

Мифопоэтика повести Н. Ф. Павлова «Маскарад»

Г. Т. Мельникова

аспирант, Нижегородский государственный педагогический университет имени Козьмы Минина.
Россия, г. Нижний Новгород. E-mail: gala.10@list.ru

Аннотация. В статье рассматривается повесть Н. Ф. Павлова, писателя, который оказался в числе «забытых», хотя в литературном процессе тридцатых годов XIX века он признавался как талантливый переводчик, критик, поэт, прозаик, а впоследствии и издатель первой газеты для бедных «Русские ведомости».

В центре исследования – анализ мифопоэтики повести «Маскарад» (1835, публикация 1839). Интерес к этому произведению определяется вниманием писателей этого периода (М. Ю. Лермонтова, В. А. Соллогуба, В. Ф. Одоевского и др.) к жизни аристократического общества и художественному воплощению размышлений о ней, прежде всего, в жанре светской романтической повести.

В работе использованы сравнительно-сопоставительный, биографический, историко-культурный методы исследования.

В ходе анализа автор статьи показывает многочисленные обращения Павлова к мифологическим образам и мотивам. Образ маскарада определяется не только средневековой карнавальской традицией, но и национальной фольклорно-мифологической основой, связанной с праздниками рождественского цикла. Охарактеризованы типы героев повести: главная героиня своей ослепительной красотой сопоставляется с древнеримскими богинями Дианой и Авророй, душевной холодностью – с античной статуей; таинственная маска старухи связана со славянской мифологией, а в образе Левина представлен очередной тип «лишнего человека», занимающий промежуточное положение между Онегиным и Печориным. Также рассмотрен ряд важных мифологем (небо, звезды, огонь), общекультурные и христианские символы (ключ, зеркало, растительная и цветовая символика), «бинарные оппозиции» (добро – зло, красота – безобразие и др.). Подобные образы и мотивы встречаются в произведениях современников Павлова (Лермонтова, Соллогуба и др.).

Результаты исследования могут быть применены при изучении жанрового своеобразия светской романтической повести, при анализе мифологических составляющих поэтики произведения.

Ключевые слова: мифология, символика, светская повесть, образ, мотив.

Николай Филиппович Павлов (1805–1864) вошел в историю русской литературы как переводчик, критик, издатель, поэт и автор двух прозаических сборников. Написанные в жанре светской повести, произведения Павлова несут в себе основные черты романтической поэтики. Однако многие критики и исследователи как XIX, так и XX века (В. Г. Белинский, Л. М. Крупчанов, К. Н. Григорьян, Н. М. Зудина) отмечали явную реалистическую направленность его прозы и переходный характер творчества в целом. Анализ произведений, написанных на стыке двух направлений, изучение их художественных особенностей представляет особый интерес. Исследование творчества автора «второго плана», чье имя мало известно современным читателям, углубляет понимание роли и значения таких писателей в развитии литературного процесса первой половины XIX века.

Повесть «Маскарад» (1835) открывает второй сборник Павлова «Новые повести», опубликованный в 1839 году. Несмотря на то что он был встречен не так восторженно, как первый («Три повести» (1835)), исследователи отмечают, что и здесь Павлов «оставался верен своим прежним художественным принципам и взглядам на современное ему общество как на «больное» [6, с. 11]. Заостренность социальных конфликтов, на которую обратили внимание читатели и критики в «Трех повестях», в произведениях второго сборника приглушается. Критический пафос уступает место глубокому психологизму. На это указывал, например, Н. А. Трифонов: «Для повестей Павлова характерно стремление к углубленному психологическому анализу» [5]. Говоря о «Новых повестях», Е. Ю. Пушкарева отмечала, что «Н. Ф. Павлов углубляет психологизм, усиливает пессимистическую атмосферу» [16, с. 64].

В философии, искусстве и эстетике конца XVIII – начала XIX века широкое развитие получило учение о мифе. Особенностью романтизма, расцвет которого пришелся на этот период, был интерес к фольклору и мифу как проявлению высшей художественности [9, с. 562].

Романтическая концепция мифа была наиболее полно реализована в философских трудах Ф. Шеллинга, который писал: «Мифология есть необходимое условие и первичный материал для всякого искусства» [21, с. 105].

Существует множество определений мифа, сложились разные подходы к пониманию его природы. Однако большинство исследователей отмечали связь мифа с ритуалом (А. Н. Афанасьев, Д. Фрэзер, В. Н. Топоров, Е. М. Мелетинский, К. И. Шарафадина и др.) и архетипом (К. Г. Юнг, К. Леви-Стросс, Е. М. Мелетинский, Е. М. Щепановская и др.). Многие ученые в области эстетики и литературоведения (Ю. Б. Борев, А. Никифоров, Е. М. Мелетинский и др.) рассматривают миф как форму перехода от магических реалий к художественной реальности [2, с. 312], от магии к искусству. А. С. Козлов, характеризуя современную мифологическую критику, говорил «о мифе как решающем факторе для понимания всей художественной продукции человечества, древней и современной» [9, стб. 562]. Тесную связь мифа и литературы отмечал А. Ф. Лосев, утверждая, что «мифологическими образами наполнены решительно все литературы, и древние, и новые, и новейшие» [10, с. 443–444]. Это объясняет интерес к особенностям сюжета и образной системы произведения, связанных с мифологией.

Мифопоэтика – часть общей поэтики текста, определяющей его художественное своеобразие. По определению С. П. Белокуровой, «в современном значении термин мифопоэтика можно истолковать как исследование “проекций” мифа (мифологического сюжета, образа, мотива и т. д.) на произведение» [1]. Иногда мифологические составляющие присутствуют в произведении явно в виде образов, сравнений и т. п., но зачастую мифопоэтический смысл становится ясен лишь при внимательном изучении и анализе текста.

«Новые повести» имеют общий эпиграф: «Не испытай сердца человеческого» (из законов Ману). Он отсылает читателя к предписаниям добродетели, составленным Ману – так в древнеиндийской мифологии именуется первопредок, прародитель людей [12, с. 336]. Таким эпиграфом автор дал понять, что обратился к сердечным драмам, трагическим испытаниям, которые сопровождают человека с первых дней. Нередко они обнаруживают в «сердце человеческого» безысходность, закрывающую его для жизни, добра и любви. Своих героев Павлов проводит через испытание любовью («Маскарад»), деньгами («Демон»), любовью и деньгами одновременно («Миллион»).

Названием первой повести – «Маскарад» – Павлов дает установку на праздник, игру, интригу и обман. В русской культуре маскарад закрепился не столько в виде продолжения традиций средневекового карнавала, сколько в виде балов-маскарадов с переодеванием в костюмы и маски. К мотиву маскарада обращались А. С. Пушкин («Евгений Онегин»), Е. А. Баратынский («Цыганка»), В. Ф. Одоевский («Княжна Зизи»), В. А. Соллогуб («Большой свет»), Е. А. Ган («Идеал») и др.; в название произведений образ маскарада выносили М. Ю. Лермонтов («Маскарад»), В. Д. Дмитриев («Маскарад»), В. А. фон Роткирх («Мертвец в маскараде») и др. Пушкин задает традицию критического изображения маскарадности жизни, воплощенной в образе ослепляющего праздника, на котором под маской внешней роскоши прячется духовная нищета. В VIII главе романа в стихах «Евгений Онегин» (1830) Татьяна готова отдать «Всю эту ветошь маскарада, / Весь этот блеск, и шум, и чад...» [17, с. 168] за простые, близкие душе вещи и искренние чувства.

Повесть Павлова начинается описанием бала-маскарада, проходившего «в первых числах прошлого января в одном из старинных домов Москвы» [14, с. 104]. Время от Рождества (25 декабря / 7 января) до Крещения (6/19 января) – особые святочные недели, которые раньше включали и празднование Нового года. Особое мифологическое значение святок в народном календаре определяется «пограничным» характером этого периода [18, с. 427], когда происходит поворот солнца с зимы к лету, смена одного года другим, и в мир приходит Спаситель. С одной стороны, святки – это веселье, праздник, традиционно сопровождавшийся народными гуляньями, ряжением, колядками, недаром и разгар московского сезона балов наступал в этот период. С другой стороны – это опасная пора разгула нечистой силы, явления душ умерших, выпущенных Богом в честь рождения сына, магическое, волшебное время. Обращение к святочному периоду, присутствие необычных, таинственных персонажей, мистицизм – все это роднит «Маскарад» Павлова с жанром святочного (рождественского) рассказа, расцвет которого начинается с конца 1820-х – начала 1830-х годов. К нему обращались Н. А. Полевой, А. А. Бестужев-Марлинский, Н. В. Гоголь, В. Д. Дмитриев, Е. Баратынский и др.

В изображении бала-маскарада, где царит «блестящая суматоха..., великолепное разнообразие костюмов, женская красота» [14, с. 104] чувствуется радостное настроение рожде-

стенского праздника. В тексте можно найти все основные составляющие маскарада [15, с. 25], которые определяли его эстетику: роскошная танцевальная зала, маскарадные костюмы и маски, театральность, наигранность поведения участников. Павлов упоминает маски-аллегии (История – правда, Повесть – обман), маски и костюмы героев итальянской комедии дель арте (черная венецианка Левина, домино), костюмы разных национальностей (еврейка, турчанка, черкешенка).

В тот же год, что и Павлов, М. Ю. Лермонтов пишет одноименную драму «Маскарад» (1835). В произведении определены время и место бала: «Ведь нынче праздники и, верно, маскарад / У Энгельгардта» [7, с. 75]. Слова Нины о катании в санях подтверждают, что события разворачиваются в зимние дни, в период святок. Лермонтов практически не дает описания бала: упоминается несколько мужских и женских масок, под одной из них узнается баронесса Штраль в костюме домино, под другой – Нина, потерявшая браслет; в толпе гостей Арбенин замечает даму в костюме турчанки. Нет и атмосферы рождественского праздника. На первый план выходят интриги, игра, скрытые пороки и желания. Арбенин дает характеристику происходящему, в которой содержится параллель с маскарадом в рамках традиции карнавала: «И если маскою черты утаены, / То маску с чувств снимают смело» [7, с. 76].

Более близко павловскому описанию сцены бала-маскарада в повести В. А. Соллогуба «Большой свет» (1840). Повесть также открывается маскарадом «среди буйных ликований веселой святочной ночи», где «было шумно и весело» и «пищали маски всех цветов и видов» [19, с. 87]. Словами Сафьева можно объяснить природу интриги во всех рассматриваемых произведениях: «Тайна маскарада – тайна женская» [19, с. 89]. В каждом из них тайна касается любовных отношений, а главные участницы событий, с которыми связан мотив тайны, – виновницы роковых совпадений, играющие чувствами и судьбами других героев, женщины.

В завязке основной интриги повести Павлова главная роль принадлежит маске «страшной старухи» с молодыми глазами. Автор называет ее по-разному: старуха, колдунья, волшебница, злая пророчица, чудесная женщина, отмечая загадочность ее образа. Знаки зодиака на ее шапке вносят элемент мистики, указывают на способность управлять чужими судьбами. Во время народных гуляний приход персонажей из иного мира инсценировали святочные ряженые, среди которых наиболее популярными были фигуры страшилищ, «стариков» и т. п. [18, с. 427]. Таким образом, этот персонаж связан с карнавальными традициями и народной мифологией, но в нем также явно присутствуют демонические черты. «Эта маска была одета в широкое черное платье» [14, с. 105]. Черный цвет традиционно считался атрибутом дьявола и смерти [4, с. 19]. Маска ведет игру с графиней: говорит о ее чувствах, задевает женское самолюбие, намекает на роковые обстоятельства в жизни Левина, чем разжигает в ней мучительный интерес к нему, толкает к соблазну любой ценой разгадать его тайну. В результате Ольга становится одержимой своим желанием понять его как человека и покорить как мужчину. В дьявольской природе образа маски убеждает и реакция доктора на рассказ графини о загадочных словах «гроб и письмо». Он в растерянности произносит: «Кто она? ...Каким образом удалось ей проникнуть в самую страшную глубину семейной жизни и подглядеть эту невиданную сцену, у которой не было свидетелей, кроме тусклой лампы да образа спасителя!» [14, с. 125–126]. Ответ очевиден: таким всеведущим и всемогущим, кому известны все тайны человеческой жизни и души, кроме Бога, может быть только дьявол.

Подобные черты можно увидеть в персонажах Лермонтова. Таинственная мужская маска играет с Арбениным, намекает на его прошлое, произносит пророческую фразу: «Несчастье с вами будет в эту ночь» [7, с. 83]. Женская маска флиртует с князем, говорит, что знает его мысли, точно и безжалостно определяет его натуру и характер, в котором, как в зеркале, отразилась современная автору эпоха. Но если в повести Павлова автор так и не раскрывает, кто был под маской старухи, то в драме Лермонтова все ясно: под маской со Звездичем говорила влюбленная в него баронесса, а мужская маска оказывается Неизвестным – бывшим приятелем и несчастливым напарником в карточной игре Арбенина. В повести Соллогуба «маска в прекрасном домино, обшито черным кружевом» [19, с. 89], сначала приводит в замешательство Леонины, интригует своей таинственностью и осведомленностью о нем, но Сафьев сразу узнает в ней княгиню Воротынскую. Мотив овладения дьяволом души человека – один из основных в драме Лермонтова. Лучшие представители общества, молодые, умные люди губят свои жизни в карточной игре, не способны на благородство и сострадание. Демоническими чертами наделен Казарин. Он, подобно дьяволу, ведет борьбу за душу Арбенина, пытаясь вернуть его к игре. Он искушает его воспоминаниями о свободном и порочном прошлом,

постепенно ищет уязвимое место, вселяет сомнение и, добившись своего, победно восклицает: «Теперь он мой!..» [7, с. 162].

В повести Павлова на фоне бала-маскарада предстает пара героев – графиня Ольга и ее дядя. Портрет молодой вдовы напоминает описание античной статуи на пьедестале: «На ней было белое газовое платье. Крепко прильнув к ее пышной груди, к гибкому стану, оно раскидывалось вдруг на тысячу небрежных складок и... ниспадало потом до ее ног. Темно-русые волосы <...> соединялись сзади в одну косу... Несколько... локонов отпадало от этой косы, украденной у древней Греции, с головы Дианы. <...> Все ее черты тянулись гордо к небу; и стоило вам быть у ног ее, чтобы она вас не увидела» [14, с. 108–109]. Сопоставлением с богиней Дианой автор подчеркнул силу красоты графини, которая собирает вокруг себя толпы поклонников, со статуей – холодность. Все проявления ее чувств – искусная маскарадная игра, а «всемирная приветливость» – «дешевое участие» [14, с. 108]. Заметим некоторое несоответствие. Автор соотносит Диану с Древней Грецией, хотя это богиня римской мифологии – покровительница растительного и животного мира, охоты, богиня женственности, олицетворение Луны. В греческой мифологии ей соответствовали Артемида и Геката [12, с. 187]. В украшении бального наряда Ольги присутствуют растительные мотивы: виноградные гроздья и листья. «Легкая серебряная гирлянда виноградных кистей» красовалась на подоле платья, на шарфе «светилась продольная кайма, серебряные листья винограда» [14, с. 106]. Виноград – один из самых древних символов плодородия в ближневосточных религиях и возрождения, духовной жизни в язычестве и христианстве [20, с. 20].

Образы античных богинь возникают и в драме Лермонтова. Говоря о женщинах, Арбенин называет их «Диана в обществе... Венера в маскараде» [7, с. 78], намекая на красоту и чувственность, за которыми скрываются расчет и порок.

Одним из пунктов бального этикета было наличие у женщины букета. «В руке у графини был букет из разноцветных анемонов, называемых будто бы по-русски ветреницами» [14, с. 109]. Красивые, но недолговечные анемоны символизируют быстротечность жизни, хрупкость, печаль, горе, смерть [20, с. 7], намекая на будущий драматический исход событий. Русский вариант названия заключает в себе всю истинную сущность характера графини: «Существо, которому судьба велела пронестись резво над землей и не заметить, что там делается, и не зацепиться ни за одну горесть» [14, с. 109]. История Левина для нее – лишь ключ к тайне «призрака, который мешал ей жить» [14, с. 119]. Не способная на глубокие чувства, она легко забыла свою страсть к Левину, выслушав историю его жизни.

Букет для Ольги является не только украшением – это необходимый «инструмент» особого символического языка. Раздосадованная на иронию дяди, она «ударилась по пальцам своим букетом» [14, с. 109–110]; в разговоре с Левиным старалась продемонстрировать кротость и скромность, «прикладывая к губам свой букет», а перед важным вопросом к нему, пытаясь вызвать его на откровенность, решительно «опустила букет на раму картины» [14, с. 119], показывая свою открытость. Торопясь услышать рассказ доктора, она шла и от волнения «тайком мучила свой букет» [14, с. 121], от нетерпения узнать разгадку холодности Левина, забыв обо всем, роняет букет на пол.

Графиня Воротынская появляется на маскараде «с букетом настоящих цветов в руке» [19, с. 89], который она затем отдает Леонину. Неискушенный юноша воспринял это как знак откровения, искренности, букет стал «талисманом любви», который он хранил два года своей мучительной любви к графине. Осознав, как он жестоко обманывался, Леонин в раздражении «начал рвать в куски записки, терзать букет...» [19, с. 155].

Еще одна необычная деталь в облике Ольги: «На лбу сверкала утренняя звезда из бриллиантов» [14, с. 109]. Это аллюзия к образу римской богини утренней зари Авроры, контрастному образу Дианы, олицетворяющей ночное светило. Такое сопоставление подчеркивает обманчивость облика героини. Далее Павлов усиливает это антитезой утренней – вечерней звезда (целомудренное утро – порочный вечер): «Однако же ничто в ней, кроме девственных красок наряда, не напоминало невинного утра... Это была скорее звезда вечера, которая не умиляет души, а будит воображение и светит бессоннице» [14, с. 109].

Особое внимание автор обращает на «блестящие» глаза графини: «Вечно в искрах, вечно в лучах, они не давали возможности взглянуть в их цвет» [14, с. 109]. По славянским представлениям, глаза часто считаются вместилищем души [18, с. 105]. Ее глаза своим блеском не давали проникнуть к ней в душу, понять истинные ее движения. В рассуждениях о глазах Ольги Павлов использует традиционную для романтизма оппозицию Север – Юг в значении

«свое – чужое», которая также является одной из основных семантических оппозиций в народной культуре [18, с. 425]. «У нас на севере блестящие глаза вероломнее тусклых... Это не наша природа» [14, с. 109]. Павлов делает акцент: для «нас», представителей православной культуры, свойственна духовность которая передается через глаза, кроткий и открытый взгляд. Не случайно русская пословица гласит: «Глаза – зеркало души». Блеск глаз Ольги – явление «чужого» Юга, выдающее «надменную часть души» [14, с. 109], гордыню, которая проявилась в абсолютной уверенности во всеилии ее женской красоты. В христианстве это считается великим грехом: «Гордость очей и надменность сердца, отличающие нечестивых, – грех» (Библия. Ветхий завет. Книга Притчей Соломоновых, 21:4). Духовная чистота ассоциируется автором с северной зимой, белизной снега. Глаза графини излучают «обман, искушение» [14, с. 109]. В них нельзя увидеть чистую душу, это лишь «яркая вывеска» [14, с. 109], она порочна, как «снег, подернутый солнцем» [14, с. 109].

Дядя графини «ласково и насмешливо» [14, с. 107] наблюдает за увлечением племянницы Левиным. Его глаза постоянно следят за молодой вдовой, от них не ускользает ни одно ее движение или выражение лица. Во многих мифологиях глаз (око) является символом всепроникающего знания, всевидящей власти [20, с. 27]. Проницательный взгляд «неугомонного» дяди заставляет графиню скрывать свои чувства, играть, стараясь уйти от его иронии и опеки.

Подобные отношения связывают Сафьева и графиню Воротынскую, однако это уже не добрая насмешка и забота. Постоянное наблюдение и обличение стало его мезью за обманутые чувства. Он постоянно был там, где она, открыто говорил о ее неискренности и корыстных планах. Его глаза постоянно следили за ней, он «неутомимо преследовал графиню своим пронзительным и обличающим взором» [19, с. 161]. Сафьев – единственный человек, который некогда искренне любил эту женщину, а теперь до конца понимал, и этим он для нее страшен. «Она чувствовала себя прикованною к магнетическому влиянию неподвижного взгляда...» [19, с. 161]. Мезь была смыслом жизни и для Неизвестного в драме «Маскарад». Он постоянно следовал за Арбениным, наблюдал, чтобы в нужный момент нанести удар: «Знал все твои дела и мысль твою порой» [7, с. 262].

Между доктором и Левиным сложились особые отношения. Доктор представлен Павловым с симпатией и доброй иронией. Автор выделяет его «умные глаза», «значительную наружность»; увлекаясь разговором, он начинал «оживать, как статуя Пигмалиона» [14, с. 111]. Писатель сравнивает своего героя с ожившей статуей Галатеи, которую в греческом мифе создал скульптор Пигмалион и влюбился в свое творение. Доктор располагает к себе людей. «С незапамятных времен» он был дружески принят в доме дяди, Ольга искренне радуется их встрече, Левин здоровается с ним с необычной нежностью, что вызывает своеобразную зависть графини. Доктор был свидетелем всех радостных и трагических событий в жизни главного героя и является единственным хранителем его тайны, поэтому становится «ниточкой», связывающей Ольгу с Левиным.

Левин резко отличается от всех представителей света. В его облике автор тоже делает акцент на глазах: «Редко оживлялись его большие томные глаза, но это походило на вспышку болезни» [14, с. 115]. В них отражалась измученная, больная душа Левина. Сопоставление его с Наполеоном и Байроном неслучайно. Байронизм, мотивы «мировой скорби» звучали во всех европейской литературе начала XIX века. Увлечение Байроном в России начинается с 1820-х годов, и, по мнению М. Н. Розанова, «почти все поэты пушкинской эпохи переводили Байрона или выражали сочувствие его поэзии» [9, стб. 67]. Примечательно, что Наполеон в русской романтической поэзии представлен также как байронический герой. Слова Е. И. Усок, относящиеся к творчеству Лермонтова, определяют роль этих великих личностей в мировой истории и искусстве: «Для Лермонтова, как и для А. С. Пушкина, Дж. Байрон и Наполеон – наиболее яркие выразители своего века» [8, с. 332]. Однако Павлов отмечает, что часто дань моде убивает истинную глубину и величие: «Наши дерзкие глубокомысленные Наполеоны, наши мрачные рассеянные Байроны... – все изверились, ни у кого не было за душой ни тяжких дум, ни немного отчаяния» [14, с. 114]. Левин искренен в своих страданиях, они стали результатом трудных поисков и разочарований в его жизни. По определению Н. М. Ильченко, «байроническая составляющая образа главного героя связана с тоской и отчаянием» [3]. Поэтому герой Павлова встает в один ряд с «лишними людьми» русской литературы «байронически-онегинского типа» [8, с. 361] – Онегиным, Арбениным, Печориным.

Левин был чужим в равнодушном и суетном свете, не мог найти применение своему деятельному уму и не видел смысла жизни, пока не обрел его в любви и семье. С этим связан

мотив обретенного и потерянного рая. Женитьба стала спасением одинокой души, это было обретение абсолютного счастья, рая на земле. Смертельная болезнь любимой жены приводит его в отчаяние, ее измена – к окончательному разочарованию. Рай был потерян, жизнь закончилась, превратившись в механическое «послушание актера» [14, с. 126]. Так и Арбенин пытался укрыться в семье от цинизма и пошлости света, соприкоснувшись с которым он потерял веру во все светлое. Он искренне любил жену, верил, что с ней «воскрес для жизни и добра» [7, с. 96], для него она послание небес. Но в начале драмы Казарин говорит: «Да черт-то все в душе сидит» [7, с. 72]. Знание самых грязных сторон светской жизни, где правят игра и обман, не дает ему поверить в искренность и невиновность Нины. Будучи уверенным в ее неверности, он восклицает: «Но ты, мой рай, небесный и земной... прощай!..» [7, с. 103]. Таким образом, между Арбениным и Левиным много общего: разочаровавшись в свете, они находят цель и смысл жизни в любви к женщине. Однако герои обнаруживают обман: в драме – ложный, в повести – действительный [3].

В повести Павлова есть упоминание еще одного бала, на котором произошла первая встреча Левина с его будущей женой. И снова это праздничное и мистическое время святок, «однажды накануне Нового года» [14, с. 132]. В воспоминаниях доктора осталась его необычная атмосфера: «Свет, шум и какая-то особенная торжественность этого московского вечера нравилась мне чрезвычайно» [14, с. 132]. Девушка покорила Левина непохожестью на других, отчужденностью от общего веселья, неброской, но необыкновенной красотой. Она была как будто выше происходящей суеты. Ее глаза излучали «тихий свет лампы, у которой одно предназначение – осветить приют молитвы» [14, с. 135]. Описание ее глаз резко контрастно описанию глаз графини Ольги, в которых был «обман, искушение» [14, с. 109].

В ее бальном наряде выделяется лишь одна деталь: «Белый розан был приколот на голове» [14, с. 134]. Белый цвет в христианстве символизирует жизнь, чистоту, невинность и спокойствие [4, с. 16–17]. Сам цветок розы в западной традиции – безупречный, образцовый, символ сердца, а также божественной, романтической и чувственной любви. Белая роза – эмблема целомудрия, чистоты и девственности [20, с. 139]. Доктор называет жену Левина «непостижимо-заманчивое творение», «очаровательное, нравственное существо», «милая женщина» [14, с. 134, 135, 144], передавая основные авторские характеристики – одухотворенность и очарование. Даже при взгляде на нее большую, утратившую внешнюю красоту, его поражает «то же смирение, та же покорность» [14, с. 144] и вспоминается «белый розан» на голове. С розой связано много мифов и легенд. У христиан это символ Христа и Богородицы. В Древней Греции и римско-католической традиции роза является цветком, хранящим тайну. Многие толкования подчеркивают ее двойственность: красота и недолговечность, нежные лепестки и острые шипы. И в жене Левина Павлов неоднократно отмечает противоречивость. Несмотря на «нежное сложение» и «непрочность тела», ее лицо выражало «непостижимую силу» [14, с. 135]. Она была окружена любовью и комфортом, в отношениях с мужем «все легко, свободно, вместе» [14, с. 137], имела любимое увлечение – рисование, но постоянно «исчезала» из дома. Кажется, что она искренне любила мужа, но оказывается, что во время счастливой семейной жизни у нее был любовник. Ее глаза излучали смирение и одухотворенность, но за этим скрывались грех измены и умелая игра.

С образом жены Левина связан еще один предмет-символ. Во время болезни доктор дважды видит у нее в руках ключ, который она прячет. Символика ключа объясняется функциями предмета. С его помощью можно что-то закрыть, отсюда значение секретности, сокровенной тайны, но можно и открыть, снять запрет, раскрыть тайну. Кроме того, во многих культурах (Древний Египет, христианство) ключ рассматривается как символ перехода от земной жизни к загробной [20, с. 68]. Долгое время ключ был единственным свидетелем второй, тайной жизни своей хозяйки, скрывал доказательство ее греха – письма любовника в закрытой шкатулке. Даже неизлечимо больная она не может переступить через страх быть разоблаченной. Воспользоваться ключом, открыть шкатулку, чтобы уничтожить письма, женщина решилась, только предчувствуя близкую смерть. Ключ становится роковым символом. После того как он открывает ее тайну, жена Левина умирает дважды: сначала физически, а затем, после прочтения мужем одного из писем, в его глазах рушится светлый образ верной и любящей жены. Ключ символизирует ее переход к загробной жизни как грешницы, достойной ада, ведь она совершила великий грех, нарушила одну из Божьих заповедей – «не прелюбодействуй» (Библия. Ветхий Завет. Вторая книга Моисеева. Исход, 20:14; Пятая книга Моисеева. Второзаконие, 5:18).

Важной мифологемой, наполненной разными смыслами, в повести является небо. Говоря о многочисленных поклонниках графини, стремящихся оказаться с ней в паре, Павлов иронично пишет: «...Иной офицер, полный силы и забвения, врезывался в эти ряды неприятелей, падал с неба в середину тесного круга...» [14, с. 106]. Подчеркивая необычность и величелие танцевальной залы, автор использует в ее описании сравнение с небом: «Легкий свод потолка... резко отделял округлую форму, подобие неба, от плоских линий земли» [14, с. 110]. Древние архетипические представления о небе трактуют его как часть мироздания, «верхний» мир, созданный Богом [18, с. 316], основным символом которого был круг или полусфера, что нашло отражение в архитектуре. Во всех мифологиях мира небо имеет сакральную природу. Оно представляется жилищем богов, происхождение главных божеств также связано с ним (почти все боги славянской мифологии – Род, Сварог, Перун, Дажьбог, Стрибог; Байаме – верховное божество ряда австралийских племен и т. д.) После слов Левина, которыми он явно дал понять Ольге, что равнодушен к ней, она «подошла к окну и мельком взглянула на небо» [14, с. 120]. Небо здесь – «бездонная глубина, где есть всемогущая воля» [14, с. 120], безграничный внешний мир, наделенный чудесной силой и знаниями. О наличии в мифологических сюжетах подобного мотива писали Ю. М. Лотман и Б. А. Успенский [11, с. 64]. Перед могуществом неба Ольга оказывается бессильной: «Мысль ее потонула мгновенно в этой бездонной глубине» [14, с. 120]. Она как будто хочет найти в ней поддержку, помощь в борьбе за чувства Левина, но у неба своя воля, неподвластная никому, поэтому остается без ответа вопрос: «Да как же перенести ее на землю?» [14, с. 120].

Неслучайно упоминание звезд: «Там в пустыне мрака сияли звезды, бриллианты неба – та ярче, та темнее» [14, с. 120]. В славянской мифологии звезды соотносятся с судьбами людей: «С рождением человека появляется на небе его двойник – загорается его звезда, со смертью человека она падает и исчезает» [18, с. 317]. Яркость звезд уподобляет их драгоценным камням [18, с. 176], отсюда и авторская метафора «бриллианты неба».

В сцене, где Ольга и Левин остаются наедине, их отношения сопоставляются с огнем, горением: «Перегорелые головни рухались в камине, огонь, час от часу разноцветней, воздушней, перебежал по раскаленным угольям, все менее и менее касаясь их поверхности» [14, с. 116]. Во всех мифологиях и религиях огонь вместе с водой и землей является одной из основных стихий мироздания [18, с. 336], божественной энергией, несущей созидательную и разрушительную силу. Часто с огнем сопоставляют духовный порыв, искушение, сексуальную страсть [20, с. 111]. «Перегорелые головни» – это «перегоревшие» чувства Левина, которые не в силах воскресить даже очарование графини. Как бы она ни старалась, как бы изощренно ни пыталась его обворожить, как бы «разноцветней, воздушней» ни становилось ее обольщение, он оставался холоден, и «разговор... прерывался, потухал» [14, с. 116]. Заметив пристальный взгляд Левина, Ольга «вспыхнула и торопливо нагнулась шевелить уголья» [14 с. 116], как будто желая разжечь ответные чувства, но попытка была безуспешной, «искры прекрасных глаз пропадали даром» [14, с. 117].

Чтобы узнать тайну Левина, графиня приводит доктора в уединенную комнату, где «на стене висело овальное зеркало в золоченой раме» [14, с. 121]. Зеркало в народных представлениях – символ «удвоения» действительности, граница между земным и потусторонним мирами [18, с. 182]. Издавна к нему относились как к мистическому предмету, использовали в обряде гадания. Под впечатлением от рассказа доктора Ольга видит в зеркале привидение умершей жены Левина. В этом же зеркале последний раз появляется он сам, и это было отражение будущего мертвеца: «Левин уехал куда-то умирать» [14, с. 149]. Выслушав рассказ доктора и удовлетворив любопытство, молодая вдова потеряла интерес к герою, тайна исчезла. После этого и зеркало лишается мистической силы. Оставшись одна, она спокойно «встала, подошла к зеркалу, взглянулась, подняла глаза...» [14, с. 149]. Оно отразило прежнюю графиню, вернувшуюся в свою роль, – равнодушную и уверенную в себе.

При анализе текста повести обращают на себя внимание множественные лексические анти-тезы, связанные с образами основных персонажей. К. Леви-Стросс, а вслед за ним Е. М. Мелетинский отмечали, что осмысление важных качеств окружающих предметов и явлений с помощью так называемых «бинарных оппозиций» было важной частью мифологической логики [13, с. 84]. Павлов использует основные ценностные оппозиции для создания противоречивых характеров героев: графини Ольги (правда – ложь, зло – добро, утро – вечер, север – юг; весь образ построен на скрытой анти-тезе – внешняя красота / внутренняя пустота), Левина (скука – веселье, красота – безобразие, молодость – старость), жены Левина (жизнь – смерть), колдуньи (красота – безобразие).

Таким образом, проведенный анализ позволяет сделать вывод, что в развитии сюжета повести Павлова «Маскарад» использованы мифологические мотивы, а ее поэтика богата элементами как древнейшей, так и более поздней мифологии. Автор широко использует мотивы народной

славянской и христианской мифологии для организации сюжета, античные образы и архетипические символы для углубления психологизма, что типично для романтического произведения. Архаико-мифологические элементы вводятся и для контрастного изображения характера, выражения критического отношения к представителям и нравам светского общества, что является признаком реалистической направленности произведения. В изображении бала-маскарада как «выставки» внешнего блеска и красоты, скрывающей внутреннюю пустоту, ситуации обмана, выдаваемого под маской за правду, Павлов выступает продолжателем традиции А. С. Пушкина, которая нашла воплощение в произведениях писателей первой половины XIX века (М. Ю. Лермонтова, В. А. Соллогуба, В. А. фон Роткирха и др.). Образ главного героя повести «Маскарад» включается в ряд так называемых «лишних людей» русской литературы.

Список литературы

1. Белокурова С. П. Словарь литературоведческих терминов / С. П. Белокурова. Санкт-Петербург : Паритет, 2006. 314 с. URL: https://literary_criticism.academic.ru/191/%D0%BC%D0%B8%D1%84%D0%BE%D0%BF%D0%BE%D1%8D%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0 (дата обращения: 23.03.2020).
2. Боров Ю. Б. Эстетика / Юрий Боров. М. : Русь-Олимп : АСТ : Астрель, 2005. 829 с.
3. Ильченко Н. М. Байронический герой и особенности формирования образов «лишнего человека» и «русского скитальца» в отечественной литературе // Вестник Мининского университета, 2014. № 2. URL: <https://vestnik.mininuniver.ru/jour/article/view/470> (дата обращения: 05.04.2020).
4. Касперавичюс М. М. Функции религиозной и светской символики. Л. : Знание, 1990. 32 с.
5. Краткая литературная энциклопедия : в 9 т. Т. 5 : Мураи – Припев / гл. ред. А. А. Сурков. М. : Сов. энцикл., 1968. 976 стб. URL: <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/default.asp> (дата обращения: 06.03.2020).
6. Крупчанов Л. М. Н. Ф. Павлов и его творчество // Избранные сочинения / Н. Ф. Павлов ; сост., вступ. ст. и прим. Л. М. Крупчанова. М. : Правда, 1989. С. 3–16.
7. Лермонтов М. Ю. Маскарад. Л. : Детская литература, 1990. 272 с.
8. Лермонтовская энциклопедия / гл. ред. В. А. Мануйлов. М. : Советская энциклопедия, 1981. 784 с.
9. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина ; Институт научн. информации по общественным наукам РАН. М. : Интелвак, 2001. 1600 стб.
10. Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф. М. : Изд-во Моск. ун-та, 1982. 480 с.
11. Лотман Ю. М. (совместно с Б. А. Успенским) Миф – имя – культура // Избранные статьи : в 3 т. Т. 1 / Ю. М. Лотман. Таллин : Александра, 1992. 479 с.
12. Мифологический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинский. М. : Сов. энциклопедия, 1990. 672 с.
13. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М. : Восточная литература, 2000. 407 с.
14. Павлов Н. Ф. Маскарад // Избранные сочинения / Н. Ф. Павлов ; сост., вступ. ст. и прим. Л. М. Крупчанова. М. : Правда, 1989. С. 104–150.
15. Печерская Т. И. Историко-культурные истоки мотива маскарада // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы: сюжет и мотив в контексте традиции : сб. науч. трудов. Вып. 2 / отв. ред. Е. К. Ромодановская. Новосибирск : Институт филологии СО РАН, 1998. С. 21–37.
16. Пушкарева Ю. Е. Итальянский текст в прозе Н. Ф. Павлова (на материале «Трех повестей» и «Новых повестей») // Вестник ТГПУ, 2019. № 6 (203). С. 63–70. DOI: 10.23951/1609-624X-2019-6-63-70.
17. Пушкин А. С. Евгений Онегин : роман в стихах. М. : Дет. лит., 2009. 206 с.
18. Славянская мифология. Энциклопедический словарь. Изд. 2-е. М. : Междунар. отношения, 2002. 512 с.
19. Соллогуб В. А. Большой свет // Избранная проза / В. А. Соллогуб ; сост. В. А. Мильчиной ; вступ. ст. и прим. А. С. Немзера ; ил. Ю. М. Игнатьева. М. : Правда, 1983. С. 86–162.
20. Тресиддер Дж. Словарь символов / пер. с англ. С. Палько. М., 1999. 204 с.
21. Шеллинг Ф. Философия искусства. М. : Мысль, 1966. 496 с.

Mythopoeics of N. F. Pavlov's story "The masquerade"

G. T. Melnikova

postgraduate student, Nizhny Novgorod State Pedagogical University n. a. Kozma Minin.
Russia, Nizhny Novgorod. E-mail: gala.10@list.ru

Abstract. The article considers the novel of N. F. Pavlov, a writer who was among the "forgotten", although in the literary process of the 30s of the XIX century, he was recognized as a talented translator, critic, poet, prose writer, and later the publisher of the first newspaper for the poor "Russian Vedomosti".

The research focuses on the analysis of the mythopoeics of the novel "The masquerade" (1835, published in 1839). The interest in this work is determined by the attention of writers of this period (M. Yu. Lermontov, V. A. Sollogub, V. F. Odoevsky, etc.) to the life of aristocratic society and the artistic embodiment of reflections on it, primarily in the genre of secular romantic novels.

The paper uses comparative, biographical, historical and cultural research methods.

In the course of the analysis, the author of the article shows numerous appeals of Pavlov to mythological images and motifs. The image of a masquerade is determined not only by the medieval carnival tradition, but also by the national folklore and mythological basis associated with the holidays of the Christmas cycle. The types of characters of the story are characterized: the main character is compared with the ancient Roman goddesses Diana and Aurora by her dazzling beauty, and her spiritual coldness is compared with an antique statue; the mysterious mask of the old woman is associated with Slavic mythology, and in the image of Levin, another type of "superfluous man" is represented, occupying an intermediate position between Onegin and Pechorin. A number of important mythologies (sky, stars, fire), general cultural and Christian symbols (key, mirror, plant and color symbols), "binary oppositions" (good – evil, beauty – ugliness, etc.) are also considered. Similar images and motifs are found in the works of Pavlov's contemporaries (Lermontov, Sollogub, etc.).

The results of the research can be applied in the study of the genre originality of a secular romantic novel, in the analysis of the mythological components of the poetics of the work.

Keywords: mythology, symbolism, secular novel, image, motif.

References

1. Belokurova S. P. *Slovar' literaturovedcheskih terminov* [Dictionary of literary terms] / S. P. Belokurova. SPb. Paritet. 2006. 314 p. Available at: https://literary_criticism.academic.ru/191/%D0%BC%D0%B8%D1%84%D0%BE%D0%BF%D0%BE%D1%8D%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0 (date accessed: 23.03.2020).
2. Borev Yu. B. *Estetika* [Esthetics] / Yuri Borev. M. Rus'-Olymp: AST : Astrel. 2005. 829 p.
3. Il'chenko N. M. *Bajronicheskiy geroj i osobennosti formirovaniya obrazov "lishnego cheloveka" i "russkogo skital'ca" v otechestvennoj literature* [Byronic hero and features of forming images of "superfluous man" and "Russian wanderer" in Russian literature] // *Vestnik Mininskogo universiteta* – Herald of Minin University. 2014. No. 2. Available at: <https://vestnik.mininuniver.ru/jour/article/view/470> (date accessed: 05.04.2020).
4. Kasperavichyus M. M. *Funkcii religioznoj i svetskoj simboliki* [Functions of religious and secular symbols]. L. Znanie. 1990. 32 p.
5. *Kratkaya literaturnaya enciklopediya : v 9 t. T. 5 : Murari – Pripev* – Short literary encyclopedia : in 9 vols. Vol. 5 : Murari-Pripev / ch. ed. A. A. Surkov. M. Sov. encikl. 1968. 976 clmn. Available at: <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/default.asp> (date accessed: 06.03.2020).
6. Krupchanov L. M. N. F. *Pavlov i ego tvorchestvo* [N. F. Pavlov and his work] // *Izbrannye sochineniya – Selected works* / N. F. Pavlov ; comp., introd. art. and note by L. M. Krupchanov. M. Pravda. 1989. Pp. 3–16.
7. Lermontov M. Yu. *Maskarad* [Masquerade]. L. Detskaya literatura. 1990. 272 p.
8. *Lermontovskaya enciklopediya* – Lermontov encyclopedia / ch. ed. V. A. Manuylov. M. Sovetskaya encyclopedia. 1981. 784 p.
9. *Literaturnaya enciklopediya terminov i ponyatij* – Literary encyclopedia of terms and concepts / ed. by A. N. Nikolyukin ; Institute of scientific research information on social Sciences of the Russian Academy of Sciences. M. Intelvak. 2001. 1600 clmn.
10. Losev A. F. *Znak. Simvol. Mif* [The Sign. Symbol. Myth]. M. Moscow University. 1982. 480 p.
11. Lotman Yu. M. (*sovmestno s B. A. Uspenskim*) *Mif – imya – kul'tura* (together with B. A. Uspensky) [Myth-name-culture] // *Izbrannye stat'i : v 3 t. T. 1* – Selected articles : in 3 vols. Vol. 1 / Yu. M. Lotman. Tallinn. Alexandra. 1992. 479 p.
12. *Mifologicheskij slovar'* – Mythological dictionary / ch. ed. E. M. Meletinsky. M. Sov. encyclopedia. 1990. 672 p.
13. Meletinskij E. M. *Poetika mifa* [Poetics of myth]. M. Vostochnaya literatura. 2000. 407 p.
14. Pavlov N. F. *Maskarad* [Masquerade] // *Izbrannye sochineniya – Selected works* / N. F. Pavlov ; comp., introd. art. and notes by L. M. Krupchanova. M. Pravda. 1989. Pp. 104–150.
15. Pecherskaya T. I. *Istoriko-kul'turnye istoki motiva maskarada* [Historical and cultural origins of the masquerade motif] // *Materialy k slovarju syuzhetov i motivov russkoj literatury: syuzhet i motiv v kontekste tradicii : sb. nauch. trudov. Vyp. 2* – Materials for the dictionary of subjects and motives of Russian literature: plot and motive in the context of tradition : collection of scientific works. Is. 2 / ed. by E. K. Romodanovskaya. Novosibirsk. Institute of Philology SB RAS. 1998. Pp. 21–37.
16. Pushkareva Yu. E. *Ital'yanskiy tekst v proze N. F. Pavlova (na materiale "Treh povestej" i "Novyh povestej")* [Italian text in prose N. F. Pavlova (based on the "Three tales" and "New stories")] // *Tomsk State Pedagogical University herald*. 2019. No. 6 (203). Pp. 63–70. DOI: 10.23951/1609-624X-2019-6-63-70.
17. Pushkin A. S. *Evgenij Onegin : roman v stihah* [Eugene Onegin : a novel in verse]. M. Det. lit. 2009. 206 p.
18. *Slavyanskaya mifologiya. Enciklopedicheskij slovar'* – The Slavic mythology. Encyclopedic dictionary, 2nd ed. M. Mezhdunar. otnosheniya, 2002. 512 p.
19. Sollogub V. A. *Bol'shoj svet* [Bolshoy Svet] // *Izbrannaya proza – Selected prose* / V. A. Sollogub; comp. by V. A. Milchina; introduction by A. S. Nemzer; il. by Yu. M. Ignatiev. M. Pravda. 1983. Pp. 86–162.
20. Tresidder J. *Slovar' simvolov* [Dictionary of symbols] / transl. from Eng. by S. Palko. M. 1999. 204 p.
21. Schelling F. *Filosofiya iskusstva* [Philosophy of art]. M. Mysl'. 1966. 496 p.