, и следовать её правилам невозможно.

Таким образом, первая часть Тургеневского рассказа открывает галерею иронических гамлетовских типов, тем самым подготавливая почву для раскрытия драмы жизни Василия Васильевича.

1.2 Шекспировское начало во второй части рассказа

Вторая часть рассказа посвящена Василию Васильевичу, который воплощает собой истинного Гамлета, поскольку именно в нём очень ярко и подробно раскрываются все черты гамлетовского типа: глубокая рефлексия, эгоизм, замкнутость, бездеятельность, нерешительность и т.д. Монолог Василия Васильевича подобен монологу Гамлета «Быть или не быть?». Это исповедь, направленная на осмысление самого себя, понимание своего места в этом мире. Оба монолога выходят к экзистенциальной проблематике, а именно к попытке освободится от замкнутых категорий, которые сжимают личность и не дают развития. Огромную роль в монологе Василия Васильевича играет театральность. Заимствуя данный приём из трагедии У. Шекспира, Тургенев интерпретирует его по-своему. Если у Шекспира Гамлет устраивает спектакль с целью выявления истинных эмоций Клавдия, то у Тургенева спектакль устраивает Василий Васильевич для осмысления собственных эмоций и поведения. Экстаз героя в момент исповеди построен по нисходящей градации: в начале монолога Василий Васильевич взбудоражен возможностью поведать рассказчику свою историю, в конце наступает полный личностный кризис.

В диалоге с рассказчиком Василий Васильевич примеряет на себя маску гордого, хвастливого товарища: он перебивает рассказчика, вступает с ним в открытый спор, т.е. ведёт себя противоестественно: *«Ну да, ну да, — перебил он меня, — я это знал… Нет, вы позвольте. Во-первых, я говорю по-французски не хуже вас, а по-немецки даже лучше; во-вторых, я три года провел за границей: в одном Берлине прожил восемь месяцев. Я Гегеля изучил, милостивый государь, знаю Гёте наизусть…»*[90]. «Гамлет…» играет роль, как на сцене, он считает себя центральной персоной, к которой обращено всё внимание: ***«Я же в ударе, а это со мной редко случается…»***[91] Данная цитата напрямую отсылает к шекспировскому Гамлету. Во время пьесы Гамлет примеряет на себя маску гордеца, ханжи и эгоиста. Его поведение настолько выразительно, наигранно радостное, что «подмену»

[90] Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 12. М.: Наука, 1979. Т. 3. С. 258.
[91] Там же. С. 258.

замечает Офелия: ***«Принц, вы сегодня в ударе»*** (в переводе Б. Пастернака). Эффект сценичности усиливают ремарки, которые совместно с высказываниями героя, создают комичный образ Василия Васильевича и ещё больше подчёркивают его чересчур буйное поведение. Каждая ремарка выражает конкретные эмоции героя, например, недовольство Василия Васильевича по поводу оценки его личности: «*продолжал он,* ***поправив свой колпак****…* ***перебил он меня****…* ***Он приподнялся и скрестил руки****… подхватил он,* ***с укоризной качая головой****…»*[92], его язвительность, манипулятивность: «*прибавил он, вдруг* ***взглянув на меня сбоку****…»*[93], грусть, обиду*: «Он* ***сорвал колпак с головы и бросил его на постель****…»*[94], радостное, приподнятое настроение: *«заговорил опять,* ***размахивая раскрытой табакеркой****.»*[95] Быстрая смена эмоций и гиперболизированное поведение демонстрируют маску уверенности, благодаря которой герой пытается защитить чувство собственного достоинства. Василий Васильевич описывает себя: *«****робок*** *не в ту силу, что я провинциал, нечиновный, бедняк, а в ту силу, что я страшно* ***самолюбивый человек****.»*[96] Самолюбие подразумевает излишнюю чувствительность ко мнению окружающих, поэтому эпатаж герою не свойственен. Василий Васильевич восполняет своё эго путём самоуничижения перед рассказчиком. Через оскорбления: «чудак», «дурак», герой концентрирует внимание рассказчика на себе, тем самым компенсируя и скрывая свою потребность в самолюбии. Сценическим атрибутом героя является колпак, который необходим *«для выражения оскорблённого самолюбия, негодования на отсутствие оригинальности, твёрдой убеждённости во вреде кружка и общего сожаления по поводу прошлого»*[97]. Также колпак подразумевает шутовское начало, что вновь отсылает к пьесам Шекспира. Шуты – это носители истины, в каждом из произведений они несут свою философскую проблематику. В трагедии Шекспира (Акт 5 Сцена 1) черепа пробуждают в Гамлете рефлексию на темы жизни и смерти, категории вечности и т.д. Но именно череп Йорика приводит Гамлета в смятение: *«Здесь были эти губы, которые я целовал сам не знаю сколько раз. — Где теперь твои шутки? Твои дурачества? Твои песни? Твои вспышки веселья, от которых всякий раз хохотал весь стол? Ничего не осталось, чтобы подтрунить над собственной ужимкой? Совсем отвисла челюсть?»*[98] Череп Йорика

---

[92] Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 12. М.: Наука, 1979. Т. 3. С. 257 – 259.
[93] Там же. С. 258.
[94] Там же. С. 259.
[95] Там же. С. 260.
[96] Там же. С. 258.
[97] Волков И.О. Уильям Шекспир в художественном мире И.С. Тургенева («Гамлет» и «Король Лир»). – М.: ЯСК, 2022. С. 163.
[98] Шекспир У. Полное собрание сочинений: в 8 т. М.: Искусство, 1960. Т. 6. С. 135.

синтезирует в себе живое и мёртвое начала. С одной стороны, Гамлет помнит живого шута, его характер и манеру поведения, с другой, он видит мертвеца, в котором нет ничего от прежнего (живого) Йорика. Такой яркий контраст выводит Гамлета на размышления о смысле совершённых людьми величий, так он спрашивает Горацио об Александре: «Гамлет. *Как ты думаешь, у Александра был вот такой же вид в земле?* Горацио. *Точно такой»*[99]. Могущество делает человека особенным лишь при жизни, в конце всех ждёт одна участь – смерть, один облик – череп. Перед смертью все равны, в небытие отсутствует категория величия, со временем каждый череп будут бросать так же, как это делают могильщики: *«…а этот мужик швыряет его оземь, словно это Каинова челюсть, того, что совершил первое убийство!»*[100] Если Гамлет доходит до истины через череп Йорика, то Василий Васильевич через монолог сам раскрывает истину о себе самом, о собственной драме жизни, которая заключена в отсутствии понимания самого себя. Василий чувствует своё подражание определённому типу и отмечает: *«Я, должно быть, и родился-то* ***в подражание другому...*** *Ей-богу! Живу я тоже словно* ***в подражание разным мною изученным сочинителям****, в поте лица живу; и учился-то я, и влюбился, и женился, наконец, словно не по собственной охоте, словно исполняя какой-то не то долг, не то урок, — кто его разберет!»*[101]. Отождествление с Гамлетом происходит на генетическом уровне, показывая, что данная «болезнь» присутствует в человеке изначально, что отсылает на статью Тургенева «Гамлет и Дон-Кихот»: *«то есть, по правде сказать, был какой-то братишка завалящий, с английской болезнью на затылке, да что-то скоро больно умер... И зачем, кажись, английской болезни забраться Курской губернии в Щигровский уезд?»*[102] Хотя статья написана спустя 11 лет, после выхода «Гамлета Щигровского уезда», но нельзя отрицать, что Тургенев уже тогда задумывался о природе возникновения этого архетипа: *«Нам показалось, что в этих двух типах воплощены две коренные, противоположные особенности человеческой природы… Нам показалось, что все люди принадлежат более или менее к одному из этих двух типов…»*[103]. Неоригинальность, в понимании Василия Васильевича, предполагает копирование жизней всех сочинителей, которых читал герой. Собственное осмысление мира, в период молодости, герою недоступно, он предпочитает взять готовое мнение, исследование и, опираясь на него, делать выводы о бытии: «*Зачем не сидел дома да не изучал окружающей тебя жизни на месте? Ты бы и потребности ее узнал, и будущность, и насчет своего, так сказать, призвания тоже в ясность бы пришел... Да*

[99] Шекспир У. Полное собрание сочинений: в 8 т. М.: Искусство, 1960. Т. 6. С. 136.
[100] Там же. С. 131.
[101] Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 12. М.: Наука, 1979. Т. 3. С. 259.
[102] Там же. С. 261.
[103] Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 12. М.: Наука, 1979. Т. 5. С. 331.

помилуйте, — продолжал он, опять переменив голос, словно оправдываясь и робея, — где же нашему брату изучать то, чего еще ни один умница в книгу не вписал! Я бы и рад был брать у ней уроки, у русской жизни-то, — да молчит она, моя голубушка. Пойми меня, дескать, так; а мне это не под силу: мне вы подайте вывод, заключенье мне представьте…»[104]

Критерии определённого типа личности, которые мешают раскрыться индивидуальному началу, формируются из кружковой среды. Человек, только вступивший в новый этап своей жизни, ищет ориентир, на которой смог бы опираться с целью понимания своего существования; отсюда возникают своеобразные кружки. Под «кружками» подразумеваются не только мелкие общественные объединения, но и дома, где вырастают молодые люди. Родители, как и в кружках, программируют детей на соблюдение определённых стандартов, полностью лишая индивидуального начала: *«Детство мое* ***нисколько не отличалось от детства других юношей****: я так же глупо и вяло рос, словно под периной, так же рано начал твердить стихи наизусть и киснуть, под предлогом мечтательной наклонности... к чему бишь? — да, к прекрасному... и прочая.»*[105] В более старшем возрасте Василий Васильевич сталкивается с кружком, где *«вялое житье вместе и рядом, которому придают значение и вид разумного дела; кружок заменяет разговор рассуждениями, приучает к бесплодной болтовне, отвлекает вас от уединенной, благодатной работы, прививает вам литературную чесотку; лишает вас, наконец, свежести и девственной крепости души.»*[106]. В данной цитате герой раскрывает маску благородного деятельного кружка, который был показан Тургеневым в самом начале рассказа. Как шекспировский Гамлет разоблачает коварства Клавдия, так и Василий Васильевич разоблачает бездеятельную и порочную основу кружка. В отличие от Лупихина, который разоблачает маски гостей на обеде, Василий Васильевич обладает глубокой рефлексией, в его монологе осмысляется влияние кружка на его жизнь, сам герой осознаёт трагичность своего существования: *«О кружок! ты не кружок: ты заколдованный круг, в котором погиб не один порядочный человек!»*[107] Кружковость охватывает жизнь героя с момента рождения и до настоящего времени, что выявляет категории страдания и замкнутости, поскольку существование основывается на готовом сценарии.

Кружок является распространителем ложных представлений о жизни, именно он создаёт образец «оригинальности», которому все подражают: *«кружок — да это гибель*

---

[104] Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 12. М.: Наука, 1979. Т. 3. С. 260.
[105] Там же. С. 261.
[106] Там же. С. 262.
[107] Там же. С. 263.

всякого самобытного развития; кружок — это безобразная замена общества, женщины, жизни»[108]. Молодой Василий Васильевич, впитавший знания и опыт пребывания в кружке, совершает попытки обретения оригинальности, поиск собственной идентичности. По мнению героя успех жизни зависит от трёх критериев, где он и пытается себя проявить: интеллект, семья/любовь и карьера. Развитие личности должно осуществится за счёт учёбы за границей, изучения множества научных книг, приобщения к искусству — всё это являет собой престиж и уважение, на деле же подобное решение являет ещё один бесполезный штамп, навеянный кружком. Философия Гегеля, которую усердно изучает Василий Васильевич, не находит применения в русской жизни: *«какую пользу мог я извлечь из энциклопедии Гегеля? Что общего, скажите, между этой* ***энциклопедией и русской жизнью****? И как прикажете применить ее к нашему быту, да не ее одну****, энциклопедию****, а вообще* ***немецкую философию****... скажу более —* ***науку****?»*[109] В данной цитате вновь наблюдаем приём восходящей градации, который усиливает и подчёркивает трагизм русской жизни в целом. Рефлексивное, в воплощении науки, и практическое начало, в воплощении русской жизни, не соотносятся в обществе. Помимо этого, не случайно сравнение именно с Гегелевской философией. С одной стороны, фигура Гегеля – это демонстрация изучения самых известных научных трудов 19 века, но с другой, его философия открывает путь к осмыслению экзистенциальной проблематики личности в целом. В его труде «Философия истории» Гегель приходит к выводу, что *«…всемирная история есть прогресс в сознании свободы…****свободны все люди в себе, т.е. человек свободен как человек,*** *– вытекает как деление всемирной истории, так и то, каким образом мы будем рассматривать ее»*[110]. Василий Васильевич, изучая труды Гегеля, не понимает, как возможно соотнесение свободной и закрепощённой личности в России. Закрепощенность воспринимается не только с точки зрения существования крепостного права, но и с существованием кружковых объединений, которые также устанавливают определённые рамки. Осмысление данной проблематики задаёт трагичный тон повествования и развёртывает проблематику личности в большем масштабе. Таким образом, трагедия Василия Васильевича приобретает не личностное, а всеобщее значение.

Приобщение к искусству происходит за счёт знакомства с известными экспонатами в Риме. Оригинальный человек, по мнению Василия Васильевича, обязан понимать искусство, но он не может признать в себе данного изъяна. Ему намного проще продолжать

---

[108] Там же. С. 263.
[109] Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 12. М.: Наука, 1979. Т. 3. С. 260.
[110] Гегель. Полное собрание сочинений: в 11 т. М.: Соцэкгиз, 1935. Т. 8. С. 19.

ходить по выставкам, чем признаться в полном непонимании искусства: *«Я, например, ничего не смыслю в живописи и ваянии... Сказать бы мне это просто вслух... нет, как можно! Бери чичерона, беги смотреть фрески...»*[111] В предыдущей цитате можно разглядеть одержимость героя, его стремление стать оригиналом. Василий Васильевич способен лишь на механический уровень понимания искусства, проникнуть в суть картины герой не в состоянии. Такая двойственность в очередной раз подчёркивает срединность героя, некий период стагнации, который герой не может преодолеть, замкнутость, заключающуюся в одностороннем типе мышления: *«Да тем-то и плохо, что я, опять-таки скажу, не оригинальный человек, на серединке остановился»*[112]. Через искусство Тургенев подчёркивает замкнутость героя, одержимость стать оригиналом, отсутствие понимания категории прекрасного. Он вводит в повествование два важных образа: статую Венеры Медицейской и картину Рафаэля С. «Преображение». При упоминании статуи на ум приходит стихотворение самого Тургенева 1838 года «К Венере Медицейской». Венера является символом вечной красоты, любви, лирический герой яростно восхищается ей: «Богиня красоты, любви и наслажденья!»[113] Подчёркивается исключительность, недостижимость образа Венера:

«Не наше чадо ты! Нет, пылким детям Юга
Одним дано испить любовного недуга
Палящее вино!»[114]

Античный мир, воспеваемый лирическим героем, предстаёт перед читателем местом совершенства, где царит гармония и красота. Только люди, умеющие тонко чувствовать и жить любовью, смогли создать настоящий шедевр искусства:

«Язык любви, страстей нам более не внятен;
Душой увяли мы.
Они ж, беспечные, три цели знали в жизни:
Пленялись славою, на смерть шли за отчизну,
Всё забывали для любви.»[115]

Лирический герой описывает рождение Венеры, как событие чрезвычайно долгожданное: *«земля ждала чего-то»*[116], наполненное теплом, нежностью и чистотой. При рождении Венеры подчёркивается её царственная, возвышенная натура, которая будет управлять и приковывать всех своей красотой, оставаясь в недосягаемости:

«К равнине водяной
Припал зефир**: в тот **миг таинственный и нежный
*Родилась Красота **из пены белоснежной** —*

---

[111] Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 12. М.: Наука, 1979. Т. 3. С. 264.
[112] Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 12. М.: Наука, 1979. Т. 3. С. 265.
[113] Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 12. М.: Наука, 1978. Т. 1. С. 11-12.
[114] Там же. С. 11-12.
[115] Там же. С.11-12.
[116] Там же. С. 11-12.

И стала над волной!
И говорят, тогда, ***в томительном желаньи****,*
К тебе, как будто бы ища твоих лобзаний,
Нагнулся неба свод;
Зефир тебя ласкал эфирными крылами;
К твоим ногам*, почтительно, грядами*
Стремилась бездна вод*!»*[117]

На красоту и целомудренность Венеры указывают природные образы: мирт и тополь. Мирт воплощает собой красоту и любовь, а тополь – безопасность и защиту. Расположенные около храма богини растения указывают на мир и процветание, которое привносит Венера, а также на вечность существования её красоты, поскольку она всегда будет под защитой:

«Прекрасен был твой храм — в долине сокровенной,
Ветвями тополя и мирта осененный *—*
В сиянии луны,
Когда хор жриц твоих (меж тем как фимиама
Благоуханный дым под белый купол храма
Торжественно летел,
Меж тем как тайные свершались возлиянья)
На языке родном, роскошном, как лобзанье,
Восторга гимны пел!»[118]

Несмотря на многовековую утрату, Венера возрождается и оживает в современном мире лирического героя, тем самым являя собой вечный образ любви и красоты, который своей царственностью до сих пор способен приковывать взгляд людей, заставить умолкнуть на мгновении и погрузится в мир вечной красоты:

«И снова мы к тебе стекаемся толпами;
Молчание храня, с поднятыми очами,
Любуемся тобой;
Ты снова царствуешь!
Ты покорила их пластической, высокой —
Своей бессмертной красотой!»[119]

Василий Васильевич неспособен оценить, прочувствовать красоту, изящество и тонкость статуи, та царственность, которой обладает Венера Медицейская, не может приковать к себе внимание героя. Василий *«повергался в преувеличенный восторг»*[120], но он искусственен, так как герой не может понять искусство. Причиной отсутствия понимания является кружок. Венера Медицейская воплощает собой величественное, свободное женское начало, которое приковывает *«Сынов страны далекой»*[121]. Кружок отвергает женщин, считая их влияние на мужчин пагубным явлением.

---

[117] Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 12. М.: Наука, 1978. Т. 1. С. 11-12.
[118] Там же. С. 11-12
[119] Там же. С. 11-12.
[120] Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 12. М.: Наука, 1978. Т. 3. С. 264.
[121] Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 12. М.: Наука, 1978. Т. 1. С. 11-12

Рафаэль занимает отдельное место в культурном наследии писателя. Тургенев, являвшийся поклонником картин Рафаэля, часто прибегал к его образам. Картина «Преображение» не стала исключением, помимо демонстрации истинного искусства, которое Василий Васильевич понять не в состоянии, картина отражает погружённое в страсти общество. Картину Рафаэля можно поделить на три яруса: высший – изображение возносящегося Христа и пророков Моисея и Ильи. Данный сюжет выделяется на основном фоне картины особой световой игрой. Яркий белый свет в центре композиции символизирует чистоту и божественную силу возносящегося на небо Христа. Со всех сторон небо окутано тьмой, отражающей пороки низменного мира. Вознесение Христа – это явление последней светлой надежды, с одной стороны, на исцеление бесноватого отрока, изображённого внизу картины, с другой, на мир и общество в целом. Лицо Христа воплощает собой спокойствие и гармонию, блаженный душевный покой. Центральный план – изображение спящих апостолов. Данный сюжет ввергает в состояние некой тревожности. Апостолы не видят преображение Христа, глаза их закрыты. Они будто намеренно отворачиваются от Христа, не выдерживая яркого белого света, исходящего от него. Данный жест демонстрирует недоступность видения таинства. На нижнем ярусе изображена попытка исцеления бесноватого отрока апостолами Христа. Земной мир полон людей скандалящих, находящихся во взаимодействии друг с другом. Подчёркивается особая экспрессивная пластика поз, ярко переданы грубые черты лица, эмоции: непонимания, удивления, злости, — всё это указывает на распри, происходящие между людьми. Цветовой спектр низменного плана контрастирует с высшим. Если божественное на полотне Рафаэля описано преимущественно белыми красками, то низ воплощён в тёмных оттенках, поскольку необходимо показать порочность людского общества.

Рафаэль намеренно совмещает три самодостаточных сюжета, с целью демонстрации проблематики разрыва между Богом и человеком. Картина глубоко трагична, так как изображает людей, погружённых в собственные страсти. Рафаэль, под конец своей жизни, пытался ответить на вопрос: Нужен ли людям Бог? И он даёт ответ своей картиной. Людям Бог не нужен, во время его вознесения, они даже не смотрят на него, они поглощены своим спором. Предчувствие катастрофы – овладевание страстями, отказ от связи с божественным, от преображения — это беспокоило Рафаэля, и Тургенева тоже, не зря он помещает картину в повествование. В первую очередь, воплощением пороков является, конечно, кружок. Замкнутость, лицемерие, чинопочитание, применение на себя масок, скрывающих истинные личности – всё это демонстрирует порочность дворянского кружка. Гости на обеде подобны обществу, представленному на картине Рафаэля. Бесноватый отрок – воплощение Василия Васильевича, который пытается избавится от внутреннего беса, от

влияния кружка. Он тянется рукой к небу, чтобы получить от Христа возможность исцеления. И на картине мы видим возможную надежду на исцеление отрока, которое на самом деле произойдет, если далее обращаться не к картине, а Евангелие. Внизу ярко представлены две фигуры: мужчина и женщина, некоторые искусствоведы предположительно указывают на Марию Магдалину, оба они изображены в синем одеянии. Символика синего цвета у Рафаэля имеет философское и религиозное значение: «*Несомненно, голубым выражается не только философское, но и в первую очередь* ***божественное откровение и высшая духовность…*** *По этой причине изображение неба для Рафаэля становится принципиально важной задачей – недостаточно простых красок и всеми используемых техник – небо есть сфера метафизического, духовного, возвышенного, а его изображение на полотне, в сфере материального –* ***это способ перенесения божественного в наш мир.»***[122] Синее облачение мужчины и накидка Марии контрастируют с общим тёмным фоном. Они являют собой возможное проявление божественного начала, последнюю надежду на преображение отрока. Возможно ли преображение человека? – вопрос, на который пытался ответить не только Рафаэль, но и Тургенев. Как Рафаэль на своей картине обозначает возможные символические пути выхода, так и Тургенев наделяет своего героя глубокой рефлексией, чтобы дать возможность найти выход из кружкового объединения.

Внедрение в повествование двух вечных образов истинного искусства: статую Венеры Медицейской и картину «Преображение», создаёт контраст с миром, в котором обитает Василий Васильевич. Искусство – воплощение высшего начала, жизнь Василия под влиянием кружка – низменного. Контраст будто выстраивается по заданной Рафаэлем в картине траектории: деление на божественное и земное. Искусство – это носитель истины, оно разоблачает ложные представления о женщинах, о жизни, о греховности кружка. Встреча Василия Васильевича с произведениями искусства даёт возможную надежду на выход за границы кружка, она маловероятна, но возможна, если личность захочет совершить преображение. Интересно, что Шекспиром искусство осмысляется не как носитель истины, а наоборот явление способное создать обманчивый образ с целью демонстрации двойственности личности: *«глазом нельзя раскрыть вероломство, хитрость, двоедушие»*[123]. Так показательна сцена, в которой Гамлет показывает Гертруде два портрета. В выделенном предложении уже подразумевается несостыковка внешнего и внутреннего. Безусловно Гамлет знает правду, поэтому видит это различие между внешним

[122] Псху Р.В., Бармина П.М., Лотова Е.Ю., Мурга З.В. Красота в цвете: синее на полотнах Рафаэля // Общество: философия, история, культура. 2023. № 5. С. 43.
[123] Верцман И.Е. Гамлет Шекспира. М.: Худож. лит, 1964. С. 60.

и внутренним у Клавдия, но здесь важно упоминание портрета, которое представляет собой лишь внешнее описание. Для Гертруды, которая не знает правды, не может её разглядеть, портрет выглядит привычно. Тем самым Шекспир выявляет противоречие внутреннего и внешнего содержания человека:

«Взгляните, вот портрет, и вот другой,
***Искусные подобия двух братьев**.»*[124]

По возвращении домой герой сменил маску интроверта на активного, гениального собеседника и «возмечтал о себе бог ведает что.», что указывает на попытки героя найти себя в новом амплуа. Подобно Козельскому, вернувшемуся из-за границы, Василий Васильевич начинает активно знакомиться с дамами, со всем светским обществом, в котором его считают гением: *«Нашлись снисходительные люди, которым я показался чуть не гением; дамы с участием выслушивали мои разглагольствования»*[125]. Василий Васильевич находится в середине между жаждой славы, почёта и бездеятельностью, трусостью, смирением перед обстоятельствами: *«то значит уверенность в самом себе и самолюбие! И у меня оно было, самолюбие, да и теперь еще не совсем угомонилось... Да тем-то и плохо, что я, опять-таки скажу, не оригинальный человек, на серединке остановился: природе следовало бы гораздо больше самолюбия мне отпустить либо вовсе его не дать»*[126].

На протяжении всего повествования пространство произведения меняется по нисходящей градации – становится узким, более замкнутым, чем предыдущее. Поездка заграницу – мир вне влияния кружка, он свободен, оттого герой теряется в нём, привыкнув жить в замкнутом пространстве. Василий Васильевич возвращается в Москву, тем самым пространство сужается. После неприятной ситуации герой попадает в деревню – ещё одно сужение пространства. Деревня – пространство двойственное. С одной стороны, это отражение природного мира, в котором царит красота и свобода, но Василию Васильевичу природа не интересна, так как прочувствовать её он не в состоянии: *«я могу пройти молчанием первые впечатления деревенской жизни, намеки на красоту природы, тихую прелесть одиночества и прочее...»*[127] С другой, замкнутость пространства, в котором герой «скучал, как щенок взаперти». Замкнутость создаёт некий вакуум для героя, в котором ему трудно функционировать. Разъезды в гости, путешествия за границу – всё это тщетные попытки преодоления замкнутости.

---

[124] Шекспир У. Полное собрание сочинений: в 8 т. М.: Искусство, 1960. Т. 6. С. 96.
[125] Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 12. М.: Наука, 1979. Т. 3. С. 265.
[126] Там же. С. 265.
[127] Там же. С. 265.

После интеллектуального самообмана Василий Васильевич идёт по пути реализации себя через семью, что противоречит принципам кружка. Путь кружка – это мечта о любви, но не реализация её на практике. Тургенев в уста Василия Васильевича закладывает сформулированный тезис – обречённость брака и жизни героя: *«…если бы я не имел несчастия ее лишиться, я бы, вероятно, не был в состоянии разговаривать сегодня с вами, ибо еще до сих пор цела балка в грунтовом моем сарае, на которой я неоднократно собирался повеситься!»*[128] Любовный самообман становится очередным провалом, доказывающим неоригинальность личности Василия Васильевича. Подобно шекспировскому Гамлету Василий Васильевич предпринимает многократные попытки самоубийства. Оба «Гамлета» страдают от разочарования в обществе, в его принципах, конкретных людях. Так Гамлет в 1 Акте 2 сцены разочаровывается в своей матери, а Василий Васильевич разочаровывается в семейной жизни с Софьей, потому что она так и осталась для него загадкой. Герой не в состоянии устроить свою жизнь, он лишён понимания самого себя, что вновь задаёт трагичный тон повествования:

Шекспир	Тургенев
«Иль если бы предвечный не уставил Запрет самоубийству! Боже! Боже! Каким докучным, тусклым и ненужным Мне кажется все, что ни есть на свете! О, мерзость! Это буйный сад, плодящий Одно лишь семя; дикое и злое В нем властвует.»[129]	*«…у ней на дне души (если только есть дно у души) таилась рана…»*[130]

Описание дома Софьи, с которого начинается рассказ о женитьбе Василия Васильевича, указывает на замкнутость жизни её семейства: *«…дом их, весьма старинный, деревянный, но удобный, стоял на горе, между заглохшим садом и заросшим двором. Под горой текла река и едва виднелась сквозь густую листву.»*[131] Дом расположен в глуши, воплощает собой романтичное, отдалённое от городского шума и суеты пространство. Убранство дома наполнено известными экспонатами эпохи: игрушки екатерининского времени, фортепиано, бюсты Шиллера и Гёте, что подчёркивает патриархальное веяние общества. Но самым интересным декором становится картина Ж. Б. Грёза «Сладострастие». Картина создана в период сентиментализма, где чувство преобладает над разумом. На полотне изображена юная девушка, держащая в руках белоснежного голубя. Её руки нежно приобнимают и приближают птицу к груди, прикрывая ей свою слегка обнажённую грудь и плечо. Картина умело сочетает в себе целомудрие и искушенность. Белый голубь и нимб

[128] Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 12. М.: Наука, 1979. Т. 3. С. 266.
[129] Шекспир У. Полное собрание сочинений: в 8 т. М.: Искусство, 1960. Т. 6. С. 18.
[130] Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 12. М.: Наука, 1979. Т. 3. С. 268.
[131] Там же. С. 267.

над головой символизируют чистоту и невинность молодой девушки, божественное начало. Оголённое плечо и чрезмерное закатывание глаз отражают страстность, чувственное опьянение, в которое погружена юная особа. С одной стороны, данная картина отражает будущее опьянённое романтическое чувство Василия Васильевича, под влиянием которого он сделает предложение Софье. С другой, данная картина, находясь в доме Софьи, может характеризовать саму Софью, как девушку невинную, молодую, но вместе с тем скрывающую тайну своей «ранки», которая скорее всего вызвана любовными интригами: *«…между ними отличался один господин с необыкновенно энергическим выражением лица и еще более энергическою подписью, в юности своей возбудивший несоразмерные ожидания, а кончивший, как все мы — ничем…»*[132]. Возможная травма Софьи также отражается в картине Грёза «Девушка, оплакивающая птицу», данное произведение искусства не упоминается в рассказе Тургенева, но по своему смысловому содержанию отлично вписывается в раскрытие тайны «ранки» Софьи. На полотне изображена юная девушка, оплакивающая смерть своей птицы. В центре композиции оказывается лицо юной особы, которое полно печали и грусти, усиление данного чувства происходит за счёт прикрытия одной стороны лица своей рукой, что говорит об отчаяньи, горе, от которого страдает девушка. Внизу картины расположена мёртвая птица на обвитой цветами клетке. Возложенные на мёртвую птицу цветы символизируют единение с природой, память об утрате. Дидро, главный поклонник творчества Грёза, в своей статье так осмыслил картину: *«Замысел этого маленького полотна так тонок, что далеко не всем удалось в него проникнуть. Многие полагали, что юное создание оплакивает лишь своего чижика…, признайтесь, что было бы столь же нелепо объяснять страдания девушки на картине в нашем Салоне только потерей птички, как и девушки на предыдущей картине — одним лишь разбитым зеркалом. Уж поверьте мне, ее слезы льются совсем по другой причине… Что скрывает ваша грусть и задумчивость? Как, и все это из-за птички? Ведь вот вы не плачете, вы погружены в горестные думы… Ваш поклонник любил и уверял вас в своей любви, он так страдал, и как же было перенести муки того, кого любишь? Как он был пылок, красив, как прелестен и нежен! Сколько любви горело в его глазах, сколько подлинной страсти сквозило в его речах! Он был у ваших ног — как же иначе? — и говорил слова, идущие прямо в душу…»*[133] По мнению Дидро девушка оплакивает не птицу, а ушедшего возлюбленного, который подавал большие надежды. Подобный сюжет мы можем наблюдать и у Тургенева, ведь ранка Софьи предположительно вызвана любовной интригой. Также картина может свидетельствовать о будущей смерти Софьи. Здесь важна аналогия с мёртвой

[132] Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 12. М.: Наука, 1979. Т. 3. С. 267.
[133] Дидро Д. Салоны / Вступ. статья, сост., общ. ред. Л.Я. Рейнгардт. М.: Искусство, 1989. Т. 1. С. 152-153.

птицей на клетке. Дидро в статье упоминает, что в клетке находится именно чиж: *«оплакивает лишь своего чижика»*[134], а следовательно это может относить к истории Василия Васильевича о смерти птицы.

При описании членов семьи дома Софьи Василий Васильевич выделяет исключительность своей избранницы. Она не похожа на свою сестру Веру, которой герой приписывает обыкновенность: «Вера, ничем не отличалась от обыкновенных уездных барышень…»[135], Софья – особенная: *«Это было существо доброе, умное, молчаливое, с теплым сердцем…»*[136], но выделение девушки на фоне остальных – это проекция образа идеальной возлюбленной. Воплощением женского идеала является Венера Медицейская – царственная, красивая, недосягаемая. Софья, из-за любовной трагедии прошлого, не может полностью соответствовать данному образу, поскольку полна меланхолии. Софья привлекает Василия Васильевича исключительно из далека, ведь именно так герой не замечает её изъянов, о которых Тургенев даёт намеки изначально. Так с образом Софьи связана вечерняя заря, которая обозначает постепенное угасание жизненной энергии, которое приведёт к поспешной смерти Софьи: *«когда я думал или более мечтал о ней,* ***особенно вечером****, на террасе. Я глядел* ***тогда на зарю,*** *на деревья, на зеленые мелкие листья, уже потемневшие, но еще резко отделявшиеся от розового неба…»*[137]. Заря так же упоминается при цитировании строчек из стихотворения А.А. Фета «На заре ты её не буди!»: *«а между тем смешно же замужней женщине томиться безымённой тоской и петь по вечерам: «Не буди ты ее на заре»»*[138]. Тургенев намеренно переставляет слова местами, смещая смысловые акценты. Акцентным словом становится глагол в повелительном наклонении «не буди», который, с одной стороны, выражает настоятельную просьбу не мучить и так глубоко страдающую девушку, не впутывать её в исполнение своих эгоистичных потребностей – реализация в семье. Похоронные плачи Офелии подробнее раскрывают мотив сумасшествия. С одной стороны, песни являют собой фольклорное начало, которое выражает скорбь и тоску по умершему, с другой, разоблачение правды о смерти Полония. Офелия, как только видит Гертруду, начинает петь песню про отца, тем самым вызывая в Королеве чувство вины за сопричастность к преступлению:

«Королева.
Ах, милая, что значит эта песнь?
Офелия.
Что? Нет, вы слушайте, прошу вас. (Поет.)
«Ах, он умер, госпожа,

[134] Там же. С. 152.
[135] Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 12. М.: Наука, 1979. Т. 3. С. 267.
[136] Там же. С. 267.
[137] Там же. С. 268.
[138] Там же. С. 269.

Он — холодный прах;
В головах зеленый дерн,
Камешек в ногах».

Королева.

Милая...

Офелия.

Нет, слушайте, прошу вас. (Поет.)
«Саван бел, как горный снег...».
«И он не вернется к нам?
И он не вернется к нам?
Нет, его уж нет,
Он покинул свет,
Вовек не вернется к нам.
Его борода — как снег,
Его голова — как лен;
Он уснул в гробу,
Полно клясть судьбу;
В раю да воскреснет он!» [139]

Экзальтация чувства ощущается в моменте пребывания героя в доме Софьи на лоне природы. Присутствуя в романтическом мирочувстве, атмосфера в доме вызывает у героя ощущение покоя, которое ему не свойственно, в связи с скептической натурой Гамлета. «Сердце у меня расширялось»[140] «восходит к “распространению души”, запечатленной Жуковским в статье о “Сикстинской Мадонне” Рафаэля, наблюдение которой стало для поэта “счастливым часом жизни”»[141]. Василий Васильевич обретает любовь, но гамлетовская натура не позволяет ей воплотится в жизни. Дальнейшее негодование героя по поводу «привычек старой девицы»[142], страданий и обыденности жизни приведёт к потере любовного чувства. Осмысление взрослым Василием Васильевичем своего чувства к Софье подтверждает факт ненужности девушки в его жизни, она была средством для удовлетворения собственных эгоистических целей, как и шекспировская Офелия, ведь возлюбленная Гамлета так же, как и остальные персонажи трагедии, является инструментом в руках Полония и Клавдия:

Тургенев	Шекспир
«Мне казалось, что я ее любил... Да и теперь — пора бы знать, а я, ей-богу, и теперь не знаю, любил ли я Софью»[143].	*«Ты здесь гуляй, Офелия. — Пресветлый,* *Мы скроемся.* *Читай по этой книге,* *Дабы таким занятием прикрасить* *Уединенье. В этом все мы грешны, —* *Доказано, что набожным лицом*

[139] Шекспир У. Полное собрание сочинений: в 8 т. М.: Искусство, 1960. Т. 6. С. 112.
[140] Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 12. М.: Наука, 1979. Т. 3. С. 268.
[141] Волков И.О. «Гамлет» У. Шекспира в творческом восприятии А.А. Фета и И.С. Тургенева. – М.: Вестник ТГУ, 2021. №70. С. 247.
[142] Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 12. М.: Наука, 1979. Т. 3. С. 269.
[143] Там же. С. 268.

И постным видом мы и черта можем
Обсахарить»[144].

Герой даже спустя несколько лет не может понять: любил ли когда-нибудь Софью, читатель может предположить, что не любил, но однозначного ответа на данный вопрос дать невозможно. Герою не интересна Софья, как личность, но вместе с тем он переживает за неё, пытается выяснить причину возникновения «ранки»: *«Уж я ли не бился над ней — ничто не помогало!»*[145] Шекспировский Гамлет также не высказывает напрямую своего чувства к Офелии, да и сам вопрос: *любил ли Гамлет Офелию или нет?* – остается открытым до сих пор. Тургенев в своей речи «Гамлет и Дон Кихот» высказал мысль о невозможности любви Гамлета к Офелии в связи с его эгоцентричной натурой: *«Чувства его к Офелии, существу невинному и ясному до святости, либо циничны… либо фразисты…»*[146] И всё же полностью отрицать чувства Гамлета к Офелии не стоит, поскольку, несмотря на многие двусмысленные эпизоды, есть моменты, в которых можно наблюдать искренние эмоции Гамлета в отношении к Офелии. Например, сцена на кладбище (Акт 5 сцена 1), в которой Гамлет узнаёт, что Офелия мертва. С одной стороны, И. Тургенев характеризует чувства Гамлета таким термином, как: «*фразисты»:* [147]

«Ее любил я; сорок тысяч братьев
Всем множеством своей любви со мною
Не уравнялись бы…»[148]

С другой стороны, Шекспир мимолётно изображает потрясение Гамлета одной короткой фразой: *«Как! Офелия?»*[149] Данную фразу Гамлет произносит, будучи наедине с самим собой, со своими чувствами, в этом потрясении он искренен. Но перед публикой его чувства к Офелии будто действительно отходят на второй план, уступая место эгоцентризму. Из данных рассуждений можно прийти к выводу, что гамлетовский тип может испытывать чувство любви, но он обречён на одиночество, поскольку его эго, скептицизм будет всегда заглушать чувства к другому.

На смену экзальтированному романтическому чувству приходит характерный «степному» Гамлету скептицизм, который и позволяет разглядеть «изъян» возлюбленной – ранку. Девушка страдает подобно Василию Васильевичу от своей болезни, она губит её изнутри, что говорит о её внутренней замкнутости. Василий Васильевич замкнут в собственной рефлексии, в стремлении быть оригиналом, Софья замкнута в мыслях о ране.

---

[144] Шекспир У. Полное собрание сочинений: в 8 т. М.: Искусство, 1960. Т. 6. С. 70.
[145] Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 12. М.: Наука, 1979. Т. 3. С. 268.
[146] Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 12. М.: Наука, 1979. Т. 5. С. 339.
[147] Там же. С. 339.
[148] Шекспир У. Полное собрание сочинений: в 8 т. М.: Искусство, 1960. Т. 6. С. 139.
[149] Там же. С. 137.

Внутреннюю замкнутость девушки усиливает образ птицы в клетке. История с чижом – это наглядная демонстрация развития ранки у Софьи. Рассказ становится пророческим, поскольку чиж умирает от последнего сильного удара крысы, а для Софьи последним ударом становится замужество с Василием Васильевичем: *«У меня в детстве был чиж, которого кошка раз подержала в лапах; его спасли, вылечили, но не исправился мой бедный чиж; дулся, чах, перестал петь... Кончилось тем, что однажды ночью в открытую клетку забралась к нему крыса и откусила ему нос, вследствие чего он, наконец, решился умереть.»*[150] Птица – образ свободы, вольного полёта, подобное сравнение также указывает на воплощение в женщине свободного начала, которое выражается в открытом выражении своих чувств. Но Софья лишается дара откровения, она сама не в состоянии объяснить собственные чувства, а её попытки выйти за рамки замкнутости, «ранки» оказываются неудачными, что усиливает трагизм жизни девушки: *«Иногда ей самой, видимо, хотелось встрепенуться, взыграть на свежем воздухе, на солнце да на воле; попробует — и свернется* ***в клубочек****»*[151]. Сравнение с клубком подчёркивает чрезмерную уязвлённость душевного состояния девушки, отчего она сильнее замыкается в себе, обречена пребывать в замкнутости. Иную ситуацию мы можем наблюдать у шекспировской Офелии. Если Софья страдает от замкнутости, то Офелия, наоборот, в ней живёт, для неё это привычная категория существования, в которой она чувствует опору и безопасность. Она следует советам Лаэрта и Полония, во всём послушна, готова быть инструментом в руках отца, является невестой Гамлета:

Лаэрт.
Прощай, Офелия, и не забудь
Мои слова.
Офелия.
Я их замкнула в сердце,
И ключ от них уносишь ты с собой».
Полоний.
Я не желаю, чтобы ты отныне
Губила свой досуг на разговоры
И речи с принцем Гамлетом. Смотри,
Я это приказал. Теперь ступай.
Офелия.
Я буду вам послушна, господин мой».
Королева.
Красивые — красивой. Спи, дитя!
Я думала ***назвать тебя невесткой***
И брачную постель твою убрать,
А не могилу.»[152]

[150] Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 12. М.: Наука, 1979. Т. 3. С. 268.
[151] Там же. С. 268.
[152] Шекспир У. Полное собрание сочинений: в 8 т. М.: Искусство, 1960. Т. 6. С. 26-28; С. 137.

Отъезд Лаэрта, убийство Полония, отъезд и виновность Гамлета в смерти отца – события, устранившие ту защиту, под которой она жила всю жизнь. Офелия не готова существовать без опоры, она теряется в этом огромном мире и, не найдя поддержки, сходит с ума. Обе героини – Офелия и Софья, воспринимаются, как страдалицы, жертвы царящих вокруг интриг.

Категория страдания, которую невозможно преодолеть, приводит человека к смерти. В Описании смерти Софьи возникает двойственность, отчего текст делится на 2 части: Первая – описание церковного обряда, небольшой церквушки; Вторая – описание природы во время похорон. Тургенев специально вводит категорию времён года: Софью хоронят весной, тем самым усиливая контраст между смертью и жизнью с целью свидетельства торжества природного плана (категории вечности) над земным (смертным): *«Дело было весной»*.[153] Церквушка «невелика, стара, иконостас почернел, стены голые, кирпичный пол местами выбит; на каждом клиросе большой старинный образ.»[154] - скудность церковного убранства, символизирующая страдальческую жизнь Софьи, восполняется богатой природной живостью, которая воплощает новую гармоничную, вечную жизнь. Природа вливается в повествование и саму церемонию постепенно, аккуратно заполняя собой всё пространство. Природа в образе «плакучей берёзы» оплакивает смерть и страдания Софьи, своими листьями они будто приглашают её в вечную жизнь: *«Во всю ширину раскрытых окон шевелились и лепетали молодые, свежие листья плакучих берез…»*.[155] Вновь мы наблюдаем контраст: человеческая смерть и вечная жизнь природы. Живость, природная свобода торжествует над смертью, которая замыкает человека в пространстве, вследствие чего Софья лежит внутри гроба: *«Боже мой! и смерть, сама* ***смерть не освободила ее****, не излечила ее раны: то же болезненное, робкое, немое выражение. — ей словно и в гробу неловко...»*.[156] Человеческая жизнь обречена на смерть, она всегда будет конечна; выделенная цитата передаёт ощущение обреченности людского существования. Вместе с этим природа, как категория вечности, сглаживает ощущение страдания, ведь, умирая, человек вписывается в круг вечной жизни. Василий Васильевич уверен, что смерть не закончила муки Софьи, но природные образы говорят об обратном. Если жизнь с Василием воплощалась в образе чижа в клетке, то похороны сопровождаются появлением диких птиц в полёте, что говорит о обретении долгожданной свободы, о преодолении замкнутости: *«…воробьи так и чирикали на всю церковь, и изредка раздавалось под куполом звонкое*

[153] Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 12. М.: Наука, 1979. Т. 3. С. 269.
[154] Там же. С. 269.
[155] Там же. С. 269.
[156] Там же. С. 269.

восклицание влетевшей ласточки…»[157] Смерть Софьи имеет переклички с шекспировской Офелией. Похоронный обряд наполнен двойственностью, поскольку его соблюдают наполовину. Связано это с непониманием причины самоубийства Офелии, которое так и остаётся под вопросом. Чувство неопределённости усиливает трагичность образа Офелии, ведь она полна чистоты и невинности:

«Чин погребенья был расширен нами
Насколько можно; смерть ее темна;
Не будь устав преодолен столь властно,
Она ждала бы в несвятой земле
Трубы суда…»[158]

Главным природным образом также являются растения: плакучая ива, которая символизирует грусть и разлуку с земным миром, розмарин – воспоминание, троицын цвет – дума, рута – благодать, маргаритка – чистая любовь, фиалка – преданность – все эти растения сопровождают Офелию в трагический момент её жизни. Раскрытие смысла каждого цветка можно воспринимать, как некое завещание Офелии, где она всем желает счастья и любви: *«Вот розмарин, это для воспоминания; прошу вас, милый, помните; а вот троицын цвет, это для дум. Вот укроп для вас и голубки́; вот рута для вас; и для меня тоже; ее зовут травой благодати, воскресной травой; о, вы должны носить вашу руту с отличием. Вот маргаритка; я бы вам дала фиалок, но они все увяли, когда умер мой отец; говорят, он умер хорошо».*[159] Данная сцена также свидетельствует о невозможности однозначной трактовки смерти Офелии: раздача цветов, как некоего завещания или факт безумия? Смерть героини – это сближение с природным лоном, которое принимает девушку, и она становится его частью, так Офелия сравнивается с божествами природы – нимфами, вода принимает девушку в свою обитель, как будто она всегда имела родственную связь со стихией. Несмотря на восприятие смерти Гертрудой как: «трясины»[160], сама Офелия не пытается спастись, избежать смерти, она воплощает собой спокойствие, оттого её смерть не воспринимается исключительно в трагичном ключе. Смерть избавила Офелию от мук страданий:

«Ее одежды,
Раскинувшись, несли ее, как нимфу…
Она меж тем обрывки песен пела,
Как если бы не чуяла беды
Или была созданием, рожденным
В стихии вод…»161

---

[157] Там же. С. 269.
[158] Шекспир У. Полное собрание сочинений: в 8 т. М.: Искусство, 1960. Т. 6. С. 137.
[159] Там же. С. 118.
[160] Там же. С. 127.
[161] Там же. С. 127.

Несмотря на то, что Софья и Офелия через смерть находят выход к избавлению от страдания, Тургенев и Шекспир не лишают их смерти трагизма. Оба Гамлета ощущают свою причастность к смерти девушек, авторы не снимают с них ответственность:

Тургенев	Шекспир
«Горько во мне шевельнулась кровь. Доброе, доброе было существо, а для себя же хорошо сделала, что умерла!»[162]	*«Кто тот, чье горе Так выразительно; чья скорбь взывает К блуждающим светилам, и они, Остановясь, внимают с изумленьем? Я, Гамлет Датчанин»*[163]

Последний самообман заключен в карьере. Именно здесь история Василия Васильевича, стремление стать оригиналом, достигает апогея. Многочисленные попытки реализовать карьеру оборачиваются прахом: со службой ничего не получилось, так как *«у меня голова разбаливалась, глаза тоже плохо действовали;»*[164], в литературе Василию Васильевичу не хватает таланта. Отношение соседей к Василию Васильевичу строится на неуважении, оскорблении, грубости: *«…даже начали обращаться со мной не то грубовато, не то с кондачка, не дослушивали моих рассуждений и, говоря со мной, уже «слово-ерика» более не употребляли»*.[165] Все признаки способствуют пониманию обречённости жизни Василия Васильевича, но он не сдаётся и продолжает следовать за жаждой тщеславия: *«Духом-то я уже давно смирился, да голове моей всё еще не хотелось нагнуться»*.[166] Василий не может признать своего поражения, поскольку это будет означать потерю своей личности, ощущение себя никем. Кульминационным эпизодом является разговор с исправником о Орбассанове. Василий Васильевич подмечает в личности Орбассанова отсутствие каких-либо выдающихся качеств: *«пустой крикун да еще и взяточник в придачу. Притом же он не отличался ни богатством, ни знатностию»*[167], тем самым превозвышаясь за его счёт. Исправник указывает на нелепость сравнения Орбассанова и Василия Васильевича, считая, что «Гамлет» своему «сопернику» неровня. Задетое самолюбие стало последней каплей в жизни Василия Васильевича, после которой *«завеса спала с глаз моих…»*[168]. Герой разочаровывается в самом себе, поскольку не смог найти в себе оригинальность через ложные представления кружка. Страдание жизни Василия Васильевича транслируется через самоуничижение, которым герой восполняет свою потребность в самолюбии.

---

[162] Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 12. М.: Наука, 1979. Т. 3. С. 269.
[163] Шекспир У. Полное собрание сочинений: в 8 т. М.: Искусство, 1960. Т. 6. С. 138.
[164] Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 12. М.: Наука, 1979. Т. 3. С. 270.
[165] Там же. С. 270.
[166] Там же. С. 270.
[167] Там же. С. 271.
[168] Там же. С. 271.

Трагедия Василия Васильевича заключена в отсутствии попытки кардинально изменить свою жизнь, при условии понимания иллюзорности, искусственности тех принципов жизни, к которым его приучил кружок. Он мирится с системой и фактически становится её частью: *«Я стал, что вы думаете? я стал таскаться по соседям. Словно опьяненный презреньем к самому себе, я нарочно подвергался всяким мелочным унижениям… **Вот-с как я поступал несколько лет сряду и как поступаю еще до сих пор...»***[169] Выделенная цитата усиливает категорию страдания жизни Василия Васильевича. Монолог «Степного» Гамлета наполнен особой драматичностью, которую задаёт цитата, упомянутая ещё в начале монолога, из стихотворения М.Ю. Лермонтова «Завещание»: «*Моей судьбою очень никто не озабочен»*[170]. Стихотворение наполнено глубоким трагизмом, лирический герой, предчувствуя скорую гибель, произносит свою последнюю исповедь, где говорит о своем бесконечном одиночестве. «*Как и у Шекспира, исходом недолгих страданий становится смерть…»*[171] - такая роскошь постигла Софью и Офелию, но не Василия Васильевича. Если категория страдания приводит к смерти, то почему не умирает «степной» Гамлет? Жизнь Василия Васильевича из категории страдания перерастает в обречённость. Герой обречён существовать в замкнутости, поскольку выход через смерть ему недоступен. Гамлетовская сущность не позволяет герою совершить самоубийство, хотя тот пробовал ни раз. Рассказ заканчивается предложением: *«Он уехал до зари»*[172], т.е. герой покинул дом не во время утренней зари (отсутствует какое-либо переходное состояние), а ночью, до того, как поднялось солнце. Театр Василия Васильевича заканчивается на внезапно возникшем страхе от резкого недовольства г. Кантагрюхина. Герою становится стыдно за причинённые неудобства, за возможность открыть свою личность перед рассказчиком. Его отъезд до зари воспринимается как побег, что также указывает на скрытность, замкнутость личности, которая возможно и дальше будет существовать по привычному сценарию.

Главной проблематикой произведения Тургенева «Гамлет Щигровского уезда» становится утрата личностью идентичности. Рефлексирующая личность осознаёт искусственность жизни, которую навязали принципы кружка, но в силу непонимания собственной идентичности оказывается не в состоянии уйти от привычного образа жизни, мышления. Несмотря на всю мрачность и заданную траекторию обречённости жизни, финал рассказа можно считать открытым, поскольку на протяжении всего произведения

---

[169] Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 12. М.: Наука, 1979. Т. 3. С. 272.
[170] Лермонтов М.Ю. Сочинения: в 2 т. М.: Правда, 1988. Т. 1. С. 210.
[171] Волков И.О. Уильям Шекспир в художественном мире И.С. Тургенева («Гамлет» и «Король Лир»). – М.: ЯСК, 2022. С. 159.
[172] Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 12. М.: Наука, 1979. Т. 3. С. 273.

Тургенев оставляет «подсказки» для возможного выхода из категории замкнутости. Василию Васильевичу необходимо преодолеть свою срединность через действие. Выход возможен в случае, если личность сама возьмёт ответственность за свою жизнь. Тургенев намеренно заимствует знаменитый шекспировский архетип, который позволил осмыслить проблему утраты идентичности через личность, способную благодаря глубокой рефлексии, если не разрешить данную проблему, то положить начало её осмыслению.

Глава 2. Шекспировский текст в очерке Н.С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда»

Заимствуя и совмещая психологические шекспировские образы, Н.С. Лесков привносит в литературу нового героя, проецируя его на бытовую среду русской жизни, чтобы продемонстрировать отсталость нравов.

Привлекает Лескова именно женский образ, поскольку во времена написания очерка – 1864 год – активно поднимался вопрос о женской эмансипации. Так, в его статьях «Русские женщины и эмансипация» (1861 года), «Специалисты по женской части» (1867 года) и другие, поднимается проблема женского воспитания, прав и осведомлённости женщин в мире. Лесков смеётся над мнением В.Г. Белинского, который писал, что *«воспитание женщины должно гармонировать с ее назначением, и только прекрасные стороны бытия должны быть открыты ее ведению, а обо всем прочем она должна оставаться в милом простодушном незнании»,*[173] считая его попусту устаревшим. Лесков убеждён, что опека мужчин над женщинами, с одной стороны, убила в самих женщинах умение разумно использовать свою свободу, а с другой – *«беспрестанное нарушение женщинами многих общественных законов путем анархическим показали всю неосновательность отречения их от иного, лучшего положения, чем то, которое отведено им в обществе и которым они довольны, по словам некоторых представительниц своего пола».* [174] Таким образом, Лесков показывается, что народ, исходя из устаревших нравов, привык к подобному поведению и не видоизменяет его, отчего позже возникают радикальные бунты в женском обществе, происходит слом всех ценностей. Мужчины относятся к своим жёнам, как к вещам, которые можно оставить дома, как это случилось с Катериной Львовной: *«В русской семье женщина раба, кукла или одалиска (по вкусу ее семейного падишаха) ничуть не более, чем в своем семействе женщина французская».*[175]

В бедственном, безвольном положении женщины Лесков винит историю, социальные условия общества, поскольку именно они программируют характеры и вынуждают женщин терпеть. Но несмотря на это, женщины под тяготами жизни смогли сохранить в себе «*задатки здравого смысла*». [176]

Лесков считает, что каждая женщина должна знать, что такое истинная эмансипация и в чём она заключается. По Лескову, женщине полагаются равные права с мужчинами в

---

[173] Лесков Н.С. Русские женщины и эмансипация // Русская речь. 1861. № 344. С. 2.
[174] Там же. С. 3.
[175] Там же. С. 5.
[176] Там же. С. 8.

сфере образования, профессии. Если женщина хочет трудиться и зарабатывать деньги, она имеет на это полное право. Но всё же, по мнению Лескова, женщина не должна забывать о своём истинном предназначении – рождение и воспитание детей. Свободой женщина должна уметь пользоваться в меру, не злоупотребляя ей и не порочив имя мужчины: *«Нашего века женщины, не злоупотребляя этою свободою, сумели заставить людей относиться к себе как к человеку, как к существу, к которому можно быть влекомым по приязни, по дружбе, по уважению к ее достоинствам, одним словом, по побуждениям, не имеющим ничего общего с желанием влепить ей ноздревскую безешку и созерцать ее с мыслью «во еже вожделети ю».*[177] Также Лесков высказался в своей статье и о браке, считая, что он должен исходить из любви, а не по расчёту, строится на взаимопонимании и уважении. В одной из статей он вообще отказывается от термина *«женский вопрос»*,[178] заменяя его на *«общественный вопрос»*[179], так как история женской свободы – это влияние не только на права женщин, но и всех людей в том числе.

Лесков в образе главной героини повести «Леди Макбет Мценского уезда» – Катерины Львовны, совмещает два пласта: первый – женщина скромная, тихая, ищущая смысл жизни в любви, но не находящая его; второй – *«французская квазиэмансипация»*[180] женщины, которой чужды нравственные законы. Таким образом, автор соединяет сразу два типа женского начала, развивавшегося в те годы, дабы показать состоятельность и несостоятельность одного из течений эмансипации. Шекспировские образы необходимы для выявления причин развития радикального пути в сознании женщины, который приводит к печальным последствиям. Прозвище героини – леди Макбет – программирует читателя на выстраивание параллелей между характерами персонажей Шекспира, сюжетных и композиционных линий. Персонаж сразу предстаёт в трагичном амплуа, поскольку Лескову важно показать затруднения, путаницу в душе главной героини, ведь не умея пользоваться собственной свободой, она выбирает путь греховный.

«Все начатое дурно крепнет злом» (перевод М. Лозинский) – строчка из Шекспира, которая идеально соотносится с эпиграфом Лескова *«Первую песенку зардевшись спеть»*[181] Эпиграф отсылает нас к развитию характера Катерины Львовны в момент совершения преступлений. Поговорка соотносится с первым и последующими убийствами главной героини. С одной стороны, пословица символизирует неуверенность, страх при первом убийстве, которое совершает Катерина, но с другой, уверенность, холодность и твёрдость в

---

[177] Лесков Н. С. Специалисты по женской части // Литературная библиотека. 1867. Сентябрь - декабрь. С. 21.
[178] Там же. С. 1.
[179] Там же. С. 6.
[180] Лесков Н.С. Русские женщины и эмансипация // Русская речь. 1861. № 344. С. 6.
[181] Лесков Н.С. Собрание сочинений: в 11 т. М.: ГИХЛ, 1957. Т. 1. С. 96.

последующих злодеяниях. Как и Макбет, Катерина совершает шаг, после которого вернуться назад невозможно. Катерина Львовна уверенно идёт к своей цели – счастье с Сергеем, устраняя все препятствия на своём пути. Лесков показывает, как одержимость страстью оборачивается против благих намерений, как бездеятельность и отсутствие самостоятельности негативно сказываются на внутреннем состоянии женщины. Лесков изображает Леди Макбет преступницей, нарушающей христианские законы, вместе с тем говорит о «драме» её жизни, что позволяет читателю трактовать её образ неоднозначно и проявлять к ней сочувствие.

В начале очерка автор указывает портрет Катерины Львовны: внутренний: *«Иной раз в наших местах задаются такие характеры, что, как бы много лет ни прошло со встречи с ними, о некоторых из них никогда не вспомнишь без душевного трепета.»,*[182] затем внешний: *«глаза черные, живые…и черные, аж досиня черные волосы.»*[183] Выстраивается акцент на символике чёрного цвета, преобладающего в облике Катерины, который нельзя трактовать однозначно. С одной стороны, чёрный цвет символизирует тьму, зло, смерть по христианским представлениям. Во внешнем облике героини чёрным обозначаются волосы и глаза, так они символизируют силу ума и души человека. Таким образом, благодаря чёрному цвету, отображается тёмная грань души и силы Катерины, которая демонстрирует изначальные способности к убийству. Также чёрный аспект отображает её связь с потусторонним миром, вечным сном, что соотносится с её способностью к вещим снам, видению призраков и т.д. Таким образом, чёрный цвет отражает смерть, проявлявшуюся в контексте убийств Катерины, внутреннюю черноту души Измайловой, связь с мистическим. С другой же стороны, чёрный цвет в категории смерти, можно воспринимать как слом старой системы ценностей души. С помощью чёрного цвета автор изображает слом патриархального устройства общества, где женщина из народа способна бунтовать и идти против патриархальных законов. Не зря у глаз Катерины есть двойная характеристика: «*глаза черные, живые…»,* [184] живости им придаёт огонь, что сохраняется в душе героини, привыкшей к деревенской жизни полной вольности. В шекспировской леди Макбет образы овеяны мрачностью, рыцарская атрибутика замка подчёркивает тот воинственный настрой, с которым она решается на убийство Дункана. Она исходит не только из личных амбиций: «*чтобы ты не лишилась своей доли радости, не ведая о том, какое величие тебе уготовано. Запечатлей все это в сердце, а пока прощай*»[185], но и из любовных побуждений.

---

[182] Лесков Н.С. Собрание сочинений: в 11 т. М.: ГИХЛ, 1957. Т. 1. С. 96.
[183] Там же. С. 96.
[184] Там же. С. 96.
[185] Шекспир У. Полное собрание сочинений в 8 т. М.: Искусство, 1960. Т. 7. С. 20.

Основным сюжетообразующим мотивом в очерке Лескова является скука. Являясь большим поклонником творчества А.Н. Островского, Лесков заимствует мотивы (скуку, в том числе), погруженные в фольклорный контекст, из драмы «Гроза» и проецирует их на свою героиню. Два произведения строятся по одной сюжетной структуре: возникновение скуки – действо, совершённое под влиянием скуки, – итог и последствия. В сказках скука (лень) возникает из нежелания самого героя что-либо делать, Лесков и Островский усложняют данный мотив, показывая его истоки. Скука возникает в моменты порабощения свободы девушек. Свобода противопоставляется закрытому пространству – дому, где правят патриархальные устои общества. В «Грозе» Кабаниха подавляет свободу каждого жителя её дома, в том числе и Катерины: *«Ты бы, кажется, могла и помолчать, коли тебя не спрашивают.»* [186] Островский показывает патриархальные, отжившие устои общества через слово, поэтому Дикой и Кабаниха – представители мещанства и купечества, постоянно ругаются, раздают приказы: «*Если ты хочешь мать послушать, так ты, как приедешь туда, сделай так, как я тебе приказывала… Я, кажется, маменька, из вашей воли ни на шаг»*[187] В очерке Лескова патриархальные устои выражаются не вербально, а через символы и поведения героини. Так Катерина выходит замуж за Зиновия Борисовича, потому что «*Измайлов к ней присватался, а она была девушка бедная, и перебирать женихами ей не приходилось*»[188] Катерину Львовну никто не бранил, ей вовсе не уделялось внимание и само наличие брака по расчёту демонстрирует несостоятельность патриархальных устоев.

Огромную роль в мотиве скуки играет закрытое пространство, оно противопоставляется свободному природному плану и заранее выявляет истоки горячности главных героинь. Так, у Островского чувство свободы Катерина Кабанова испытывала в родном доме с самого детства. Её причастность к природе, живой характер – всё в ней будто олицетворяет свободу: «*Маменька во мне души не чаяла, наряжала меня, как куклу, работать не принуждала; что хочу, бывало, то и делаю...», «Обидели меня чем-то дома, а дело было к вечеру, уж темно, я выбежала на Волгу, села в лодку, да и отпихнула ее от берега. На другое утро уж нашли, верст за десять!»* [189] Деревня, семья, дом – всё давит на Катерину, всё её существование, на протяжении всей драмы, находится в закрытом пространстве, из-за чего в Катерине возникает чувство скуки, и мотивированная ею, она ищет средство для избавления от неё, главным оказывается любовь. Получается, что скука – это толчок к совершению греха, протест против патриархальных устоев. У Лескова

[186] Островский Н.А. Полное собрание сочинений и писем: в 18 т. М.: Костромаиздат, 2020. Т. 2. С. 210.
[187] Там же. С. 209.
[188] Лесков Н.С. Собрание сочинений: в 11 т. М.: ГИХЛ, 1957. Т. 1. С. 96.
[189] Островский Н.А. Полное собрание сочинений и писем: в 18 т. М.: Костромаиздат, 2020. Т. 2. С. 219.

пространство делится на два жизненных этапа героини – это дом Измайловых – кровавые убийства Катерины и Сергея, и каторга – переосмысление героиней своей любви к Сергею и впадение в сумасшествие от несбывшихся мечтаний.

Повествование начинается с дома Измайловых. Дом – это явление тюрьмы Катерины Львовны, скучного, закрытого, душного пространства: «*Раз, что скука непомерная в запертом купеческом терему с высоким забором и спущенными цепными собаками не раз наводила на молодую купчиху тоску, доходящую до одури, и она рада бы, бог весть как рада бы она была понянчиться с деточкой*;»[190] Дом противопоставляется прошлому жилищу Катерины Львовны, так как на фоне природы она испытывает чувство свободы. и скука ей чужда: «*она привыкла к простоте и свободе: пробежать бы с ведрами на реку да покупаться бы в рубашке под пристанью или обсыпать через калитку прохожего молодца подсолнечною лузгою; а тут все иначе*.»[191] Если свобода наполнена множеством событий и дел, то дом предстаёт как пространство пустотное, которое порождает скуку: «*Походит, походит Катерина Львовна по пустым комнатам, начнет зевать со скуки …*».[192] Пустота предстаёт, как отражение состояния героини – бессмысленности существования: *«…прикорнет часок-другой, а проснется – опять та же скука русская, скука купеческого дома, от которой весело, говорят, даже удавиться»*[193] Дом в народном сознании подобен храму, где должна царить гармония, не зря автор упоминает, что на книжных полках имеется только одна книга: «*да и книг к тому же, окромя* ***Киевского патерика****, в доме их не было*».[194] С одной стороны, упоминание книги является иронией в отношении образа жизни Катерины, поскольку патерик – это книга об аскетичном опыте монахов, следовательно, эта книга как бы издевается над однообразной жизнью Катерины, который ей скучен и противен, и отражает тот образ жизни, который Катерину заставляют вести. С другой стороны, упоминание книги свидетельствует об исключительно «*внешнем обрядовом значении, так как в нём отсутствует духовная жизнь»*,[195] что подтверждает мысль о сломе патриархальных отношений.

Лесков, восхищаясь обликом Катерины Кабановой, о которой писал: «*Светлая фея, гений-хранитель г. Островского несомненно одна она, лучезарная Катерина Кабанова, летящая перед ним в ореоле своей чистоты, незлобия и непорочности; с мокрых тканей ее*

---

[190] Лесков Н.С. Собрание сочинений: в 11 т. М.: ГИХЛ, 1957. Т. 1. С. 97.
[191] Там же. С. 97.
[192] Там же. С. 97.
[193] Там же. С. 98
[194] Там же. С. 98
[195] Куркина Т. Н. Церковь в сознании героев и автора в повести Н. С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. 2011. С. 9.

утопленнической одежды сеется на пыльные тропы российской словесности та осаждающая роса, по которой литературные вихри пролетают, не бросая в г. Островского ни одной пылинки.»,[196] проводит параллель между ней и Катериной Львовной при помощи мотива «птицы в клетке». Птица – «*это в фольклорной традиции символ свободы, воли»,*[197] который противостоит тирании. Так, Кабаниха сама называет Катерину птицей, воспринимая её как врага своей диктатуры: «Эка важна птица!».[198] В облике Катерины птица отражает её внутреннее состояние души и принадлежность к природному плану: «*Я жила, ни об чем не тужила, точно птичка на воле*».[199] В очерке «Леди Макбет Мценского уезда» в 3 главе Сергей произносит: «*как канарейка в клетке содержитесь*»[200], подразумевая, с одной стороны, подчинение патриархальным правилам со стороны Катерины, аскетичный образ жизни, с другой, проводя аналогию с Кабановой, мы понимаем об её истинной свободолюбивой, чувственной натуре.

Девушки преодолевают скуку с помощью любви. Вновь возникает заимствование фольклорного сюжета – «*отъезд мужа и одиночество молодой жены, а затем её измена, возвращение мужа и наказание им жены».*[201] Но авторы радикально трансформируют сюжет сказки и усложняют его, наделяя психологизмом и театральностью. Так, Катерина изначально наказывается божьей карой, изображённой в облике грозы, а уже потом избита Тихоном. Образ грозы «*связан с фольклором: предания об этом природном явлении, гроза как символ гнева, страха, наказания*».[202] Катерина получает первое наказание от природы, будучи тесно связанной с ней. Для девушки прогневить Бога – это самое страшное наказание, не зря сцена признания является кульминационной. Островский делает акцент на покаянии перед нравственными законами, а не перед патриархальным обществом Дикого и Кабановой. О наказании мужа сказано только вскользь и то по принуждению матушки: «*Вот маменька говорит: ее надо живую в землю закопать, чтоб она казнилась! А я ее люблю, мне ее жаль пальцем тронуть. Побил немножко, да и то маменька приказала»*.[203]

Если Островский сменил акценты, а композиция фольклорного сюжета осталась прежней, то Лесков пошёл дальше и изменил саму структуру сюжета. Катерина не наказывается мужем, она наказана народом. Катерина Львовна, одержимая страстью,

---

[196] Лесков Н.С. Театральная хроника. Русский драматический театр. М.: Директ-Медиа, 2014. С. 24.
[197] Багаева С.М., Бекоев В.И. Фольклорные мотивы в драме А.Н. Островского «Гроза» // Тенденции развития науки и образования. 2020. № 61-8. С. 17.
[198] Островский Н.А. Полное собрание сочинений и писем в 18-ти томах. М.: Костромаиздат, 2020. Т. 2. С. 210.
[199] Там же. С. 214.
[200] Лесков Н.С. Собрание сочинений: в 11 т. М.: ГИХЛ, 1957. Т. 1. С. 102.
[201] Багаева С.М., Бекоев В.И. Фольклорные мотивы в драме А.Н. Островского «Гроза» // Тенденции развития науки и образования. 2020. № 61-8. С. 18.
[202] Там же. С. 17.
[203] Островский Н.А. Полное собрание сочинений и писем в 18-ти томах. М.: Костромаиздат, 2020. Т. 2. С. 249.

самостоятельно убивает («наказывает») мужа. Катерина устраняет всех, кто способен помешать её счастью с Сергеем: мужа, свёкра, Феденьку. Любовь у Шекспира воспринимается как источник тяги к преступлению. На протяжении всей трагедии Шекспира леди Макбет и сам Макбет идут к преступлению вместе; Макбет проходит становление от героя до узурпатора власти, а леди Макбет, имея глубокую связь с мужем, готова разделить с ним все горести. Ведомая любовью к Макбету, леди Макбет ради «общего» дела, жажды власти готова совершить преступление. Любовь скрепляет преступление и неразрывно связывает супругов: «*Кто начал злом, тот и погрязнет в нем. Прошу тебя, иди со мной.»*[204] Леди Макбет, являясь главным мотиватором преступления, культивирует мечты Макбета, так как знает, что по натуре своей он не способен справиться с этим в одиночку. Жена оправдывает средство целью, что придаёт образу наибольший оттенок жестокости и мрачности. Как самый главный и близкий Макбету человек, Леди Макбет является опорой для мужа, без которой герой не сможет совершить убийство:

«И все же
Боюсь я, что тебе, кто от природы
Молочной незлобивостью вспоен,
Кратчайший путь не выбрать. Ты стремишься
К величью, властолюбья ты не чужд,
Но брезгуешь его слугой — злодейством.
Ты хочешь быть в чести, оставшись чистым,
Играя честно, выиграть обманом.»[205]

Театральность, о которой упоминалось ранее, так же, как и психологизм, играет важную роль в раскрытии мотива скуки и зарождения страсти. У Островского возникает театральность в кульминационной сцене покаяния Катерины на площади. Сцена совершена по такому же принципу, как и кульминационная сцена у Лескова – гром, народ, покаяние перед народом. Катерина Кабанова в первую очередь кается Богу, но никак не оправдывается перед народом, который является носителем и представителем патриархальных устоев, которые осуждают девушку. Катерина пытается достичь счастья, но, находясь в данном обществе, понимает, что это невозможно. В отношении Лескова необходимо провести параллель с театральностью у Шекспира, под которой подразумевается искусственная жизнь. Благодаря ей демонстрируется стремление Макбета к жизни, которая ему уготовлена пророчеством. Маска помогает герою скрыть преступление и воплотить мечты в реальность. Так, в момент диалога леди Макбет, желая настроить Макбета на злодеяние, настаивает на применении маски любезности:

«Ты должен,
***Всех обмануть желая, стать, как все**:*

[204] Шекспир У. Полное собрание сочинений: в 8 т. М.: Искусство, 1960. Т. 7. С. 50.
[205] Там же. С. 20.

Придать любезность взорам, жестам, речи,
Цветком невинным выглядеть и быть
Змеей под ним. Прими радушно гостя
И положись всецело на меня»[206]

Вместе с тем Шекспир, с помощью театрализации, показывает несостоятельность пророчества. По мнению М.М. Морозова, театральные образы Макбета «*отражают его лицедейство в жизни».*[207] Так, он приводит в пример слова Макбета, где тот *«сравнивает жизнь человека с выходом дрянного актера, который в течение положенного срока красуется на сцене, а затем предаётся забвению.»*[208] Макбет, веруя в собственное величие, применил ту бессмысленную роль, которая в итоге погубила его. Достигая своей цели, он не видит, как медленно утрачивает те нравственные принципы, что свойственны человеку достойному.

Если Макбету театрализация необходима для сокрытия истинных намерений и демонстрации, что пророчество несостоятельно, то Катерине Львовне она показывает искусственную жизнь, к которой Катерина стремится, но неспособна реализовать. Измайлова пытается достичь счастья с Сергеем, но не понимает, что он не любит её. Она устраняет множество препятствий на своем пути, пытается обрести счастье, свободу, но из-за одержимости страстью не видит, что попадается в ту же клетку. Так же театральность у Лескова способствует усилению эффекта слежки, закрытости пространства, закрепощенности. Все эти качества воплощаются в облике народа. Народ выступает в качестве надзорщика с внешней стороны забора. Театральность ярко проявляется в начале и в кульминационной сцене очерка. Народ наблюдает и ниспускает глаз с Катерины, точно она актёр на сцене. Таким образом, вначале они воплощают отсутствие какой-либо свободы героини: «*Народ все строгий: наблюдают, как она сядет, да как пройдет, как встанет*».[209] В кульминационной сцене именно они становятся свидетелями убийства Феденьки. Народ предстаёт в облике высших сил, которые обрушиваются, как стихия, на преступления Катерины Львовны и Сергея: *«Казалось, какие-то неземные силы колыхали грешный дом до основания».*[210] Вследствие этого народ является представителем патриархальных устоев общества, где брак заключается по расчёту, где каяться необходимо перед честным народом и т.д. Катерина – выходец из народной среды, впитала в себя данные устои, хотя они ей не по нраву. В её желании обрести свободу, нет ничего ужасного, наоборот, Лесков в своей

[206]Шекспир У. Полное собрание сочинений: в 8 т. М.: Искусство, 1960. Т. 7. С. 21.
[207] Морозов М.М. Избранные статьи и переводы: Сборник статей – М.: Худож. лит., 1954. С. 305-310.
[208] Там же. С. 305-310.
[209] Лесков Н.С. Собрание сочинений: в 11 т. М.: ГИХЛ, 1957. Т. 1. С. 97.
[210] Там же. С. 128.

статье «Специалисты по женской части» восхищается образом, который соответствует характеру Катерины Львовны: «…тип женщины, с которой никто не придёт зубоскалить: которая «в беде не сробеет, спасёт, коня на скаку остановит, в горящую избу войдёт».[211] Но ужасны способы получения этой свободы, они не должны базироваться на нарушениях нравственных законов. По Лескову это проявление квазиэмансипации женщины, когда она борется за свою свободу, путём нарушения нравственных принципов. Народ, с одной стороны, судит Катерину как носитель христианского нравственного закона, а с другой – несёт ответственность за те характеры, которые сам создаёт. Лесков не снимает ответственности ни с Измайловой, ни с народа, демонстрируя, что опасность кроется в самом общественном укладе, который уже не может существовать. Подобную квазиэмансипацию можно наблюдать у Шекспира в воплощении образа Леди Макбет. Она отличается от традиционного женского образа, который подразумевает нежность, порядочность, искренность, чистоту намерений. Леди Макбет является воплощением жестокости, коварства, нарушает нравственные законы, является главным подстрекателем Макбета к убийству. Она строго следует намеченной цели, продумывает убийство до мельчайших деталей, что характеризует её как решительного человека, готового к активным действиям. Ради исполнения пророчества, она готова собственными руками убить Дункана. Леди Макбет отрекается от своего «женского начала» в пользу твёрдой решимости, что говорит о наличии в её душе мужских черт характера:

««Ко мне, о духи смерти! Измените
Мой пол. Меня от головы до пят
Злодейством напитайте. Кровь мою
Сгустите. Вход для жалости закройте,
Чтоб голосом раскаянья природа
Мою решимость не поколебала.»[212]

Несмотря на сходства Катерины Кабановой и Катерины Измайловой, всё же они считаются антиподами, поскольку Катерина Островского чиста, невинна, борется за свою свободу, не нарушая нравственных законов, именно поэтому Лесков ей и восхищается. Катерина Измайлова – образ женщины, подвергнутый настроениям квазиэмансипации, т.е. женщины, нарушающей нравственные законы путём достижения собственной цели.

Во второй главе Катерина посещает двор – пространство, воплощающее собой мир простого народа, где проявляется карнавальное начало. В данном пространстве совмещается комичное и серьёзное. Взвешивание тела Аксиньи: «*А вот, матушка Катерина Ильвовна, свинью живую вешали, – отвечал ей старый приказчик. – Какую*

[211] Лесков Н. С. Специалисты по женской части // Литературная библиотека. 1867. Сентябрь - декабрь. С. 210.
[212] Шекспир У. Полное собрание сочинений: в 8 т. М.: Искусство, 1960. Т. 7. С. 21.

свинью? – А вот свинью Аксинью, что родила сына Василья да не позвала нас на крестины, – смело и весело рассказывал молодец с дерзким красивым лицом, обрамленным черными как смоль кудрями и едва пробивающейся бородкой»[213] совмещается с размышлениями мужичка о силе: «*Разве тело наше тянет? тело наше, милый человек, на весу ничего не значит: сила наша, сила тянет – не тело*!»[214], подобное совмещение помогает увидеть Катерину как человека далёкого от народа, от среды, где она выросла. Она совершенно не способна воспринимать ни народные мудрости мужичка, ни забавы. Сцена с измерением веса, где знакомятся Катерина и Сергей, демонстрирует культ тела, который имеет своё продолжение и в последующих главах очерка. Знакомство двух людей при таких обстоятельствах создаёт акцент на страсти к телу, что соотносится с возникновением любовных чувств у Сергея. Катерина нравится Сергею лишь из-за своего положения и крепкого, пышного телосложения. Образ Катерины предстаёт в хищном амплуа, представляя собой сладострастие. Также культ тела обозначает силу, на которую человек способен. Причём в Катерине соотносится сила как внешняя: «*Да, я в девках страсть сильна была, — сказала, опять не утерпев, Катерина Львовна. — Меня даже мужчина не всякий одолевал….Молодец выпустил хозяйкину руку и от ее толчка отлетел на два шага в сторону.*»[215], так и внутренняя. Фраза мужичка: «*Разве тело наше тянет? тело наше, милый человек, на весу ничего не значит: сила наша, сила тянет – не тело*!» [216] соотносится с внутренней силой Измайловой, которая позволяет ей решиться и на борьбу за свободу, и на убийство.

Глава третья построена по аналогии с 5 и 7 сценой 1 акта пьесы Шекспира «Макбет», в которой Леди Макбет подталкивает Макбета на убийство Дункана. Поведение Леди Макбет соотносится с ролью Сергея, а Макбета – Катериной Львовной. Леди Макбет в обеих сценах предстаёт змеёй искусительницей, которая на все предлоги Макбета отказаться от затеи, с новой силой будит в нём решительность. В подобной роли змея-искусителя оказывается и Сергей, подталкивающий Катерину к греху. Макбет в обеих сценах подвержен внутренней борьбе добра и зла, он находится в сомнении, на перепутье. Признание Сергея в чувствах к Катерине изначально провоцируют борьбу, попытку отказа от соблазна преодолеть невыносимую скуку через запретную любовь: «*Ты чего? чего? Чего ты пришел ко мне? Я за окно брошусь, — говорила Катерина Львовна, чувствуя себя под несносною властью неописуемого страха, и схватилась рукою за подоконницу*.»[217], но

[213] Лесков Н.С. Собрание сочинений: в 11 т. М.: ГИХЛ, 1957. Т. 1. С. 99-100.
[214] Там же. С. 99.
[215] Там же. С. 100.
[216] Там же. С. 99.
[217] Там же. С. 103.

попытки оказываются тщетны. Сергей убеждает Катерину в её несчастном положении, в недостатке свободы и искренней любви. Именно в этот момент проявляется жажда Катерины бороться за свою свободу. Если в Макбете жажда власти проявлялась постепенно, то Катерине хватает одного толчка – признания Сергея, чтобы уйти в мир страсти, одержимости, поскольку скука спровоцировала её принять любовь Сергея. С этого момента в Катерине зарождается страсть, которой она будет следовать и руководствоваться и которая позже разрастётся до одержимости и сумасшествия.

После данной сцены она почувствовала свою силу, жажду свободы и счастья с любимым. Страсть овладела Катериной, и она уже не может жить без Сергея: «*Катерине Львовне без Сергея и час лишний пережить уже невмоготу стало.*»[218] Одержимость мечтой открывает в Катерине ту тёмную сущность, о которой упоминает повествователь в начале очерка. В представлении героини, если человека не убить – он способен помешать счастью. Подобное осмысление «счастья» прослеживается и в шекспировском Макбете. Если в 1-2 актах Макбету в обретении власти мешал лишь король, то в последующих актах категория власти изображена в аспекте непостоянства. Власть – категория временная, именно поэтому она культивируется в сознании Макбета. Теперь перед ним стоит другая цель – устранение конкурентов. В сознании Макбета и Катерины Львовны «счастье» (жажда власти и любовь) становится категорией временной, которую легко потерять, но тяжело заполучить, поэтому герои начинают вести борьбу за свои желания, совершая массовые убийства. Преступление выстроено по градационной основе. Как Макбет сомневается в решении убить Дункана, так и Катерина Львовна сомневается при первом убийстве, что проявляется через её диалог с Борисом Тимофеевичем: ««*Пусти, тятенька, Сергея», — пришла она к свекру*».[219] Лишь после разговора она совершает зверское убийство: «*и к утру он умер, и как раз так, как умирали у него в амбарах крысы, для которых Катерина Львовна всегда своими собственными руками приготовляла особое кушанье с порученным ее хранению опасным белым порошком*».[220] Сравнение смерти Бориса Тимофеевича с крысой даёт оттенок ужасающей животной смерти. Катерина перестаёт видеть в человеке человека, для неё он приобретает облик вредителя её счастью. Поэтому Катерина убивает свёкра, подобного крысе – грызуну-вредителю. Смерть человека, подобного животному, являет собой противоестественное начало, люди не должны умирать так, как звери, как вредители. Противоестественную смерть человека, передающуюся через образ животных, можно наблюдать и у Шекспира. Макбет, в своём стремлении к власти, действует согласно

[218] Лесков Н.С. Собрание сочинений: в 11 т. М.: ГИХЛ, 1957. Т. 1. С. 104.
[219] Там же. С. 104.
[220] Там же. С. 105.

звериным инстинктам, о чём свидетельствуют многие сравнения с убийствами в животном мире. Так, например, образ совы ассоциируется с мудростью и интуицией; эта птица способна предвещать перемены. Она предсказывает перемены не только в жизни замка, но и в судьбе всех героев: Макбету – эгоизм и будущий хаос, леди Макбет – сумасшествие и смерть. Смерть сокола воспринимается Стариком, как случай противоестественный. Если провести параллели между образами Дункан – Макбет и сокол – сова, то мы увидим некую связь. Макбет, верный слуга короля, убивает Дункана, т.е. человека, который влиятельней и сильнее его. Сова убивает сокола, хотя всю жизнь питалась мышами. Таким образом, Макбет совершает противоестественное убийство, подкреплённое собственными амбициями:

*«**Кричит сова,** предвестница несчастья,*
Кому-то вечный сон суля…
Птица тьмы кричала
Всю ночь, и, говорят, как в лихорадке,
Тряслась земля…
В минувший вторник
Был гордый сокол пойман и растерзан
***Охотницею на мышей совой**.»*[221]

Крыса символизирует не только отношение Катерины к зятю, но и изменение внутри самой героини. С первым убийством Измайлова сама теряет человеческий облик, утрачивая нравственные принципы, превращаясь в одержимого монстра. После первого убийства Катерина чувствует свою власть сильнее, она продолжает своё активное освобождение и борьбу за своё счастье: «*Справившись с этим делом, Катерина Львовна уж совсем разошлась. То она была баба неробкого десятка, а тут и нельзя было разгадать, что такое она себе задумала; ходит козырем, всем по дому распоряжается…*»[222]

В 6 главе возникает пространство сада, которое через слова героини напрямую ассоциируется с раем: «*Посмотри, Сережа, рай-то, рай-то какой! – воскликнула Катерина Львовна, смотря сквозь покрывающие ее густые ветви цветущей яблони на чистое голубое небо, на котором стоял полный погожий месяц*».[223] Катерина воплощает собой образ Евы – человеческой души. Все вопросы Катерины связаны с чувством к Сергею: «*А ты сох же по мне, Сережа?... Как же ты сох? Расскажи мне про это.*»[224] Сад – это воплощение идеального мира, где возможна идеальная жизнь, цветение, плодородие. Герои находятся в гармонии и обретают своё счастье: «*Лунный свет, пробиваясь сквозь листья и цветы*

[221] Шекспир У. Полное собрание сочинений: в 8 т. М.: Искусство, 1960. Т. 7. С. 30.
[222] Лесков Н.С. Собрание сочинений: в 11 т. М.: ГИХЛ, 1957. Т. 1. С. 106.
[223] Там же. С. 108.
[224] Там же. С. 108.

яблони, самыми причудливыми, светлыми пятнышками разбегался по лицу и всей фигуре лежавшей навзничь Катерины Львовны; в воздухе стояло тихо; только легонький теплый ветерочек чуть пошевеливал сонные листья и разносил тонкий аромат цветущих трав и деревьев…».[225] Но всё же полностью воплотить идеальный мир, несмотря на красоту природы и тихую атмосферу, невозможно. В данной картине нет Адама, есть присутствие змея в воплощении Сергея. Змей – это образ порочного материального мира, искусителя и соблазнителя. Сергей, искушая Катерину своими чувствами, усиливая её страсть, подводит к убийству. В саду он рассматривает свои сапоги и думает лишь о материальных благах и своём положении: «*Сергей тоже молчал; только его не занимало небо. Обхватив обеими руками свои колени, он сосредоточенно глядел на свои сапожки…*[226]». Пейзаж настоящего рая постепенно сменяется внедрением в него мирских образов: «*Золотая ночь! Тишина, свет, аромат и благотворная, оживляющая теплота. Далеко за оврагом, позади сада, кто-то завел звучную песню;… по выгону за садовым забором пронеслась без всякого шума веселая стая собак и исчезла в безобразной, черной тени полуразвалившихся, старых соляных магазинов*».[227] Лесков развенчивает библейский образ, демонстрируя, несостоятельность рая в жизни героини. Это иллюзия счастья, под гнётом новой любовной клетки. Рай, в котором живут Сергей и Катерина, «*располагающий к лени, к неге и к темным желаниям.»*,[228] предрекает трагичную судьбу Катерины и новые убийства.

Чувство Катерины и Сергея зарождались по-разному. У Сергея с самого начала не было серьёзных намерений на Катерину Львовну, ещё в третьей главе он говорит о причине своего возникшего чувства – скука. Его привлекал изначальный азарт и запрет на Катерину. Позже, когда он насытился их чувством, ему с ней так же стало скучно. Своё признание в любви он никак не может обосновать, не выказывает никакого чувства: «*Отчего ж я этого, Сережа, не чувствовала, что ты по мне убиваешься? Это ведь, говорят, чувствуют. Сергей промолчал*.»[229] В сцене под яблоней Сергей описывает причины своих измен, и мы понимаем, что данное описание подходит под Катерину Львовну, что уже предсказывает развитие дальнейшего сюжета: «*Неш это дело тоже как по рассуждению делается? Один соблаз действует. Ты с нею совсем просто, без всяких этих намерений заповедь свою преступил, а она уж и на шею тебе вешается. Вот и любовь*!»[230] Совсем по-другому проявляет свою любовь Катерина Львовна. Персонаж Лескова – человек, пытающийся

[225] Лесков Н.С. Собрание сочинений: в 11 т. М.: ГИХЛ, 1957. Т. 1. С. 109.
[226] Там же. С. 109.
[227] Там же. С. 109.
[228] Там же. С. 109.
[229] Там же. С. 108.
[230] Там же. С. 110.

обрести в своих руках любовь. Леди Макбет, объятая страстью, любовным чувством по отношению к Сергею, пытается подчинить себе человека. Она искренне любит Сергея и все убийства предназначены для одной цели – быть рядом с ним. Катерина заботится о нём, ей хочется чувствовать его любовь, и даже самое малейшее слово от Сергея заставляет её трепетать: «*Вышла пауза. Катерина Львовна была полна высочайшего восторга от этих признаний Сергея*.».[231] Хотя Катерине и Сергею характерен один и тот же уклад жизни, отношение к любви, миру, красоте у них разное. Катерина больше ориентируется на природный и свободный мир, а Сергея волнует исключительно материальный. То, что Катерина воспринимает как ревность, на самом деле переживания Сергея за собственную судьбу, он боится лишиться той материальной милости, которую ему даёт Катерина.

Особую роль в очерке Н.С. Лескова играет сон – это периферийное измерение, в котором человек находится между миром грёз и реальностью. С мотивом сна связан мотив привидения, который, как отмечает Т.Ю. Салахутдинова, «*…с помощью мотива привидения как зеркала ее духовной жизни проникает в сложнейший процесс пробуждения в человеке само*сознание».[232] Первый раз Катерина видит кота в постели с Сергеем, потом появляются 3 или 2 кота на крыше – предвестник убийства мужа, в третий раз кот приходит к ней и представляется Борисом Тимофеевичем. Явление Бориса Тимофеевича – это попытка пробудить героиню к совести, покаяться и признать свой грех. Пробуждение Макбета и леди Макбет к совести происходит за счёт мотива окровавленных рук. Мотив кровавых рук способствует нарастанию тревожной обстановки, которая способна привести к сумасшествию: «*О делах подобных // Не размышляй, не то сойдешь с ума.*»[233] Мотив демонстрирует переходное состояние Макбета от осознания своего преступления до полного впадения в панику. Макбет смотрит на свои руки в первый раз: *«(глядя на свои руки) Увы! Прискорбный вид!»*[234] – это восклицание, с одной стороны, можно интерпретировать как начало осознания своего преступления, а с другой, как выражение скорби к самому себе. С леди Макбет мотив окровавленных рук представлен в конце, в сцене её полного безумства. Леди Макбет умирает из-за тяжёлых терзаний мук совести – *«Какой вздох! У нее на сердце великая тяжесть.»*[235] Суровые, мрачные, рыцарские образы сменяются на «неожиданную нежность и грусть», что говорит об осознании греха и раскаянии. Сон покидает леди Макбет, так как она ощущает вину за совершённое преступление, настают муки совести,

---

[231] Лесков Н.С. Собрание сочинений: в 11 т. М.: ГИХЛ, 1957. Т. 1. С. 108.
[232] Салахутдинова Т. Ю. Мотив привидения в повести «Леди Макбет Мценского уезда» Н. С. Лескова // Вестник Томского государственного университета, 2011. № 348. С. 34.
[233] Шекспир У. Полное собрание сочинений: в 8 т. М.: Искусство, 1960. Т. 7. С. 31.
[234] Там же. С. 31.
[235] Там же. С. 86.

которые выражаются через мотив окровавленных рук. Руки выступают в качестве орудия убийства. Несмотря на то, что леди Макбет никого руками не убивала, она чувствует свою причастность к убийству, ведь её руки были окровавлены, когда она относила кинжалы слугам. Сон – состояние, в котором человек максимально уязвим, а с другой стороны, пребывает в сладком отдыхе от мирских тревог и забот. Это мир, в котором можно спрятаться и убежать, найти свой *«Бальзам больной души, на пире жизни».*[236] Сон для Макбета воспринимается как блаженный покой: «*Второе и сытнейшее из блюд…»* [237]И, совершив преступление, он лишает себя покоя. Макбет не сможет во сне обрести гармонию, избежать своих дневных тревог, так как они будут преследовать его везде. Подобно Макбету Катерина Львовна лишает себя гармонии и душевного покоя. Совершив преступление, она перешла черту, после которой нет выхода:

«Не будет Кавдор
Отныне спать. Макбет не будет спать!»[238]

Явление призрака Катерине соотносится со сценой пира у Шекспира. Сцена пира – это кульминационный эпизод между раскаянием и победой страсти жажды власти, амбиций гордости и т.д. Внутренняя душа героя мечется, несмотря на серьёзность своих намерений, он всё ещё вынужден скрывать свои истинные планы и эмоции. Внутри себя он ещё не определился, на какой он стороне. Появление призрака – попытка пробудить в Макбете не только совесть, но и признание в амбициях, в истинных намерениях. Как только Макбет сознаётся в грехах, призрак сразу же исчезает. Но как только Макбет вновь надевает маску любезности – призрак возвращается. Тогда наступает кульминация между внутренними перипетиями героя, которая заканчивается признанием Макбета собственного величия. Приказ Макбета *«Сгинь! Скройся с глаз! Вернись обратно в землю!»*[239] – отрицание нравственных законов, оправдание убийства целью. Чрезмерная уверенность, амбиции, жажда власти, эгоизм полностью взяли над героем верх, что позже приведёт героя к сумасшествию.

Явление кота Бориса Тимофеевича также призывает к признанию: «*…кто мало обо мне разумеет, что я такое есть в самом деле. Ну, как же нонче ты у нас живешь-можешь, Катерина Львовна? Как свой закон верно соблюдаешь*?»[240] Кот приходит к Катерине ночью – в период мрака и тьмы, когда по народным преданиям просыпается нечисть. Катерина несколько раз предпринимает попытки устранить явление кота, а, следовательно, она

[236] Шекспир У. Полное собрание сочинений: в 8 т. М.: Искусство, 1960. Т. 7. С. 36.
[237] Там же. С. 32.
[238] Там же. С. 32.
[239] Там же. С. 57.
[240] Лесков Н.С. Собрание сочинений: в 11 т. М.: ГИХЛ, 1957. Т. 1. С. 113.

пытается избавиться от осознания собственного греха: «*Катерина Львовна закрыла окно в спальне ставнями и еще шерстяным платком его изнутри завесила».*[241] Явление кота пугает её, но она, по христианским обычаям, решает изгнать его святой водой: *«Нет, – думает она, – больше ничего, как непременно завтра надо богоявленской воды взять на кровать, потому что премудреный какой-то этот кот ко мне повадился».*[242]

Второе преступление оказывается более жестоким, чем предыдущее. Данное преступление соотносится с убийством Дункана. Катерина и Макбет убивают своих жертв одним способом – руками. Образ кровавых рук у Макбета символизирует кровавое преступление, запятнанную душу, которую невозможно очистить и искупить. Макбет впадает в приступ страха и паники, так как герой осознаёт, что совершил убийство. Мотив кровавых рук помогает увидеть психологизм героя, его душевные метания и борьбу. В момент убийства Зиновия Борисовича в Катерине отсутствует какая-либо паника, душевные метания. В отличие от Макбета она более решительная, с чем и связан мотив силы рук. Как было сказано ранее, в Катерине есть сила внешняя и внутренняя, которая ярко раскрывается при убийстве мужа. Катерина *«этого только и дожидалась!»*[243], она заранее была готова убить мужа, это уже было в её планах, поэтому она просила Сергея остаться. Её решительность в момент убийства сроднилась с её внутренней силой и непоколебимостью. Физическая сила необходима для демонстрации развития страсти в самой героине, отражения её желания бороться за своё счастье – она готова руками задушить мужа, лишь бы быть с любимым: «*Катерина Львовна нагнулась,* ***сдавила своими руками Сергеевы руки,*** *лежавшие на мужнином горле, и ухом прилегла к его груди*».[244] Мотивы рук у Шекспира и Лескова имеют идентичную семантику. Руки скрепляют две личности: мужа и жену у Шекспира; любовника и любовницу у Лескова, указывая на их соучастие в злодеянии, их неразрывную связь: «*Идем, идем, идем.* ***Дай руку.*** *Что свершено, то свершено…»*[245]

Третье убийство Катерины становится кульминационным, поскольку разделяет её жизнь на до и после. Совершается переход от убийств и борьбы за счастье к полному осознанию своего равного положения с остальными девушками (Сонетка и прочие). Катерина, как и Макбет, совершая убийство, приходит к точке невозврата. Макбет совершил переход от героя к узурпатору – Катерина от любящей женщины к одержимому страстью убийце. Важно отметить, что Катерина убивает Феденьку по шекспировским

---

[241] Там же. С. 106.
[242] Лесков Н.С. Собрание сочинений: в 11 т. М.: ГИХЛ, 1957. Т. 1. С. 113.
[243] Там же. С. 118.
[244] Там же. С. 120.
[245] Шекспир У. Полное собрание сочинений: в 8 т. М.: Искусство, 1960. Т. 7. С. 86.

соображениям: «Он займёт трон» – отнимет наследство. Макбет узнаёт о наследнике престола, что даёт толчок к проявлению страсти жажды власти. Наследник – преграда, которую необходимо устранить, чтобы достигнуть цели:

«Принц Кемберлендский — вот она, преграда!
Иль пасть, иль сокрушить ее мне надо!»[246]

Феденька является препятствием для идеальной жизни Катерины и Сергея. Наследство – это один из способов удержать Сергея, ведь его интересует исключительно материальное богатство Измайловой. Стремление Катерины убить чистую невинную душу демонстрирует одержимость и крайнюю жестокость героини Лескова. Сама мысль об убийстве Феди Катерине приходит в парадоксальный момент: чтение им жития святого. Святость, внутренняя чистота мальчика контрастирует с внутренней порочностью героини, тем самым усиливая трагизм смерти ребёнка и тяжесть совершённого Катериной преступления. Убийство и разоблачение героев происходит в момент праздника Введения во храм Пресвятой Богородицы с целью демонстрации жестокости совершённого преступления и отречения Катерины и Сергея от нравственных, божьих законов. Феденька – это невинная детская душа, читающая перед своей смертью патерик. Убийство ребёнка – двойной грех, который искупить не получится. В статье Т.Н. Куркиной «Церковь в сознании героев и автора в повести Н. С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда»[247] упоминается житие Феодора Стратилата, который был обезглавлен, страдая за веру. Такую же аналогию Куркина проводит и в отношении Феденьки, которого умертвляют практически тем же способом – удушение. «*Все эти художественные детали подчеркивают светлый облик ребенка, который в любом случае не может быть носителем зла, как это представляется в искаженном грехом сознании преступников.»*[248] Получается, что Феденька, подобно своему мученику, отдал жизнь за веру Христову, а следовательно, принёс себя в жертву грехам людей. У Шекспира и Лескова два переходных убийства совершаются с большим трепетом, чем все остальные, что демонстрирует их исключительность, поскольку после содеянного судьбы героев и сами герои преображаются до неузнаваемости. Убийство Дункана – первое злодеяние, совершённое Макбетом, поэтому все сомнения героя связаны исключительно с внутренним противостоянием добра и зла. Все убийства, а вместе с ними решительность, смелость героя в совершении преступления, у Шекспира строятся по принципу восходящей градации: от первого «робкого» убийства к последующим, более смелым и жестоким. Лесков заимствует данный шекспировский приём и интерпретирует

[246] Шекспир У. Полное собрание сочинений: в 8 т. М.: Искусство, 1960. Т. 7. С. 19.
[247] Куркина Т. Н. Церковь в сознании героев и автора в повести Н. С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. 2011. № 1. С. 10.
[248] Там же. С. 10.

его по-своему. Убийства сначала строятся по принципу восходящей градации, а последнее убийство (убийство ребёнка) вновь ввергает Катерину в сомнения, вызывает трепет в её душе. При описании первого убийства, совершённого Катериной, сомнения указаны слегка (предприняты попытки уговорить), последнее убийство расписывается Лесковым на 2 главы, в мельчайших подробностях, что оказывает наибольшее напряжение на читателя. В Макбете, в отличие от Измайловой, убийство ребенка не вызывает трепета, он намеренно устраняет его с целью избавится от возможных препятствий:

«С ним
Поедет сын его, мальчишка Флиенс,
Чьего исчезновенья я желаю,
Не меньше. Пусть и он впотьмах разделит
(Чтоб к сделанному вновь не возвращаться)
Отцовский жребий»[249].

Катерину, как и Сергея, убийство ребенка ввергает в состояние оцепенения, герои никак не могут решится на злодеяние. Медлит не только Сергей, но и сама Катерина, хотя, в отличие от своего спутника, она всё же действует более решительно. Причина возникновения сомнения в Катерине – беременность. Её намерения на убийство ребенка не соотносятся с жизнью, которая течёт внутри неё. Таким образом, выявляется противоречие: как человек, дарующий новую жизнь, может решится на убийство другого такого существа: «*Катерина Львовна вдруг побледнела, собственный ребенок у нее впервые повернулся под сердцем, и в* ***груди у нее протянуло холодом****»*[250]. Выделенная полужирным шрифтом цитата может предсказывать и будущее отношение Катерины к ребёнку. Катерина относится к ребёнку холодно, поскольку идеальная картинка в представлении героини ломается, она лишается своего абсолюта, поэтому жизнь, а вместе с ней и ребёнок, теряет всякий смысл.

На протяжении всего пространства дома Измайловых возникает множество смертных образов: ребёнок, муж, зять, призраки. Жизнь в доме представлена искусственно, как бы олицетворяя собой клетку, несбывшиеся мечты, на воплощение которых надеется героиня: сад, беременность, любовь. Сон – это периферия, где Катерине предоставляется выбор жить счастливой жизнью. Не зря Катерине снится месяц – как символ будущей новой жизни: «*Месяц это младенец. Катерина Львовна покраснела*»[251] Она лишь должна признать свой грех и прекратить отношения с Сергеем. Но героиня делает иной выбор, полностью поглощённая своим чувством, она обрекает себя на сумасшествие.

Пространство дороги раскрывает внутренний конфликт героини и транслирует её метания. Мотив дороги – поиск своего пути. Но автор показывает, что разрешение и поиск

---

[249] Шекспир У. Полное собрание сочинений: в 8 т. М.: Искусство, 1960. Т. 7. С. 48.
[250] Лесков Н.С. Собрание сочинений: в 11 т. М.: ГИХЛ, 1957. Т. 1. С. 126.
[251] Там же. С. 107.

нового уже не возможны, на каторге всё пропитано грустью, смертью: «*Безотраднейшая картина: горсть людей, оторванных от света и лишенных всякой тени надежд на лучшее будущее, тонет в холодной черной грязи грунтовой дороги*»[252] Интересно взаимодействие пространств и игра на их контрасте. Когда Катерина жила дома, в закрытом пространстве – она пыталась освободиться от оков, ради своей цели, и попадала в новые. Когда Катерина находится на каторге, в открытом безграничном пространстве, – она осознаёт свою потерянность и одержимость Сергеем. Как бы Катерина ни старалась забыть Сергея, она не может, так как он стал для неё идолом – священным божеством, сокровищем, которому она не может отказать и противостоять. Это доказывает эпизод, когда Катерина отдаёт ему последние теплые чулки, чтобы ему не было холодно. Леди Макбет проходит стадии от отчаянья до ненависти. Она стремиться уйти от Сергея, но у неё никак не выходит: *«Она хотела себе сказать: «не люблю ж его», и чувствовала, что любила его еще горячее, еще больше.»*[253] Невозможность ухода и отказа от любви к Сергею развивает в Катерине чувство сумасшествия, так как вместе с ним приходит и осознание бесполезных преступлений, совершённых когда-то вместе. Катерина вместе с уходом Сергея теряет смысл жизни, поэтому чувствует бессмысленность бытия.

Фиона и Сонетка изображены как испытания, которые Катерина не в состоянии преодолеть привычным для неё способом. Именно народ, следивший за Катериной всё время и не дававший ей свободу, оправдывает её в конце в облике Фионы и Гордюши: «*Не троньте ее, – заступалась Фиона, когда кто-нибудь из партии пробовал подсмеяться над спотыкающеюся Катериной Львовною. – Нешто не видите, черти, что женщина больна совсем?»*[254] Народ вступается за Катерину в тот момент, когда она готова на признание своих ошибок. Таким образом, Лесков показывает, что общественные устои общества обнищали и нуждаются в реформировании. Сами же традиции народа, его чтение нравственных законов – это всё то лучшее, что русский народ мог в себя вобрать, необходимо лишь поменять уклад жизни для реализации полной свободы всех граждан: как мужчин, так и женщин.

Ситуация на пароме – полное признание своих преступлений. Катерина достигает апогея своего сумасшествия, поэтому находится между жизнью и смертью: «*Катерина Львовна все это видела и не видала: она шла совсем уж неживым человеком»*[255]. Если раньше призраки появлялись ночью, то в финальной главе они возникают в дневное время

[252] Там же. С. 139.
[253] Лесков Н.С. Собрание сочинений: в 11 т. М.: ГИХЛ, 1957. Т. 1. С. 135.
[254] Там же. С. 140.
[255] Там же. С. 140.

суток, что обозначает эволюцию внутри героини – осознание бессмысленных убийств, искусственной любви Сергея. Водное пространство играет огромную роль в очерке, Т.Ю. Салахутдинова соотносит разрушительную семантику воды с мифом о потопе, *«смывающем человеческие грехи»*[256]. Самоубийство Катерины – попытка смыть с себя грех. Пытаясь произнести молитву, Катерина выносит себе приговор: «*как мы с тобой погуливали, осенние долги ночи просиживали,* ***лютой смертью*** *с бела света людей спроваживали*»[257]. Молитва – это признание греха, попытка спасти свою душу. По мысли Лескова, искупление греха происходит через страдание, одной молитвы недостаточно. При этом вместе с приговором Катерина совершает новое преступление, что относит к строчкам из «Макбета»:

«По мне, все средства хороши отныне:
Я так уже увяз в кровавой тине,
Что легче будет мне вперед шагать,
Чем по трясине возвращаться вспять .»[258]

Шекспир также вводит мотив молитвы с целью демонстрации невозможности, после свершения преступления, вернуться назад. Слуги произносят молитву, а Макбет не может её закончить:

«Что не дало мне вымолвить "аминь"?
Молитвы я алкал, но комом в горле
"Аминь" застряло.». [259]

«Аминь» – это слово, заканчивающее молитву, обращение к Богу. Макбет не может к нему обратится, так как переступил нравственные божьи законы. Данный мотив работает и в конце произведения. В моменте, когда совершается сцена убийства, Макбет признаёт и проклинает двусмысленность предсказаний ведьм. Но вместе с тем он отказывается признать свое поражение. Он готов биться до конца и умереть за свои мечты, амбиции. Макбет проделал долгий путь и в каждом акте осознавал, что его душа всё больше обращается в тьму. Вернуться на путь добра для Макбета – невозможно, поскольку он свершил все прегрешения ради «великой» цели – собственных амбиций:

«Нет, я не сдамся,
Не стану прах лобзать у ног Малькольма,
Чтоб чернь меня с проклятьями травила!...
...До смерти я свой бранный щит не брошу.»[260]

---

[256] Салахутдинова Т. Ю. Мотив привидения в повести «Леди Макбет Мценского уезда» Н. С. Лескова. М.: Вестник Томского государственного университета, 2011. № 348. С. 35.
[257]Лесков Н.С. Собрание сочинений: в 11 т. М.: ГИХЛ, 1957. Т. 1. С. 142.
[258] Шекспир У. Полное собрание сочинений: в 8 т. М.: Искусство, 1960. Т. 7. С. 59.
[259] Там же. С. 32.
[260] Там же. С. 98.

В отличии от Шекспира, Лесков указывает на возможность искупления, ведь в каждом человеке есть крупицы добра: «*...в каждом сердце еще есть добро – стоит только, чтобы люди увидали на пожаре ребенка в пламени, и все пожелают, чтобы он был спасен. Я это понял и исповедую и благодаря этому действительно находил теплые углы в холодных сердцах и освещал их…»*[261] и даже в самом ужасном пороке он смог найти и продемонстрировать не кровожадного убийцу, а человека из народа, способного на осознание собственного греха.

Шекспир и Лесков отслеживают путь человека от нравственного состояния до его падения. Сами герои страдают от одержимости властью, страстью, но каждый автор изображает трагизм своего героя в разных аспектах. Трагизм героев Шекспира заключается в непринятии своего греха, в полном подчинении и утрате нравственных качеств, что можно разглядеть в финальном акте, где даже Леди Макбет, испытывая огромную муку совести, не позвала священника, чтобы отпустить грехи: «*В этом может Помочь себе лишь сам больной»*[262]:

«Но ужасами я уж так пресыщен,
Что о злодействе думать приучился
Без содроганья.»[263]

Лесков использует шекспировские образы с целью демонстрации трагизма квазиэмансипации Катерины Львовны, а вместе с тем разрушения патриархальных устоев общества. В отличие от Макбета и леди Макбет, Катерина признала свои грехи, но искупить их невозможно. Лесков специально доводит героиню до порогового убийства, чтобы усилить трагизм её жизни. Всё, что ей остаётся, это продолжать идти по дороге зла. Круговой порок признания и невозможности начать жизнь с чистого листа вводят героиню в агонию, откуда возникает мотив сумасшествия. Порочный круг не разорвать – этот факт добавляет ещё больший трагизм в жизнь главной героини очерка Лескова «Леди Макбет Мценского уезда».

[261] Лесков Н. С. О литературе и искусстве: Сборник / Вступ. ст. И. В. Столяровой. Л.: ЛГУ, 1984. С. 284.
[262]Шекспир У. Полное собрание сочинений: в 8 т. М.: Искусство, 1960. Т. 7. С. 91.
[263] Там же. С. 93.

Заключение

Таким образом, Тургенев и Лесков используют приёмы и сюжетообразующие элементы пьес Шекспира, проецируя их на эпическую форму повествования, с целью выявления негативных сторон русской жизни. Важно понимать, что хотя приёмы авторы используют одинаковые, но интерпретируют их по-разному. Категория уездности, в которой осуществляются шекспировские смыслы обоих произведений, воплощает собой замкнутое начало, но воплощается оно у каждого автора по-своему. Пространство в рассказе Тургенева «Гамлет Щигровского уезда» развивается в нисходящей градации: от большего (поездка заграницу) к меньшему (деревня). Благодаря «сужению» внешнего пространства Тургенев показывает развитие внутренней замкнутости личности. В произведении Лескова пространство более локально, действие изначально ограничено рамками уезда, так происходит большую часть повествования, лишь в последних трёх главах пространство расширяется (мотив дороги; каторга). Но и там безграничное пространство, в котором герои двигаются на каторгу, оказывается замкнутым невозможностью поиска выхода, нового пути. Такой резкий контраст пространств позволяет автору усилить трагизм судьбы героини.

Отличие прослеживается и в изображении общества. Тургеневым выносятся оценочные суждения: осуждение, обвинение на тему кружковых объединений, что показывает драматизм жизни помещиков, но вместе с этим изображает их в ироническом амплуа. Подвергается обвинению и сам Василий Васильевич, ведь личность, неспособная выйти за собственные рамки, тоже виновата в бездеятельности. Но целью Тургенева не является нравоучение, писатель не воспитывает, главной его задачей было показать проблему личности, её трагизм, через Шекспира побудить человека осмыслить свою жизнь.

Лесков полностью лишает свой рассказ оценочных суждений, позволяя читателю самому решить, на чьей стороне оставить свои симпатии. Образ Катерины многосторонен и психологичен (как и шекспировские образы), поэтому нельзя односторонне рассматривать героиню. Симпатии или антипатии автора можно выявить, исследуя его письма, статьи и прочее, но само произведение лишено строгости авторской оценки. Данный приём также направляет читателя на осмысление собственной жизни, но если Тургенев расставляет акценты на конкретные темы при помощи иронии, то Лесков отказывается от прямолинейности, что предполагает различные варианты интерпретаций.

На многое влияет и форма повествования. Лесков определяет жанр произведения как очерк, где основным критерием стала документальность. Жизнь Катерины Измайловой излагается в формате кратких биографических сведений без лишних подробностей. В

отличие от Шекспира, у которого Макбет – образ, обладающий рефлексией, Лесков не показывает рефлексивную сторону героини, поскольку ему важна демонстрация внешних обстоятельств, которые влияют на внутренние изменения героини. Тургеневский рассказ напоминает дневниковые записи, исповедь, в которой герой пытается осмыслить собственную жизнь, прийти к решению определённой проблемы – утрата идентичности.

Таким образом, можно прийти к выводу, что за счёт внимания к передаче внешних обстоятельств жизни Катерины, Лесков осмысляет проблему утраты нравственного в человеке более локально – через русское общество: его традиции, вырождающиеся устои жизни, от которых необходимо избавиться. Тургенев, осмысляя проблему утраты идентичности, рассматривает её не только через русское общественное сознание, но более широко - через психологизм человека в целом. Выйдя к экзистенциальной проблематике, он показывает не просто трагическую жизнь русского дворянина, но кризис любой личности в целом.

Список литературы

1. Алексеев М.П. Русско-английские литературные связи: XVIII – первой половины XIX века / М. П. Алексеев. – М.: Наука, 1982. – 863 с.

2. Багаева С. М. Фольклорные мотивы в драме А.Н. Островского «Гроза» / С. М. Багаева, В. И. Бекоев // Тенденции развития науки и образования. – 2020. – № 61-8. – С. 16-19.

3. Верцман И. Е. «Гамлет» Шекспира / И. Е. Верцман. – М.: Худож. лит, 1964. – 143 с.

4. Висковатов С. И. Гамлет / С. И. Висковатов. СПб.: Морская типография, 1811. – 56 с.

5. Волков И.О. Уильям Шекспир в художественном мире И.С. Тургенева («Гамлет» и «Король Лир») / И. О. Волков. – М.: ЯСК, 2022. – 376 с.

6. Волков И.О. «Гамлет» У. Шекспира в творческом восприятии А.А. Фета и И.С. Тургенева. – М.: Вестник ТГУ, 2021. №70. 24 с.

7. Гегель Г. Полное собрание сочинений: в 11 т. / Г. Гегель. – М.: Соцэкгиз, 1935. – Т. 8. – 468 с.

8. Дидро Д. Салоны / Д. Дидро. – М.: Искусство, 1989. – Т. 1. – 319 с.

9. Калинина Д. А. Аллюзии в очерке Н.С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда» / Д. А. Калинина, Л. А. Мингалева // Короленковское наследие в самосознании XXI века. – 2018. – С. 88-93.

10. Комарова В. П. Метафоры и аллегории в произведениях Шекспира / В. П. Комарова. – Л.: ЛГУ, 1989. – 200 с.

11. Крутяева М. В. Образ женщины-преступницы в очерке Н.С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда» // Гуманизм в культуре и гуманитаристике. – 2017. – С. 68-72.

12. Куркина Т. Н. Церковь в сознании героев и автора в повести Н. С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда / Т. Н. Куркина // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. – 2011. – С. 7–13.

13. Лебедев Ю. В. «Записки охотника» И. С. Тургенева: Пособие для учителя / Ю. В. Лебедев. – М. : Просвещение, 1977. – 80 с.

14. Лукина В. А. Творческая история "Записок охотника" И.С. Тургенева : дис. …канд. филол. наук / В. А. Лукина. – СПб., 2006. – 187 с.

15. Лебедева О.Б. «Гамлет» У. Шекспира и русская литература: от классицизма к сентиментализму // Вестник Томского государственного университета. – 2023. – № 491. – С. 16–23.

16. Левин Ю.Д. Русский гамлетизм / Ю. Д. Левин // От романтизма к реализму: из истории международных связей русской литературы / отв. ред. М.П. Алексеев. – Л.: Наука, 1978. С. 189-237.

17. Левин Ю. Д. Шекспир и русская литература XIX века / Ю. Д. Левин. – Л.: Наука, 1988. – 326 с.

18. Лермонтов М. Ю. Сочинения: в 2 т. / М. Ю. Лермонтов. – М.: Правда, 1988. Т. 1. 728 с.

19. Лесков Н. С. О литературе и искусстве: Сборник / Н. С. Лесков. – Л.: ЛГУ, 1984. – 284 с.

20. Лесков Н.С. Русские женщины и эмансипация // Русская речь. – 1861. – № 344, 346.

21. Лесков Н.С. Собрание сочинений: в 11 т. / Н. С. Лесков. – М.: ГИХЛ, 1957. – Т. 1. – 492 с.

22. Лесков Н. С. Специалисты по женской части // Литературная библиотека. – 1867. Сентябрь – декабрь. – С. 209–245.

23. Лесков Н.С. Театральная хроника. Русский драматический театр / Н. С. Лесков. – М.: Директ-Медиа, 2014. – 89 с.

24. Морозов М.М. Избранные статьи и переводы: Сборник статей / М. М. Морозов. – М.: Худож. лит., 1954. – 596 с.

25. Морозов М. М. Театр Шекспира / М. М. Морозов. – М.: Всероссийское театральное общество, 1984. – 305 с.

26. Недзвецкий В. А. И. С. Тургенев «Записки охотника», «Ася» и другие повести 50-х годов, «Отцы и дети» : В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам / В. А. Недзвецкий, П. Г. Пустовойт, Е. Ю. Полтавец. – М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 2000. – 112 с.

27. Островский А. Н. Полное собрание сочинений и писем: в 18 т. / А. Н. Островский – М.: Костромаиздат, 2020. – Т. 2. – 832 с.

28. Псху Р. В. Красота в цвете: синее на полотнах Рафаэля / Р. В. Псху, П. М. Бармина, Е. Ю. Лотова, З. В. Мурга // Общество: философия, история, культура. – 2023. – № 5. – С. 38–45.

29. Пушкин А.С. Собрание сочинений: в 10 т. / Пушкин А.С. – М.: ГИХЛ, 1959. – Т. 6. – 583 с.

30. Салахутдинова Т. Ю. Мотив привидения в повести «Леди Макбет Мценского уезда» Н. С. Лескова // Вестник Томского государственного университета. – 2011. – № 348. – С. 33-37.

31. Сиротина М. В. Способы создания «высокой драмы» любви в повести Н.С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда» // Уральский филологический вестник. Серия: Драфт: молодая наука. – 2021. – №. 1. – С. 34-41.

32. Сумароков А. П. Полное собрание сочинений: в 10 т. / А. П. Сумароков. – М.: Университетская типография у Н. Новикова, 1781. – Т. 10. – 396 с.

33. Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 12 т. / И. С. Тургенев. – М.: Наука, 1979. – Т. 12. – 578 с.

34. Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 12 т. / И. С. Тургенев. – М.: Наука, 1979. – Т. 5. – 543 с.

35. Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 12 т. / И. С. Тургенев. – М.: Наука, 1979. – Т. 3. – 526 с.

36. Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 12 т. / И. С. Тургенев. – М.: Наука, 1978. – Т. 1. – 574 с.

37. Шарнова Е. Б. Жан-Батист Грёз. Взгляд из России // Искусствознание. – 2018. – № 3. – С.74–97.

38. Шатин Ю. В. Шекспировский код в поэтике Бориса Пастернака // Критика и семиотика. Вып. 8. – Новосибирск: НГУ, 2005. – С. 213-219.

39. Швецова Т. В. «Гамлет» в контексте творчества И.С. Тургенева: дис. … канд. филол. наук : 10.01.01 / Т. В. Швецова. – Архангельск, 2002. – 194 с.

40. Шекспир У. Полное собрание сочинений: в 8 т. / У. Шекспир. – М.: Искусство, 1960. – Т. 6. – 687 с.

41. Шекспир У. Полное собрание сочинений: 8 т. / У. Шекспир. – М.: Искусство, 1960. – Т. 7. – 823 с.

Приложение

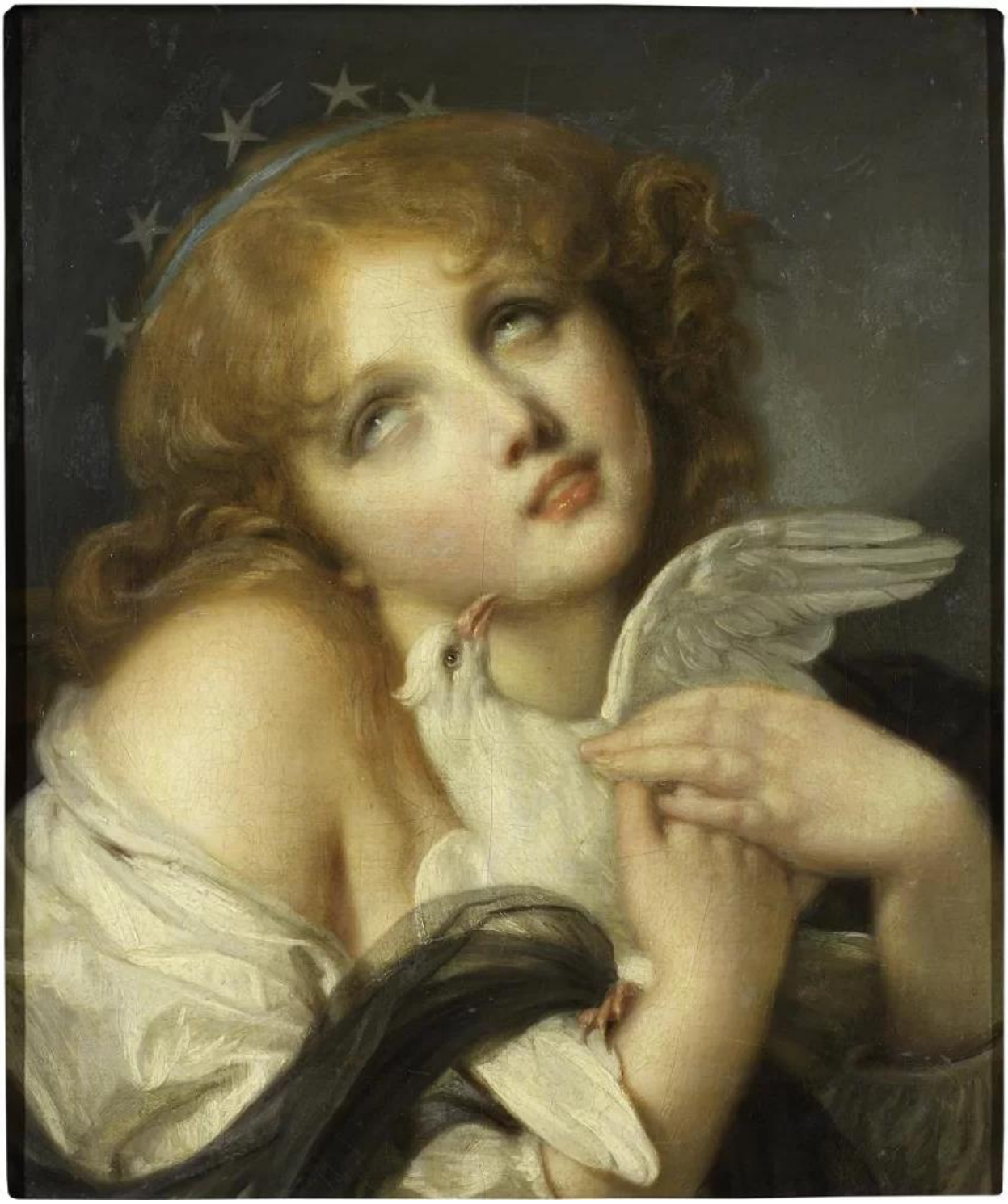

Рисунок 1 - Ж.Б. Грёз. Сладострастие. 1789-1790, холст, масло. ГМИИ им. А.С. Пушкина.

Рисунок 2 - Жан-Батист Грёз. Девушка, оплакивающая мертвую птичку. 1765 Холст масло. Эдинбург, Национальная галерея Шотландии.

Рисунок 3 - Рафаэль С. Преображение. 1516-1520. Ватиканская пинакотека.

АНТИПЛАГИАТ
ОБНАРУЖЕНИЕ ЗАИМСТВОВАНИЙ

СПРАВКА

Томский Государственный Университет

о результатах проверки текстового документа
на наличие заимствований

ПРОВЕРКА ВЫПОЛНЕНА В СИСТЕМЕ АНТИПЛАГИАТ.ВУЗ

Автор работы: Рябикова К.Е.
Самоцитирование рассчитано для: Рябикова К.Е.
Название работы: ШЕКСПИРОВСКИЙ ТЕКСТ В ТВОРЧЕСТВЕ И.С. ТУРГЕНЕВА И Н.С. ЛЕСКОВА
Тип работы: Выпускная квалификационная работа
Подразделение:

РЕЗУЛЬТАТЫ

■ **ОТЧЕТ О ПРОВЕРКЕ КОРРЕКТИРОВАЛСЯ:** НИЖЕ ПРЕДСТАВЛЕНЫ РЕЗУЛЬТАТЫ ПРОВЕРКИ ДО КОРРЕКТИРОВКИ

СОВПАДЕНИЯ	6.8%	СОВПАДЕНИЯ	6.8%
ОРИГИНАЛЬНОСТЬ	74.57%	ОРИГИНАЛЬНОСТЬ	74.57%
ЦИТИРОВАНИЯ	18.63%	ЦИТИРОВАНИЯ	18.63%
САМОЦИТИРОВАНИЯ	0%	САМОЦИТИРОВАНИЯ	0%

ДАТА ПОСЛЕДНЕЙ ПРОВЕРКИ: 15.06.2024

ДАТА И ВРЕМЯ КОРРЕКТИРОВКИ: 15.06.2024 10:22

Структура документа: Проверенные разделы: основная часть с.3-67

Модули поиска: Библиография; СМИ России и СНГ; IEEE; Публикации eLIBRARY; Перефразирования по Интернету (EN), Переводные заимствования по Интернету (EnRu); Переводные заимствования*; Перефразирования по коллекции издательства Wiley; Перефразированные заимствования по коллекции Интернет в английском сегменте; Перефразирования по коллекции IEEE; Шаблонные фразы, Коллекция НБУ; Издательство Wiley; Цитирование; СПС ГАРАНТ: аналитика; СПС ГАРАНТ: нормативно-правовая документация; Диссертации НББ; ИПС Адилет; Патенты СССР, РФ, СНГ; Медицина; Переводные заимствования по коллекции Гарант: аналитика; Публикации РГБ; Переводные заимствования (RuEn); Переводные заимствования издательства Wiley; Переводные заимствования IEEE; Перефразированные заимствования по коллекции Интернет в русском

Работу проверил: Назарова Светлана Юрьевна

ФИО проверяющего

Дата подписи: 15.06.2024

Подпись проверяющего

Чтобы убедиться в подлинности справки, используйте QR-код, который содержит ссылку на отчет.

Ответ на вопрос, является ли обнаруженное заимствование корректным, система оставляет на усмотрение проверяющего. Предоставленная информация не подлежит использованию в коммерческих целях.