

*и переваривании*, другими словами, символическом потреблении. Продуктом такой переработки становится неуничтожимая и продолжающая свое триумфальное шествие «достоевскость» как *эрзац* творчества писателя в новой эпохе литературного перепроизводства.

- 
1. Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания. Екатеринбург, 1998.
  2. Казанова П. Мировая республика литературы. М., 2003.
  3. Рейтблат А. И. От Бовы к Бальмонту: очерки по истории чтения в России во второй половине XIX века. М., 1991.
  4. Рубакин Н. А. Русские читатели и их обстановка // Вестн. знания. 1905. № 1. С. 172–182.

С. Ю. Королева  
г. Пермь

**Между русской классикой и фольклором:  
идейно-стилевая традиция Ф. Достоевского  
и фольклорный нарратив в повести  
В. Распутина «Живи и помни»**

Повесть В. Распутина «Живи и помни» (1974), написанная на пересечении «деревенской» и «военной» прозы, закономерно воспринималась современниками в ряду произведений, по-новому осмыслявших тему Великой Отечественной войны. Возможно, поэтому внимание критиков и литературоведов не сразу привлекла идейно-стилевая традиция Ф. Достоевского, отличающая эту повесть от других книг автора. Еще меньше внимания уделялось мифопоэтическому подтексту произведения. Конечно, в отличие от «Последнего срока», «Прощания с Матерой» или позднего рассказа «Изба», художественный мифологизм «Живи и помни» растворен в толще реалистических событий и почти не выходит на первый план. Тем не менее мифопоэтические структуры, тесно связанные с образами двух главных героев — Андрея и Настены, привносят дополнительные смыслы в нравственно-философскую и социальную

проблематику повести, а также во многом определяют особенности художественного психологизма.

Литературная традиция Ф. Достоевского, повлиявшая на поэтику психологического анализа в «Живи и помни», впервые была выявлена литературоведами в 1980-е гг. Так, по мнению С. Я. Фрадкиной, с автором «Преступления и наказания» В. Распутина объединяет пристальный интерес к человеку, преступлением поставившему себя вне людей. Вслед за классиком советский прозаик показывает, что нарушение нравственного закона ведет к необратимым последствиям: оно «неизбежно порождает “цепную реакцию” преступлений перед людьми... несет страдание самым преданным и близким» [13, с. 73–74]. Помимо идейной близости, исследователь выявляет и стилевую ориентацию на традицию Ф. Достоевского, которая проявляется в «смятенной, судорожно напряженной, часто лишенной внешней логики речи героев... в изображении полной незапрограммированности, алогичности поведения Раскольников и Гуськова... жестокости к окружающим и издевательства над собой, символических снах»; в той же манере — почти не характерной для В. Распутина в других его произведениях — изображается Настена, когда она срывается на чуждое ее натуре «дисгармоничное, злое, вызывающе-дерзкое от отчаяния и безнадежности поведение» [Там же, с. 76].

Как указывает С. Я. Фрадкина, по отношению к Гуськову Настена выполняет ту же роль, что Соня по отношению к Раскольникову, однако в повести «Живи и помни» герой отказывается от возможности «воскресения». Тесную связь образа Гуськова с Раскольниковым и Настены с Сонечкой Мармеладовой обнаруживают и другие исследователи, в частности немецкий литературовед Р. Д. Клюге [10, с. 146]. Примечательно, что сам В. Распутин не раз говорил в интервью о влиянии на его творчество русской классики, особенно выделяя при этом Ф. Достоевского, чей вклад в мировую словесность он оценивает очень высоко: «Не было, нет (и, наверно, не будет) явления в литературе более глубокого, более центрального, необходимого, более человеконаправленного и вечного...» [6, с. 14].

Известно, что у Гуськова был реальный прототип: по соседству с родной писателю деревней скрывался дезертир, про которого все знали, но арестовали его лишь после окончания войны [6, с. 57]. Художественно заостряя ситуацию, В. Распутин разворачивает сюжет «преступления и наказания» в новом направлении: как «повествование о человеке-оборотне, в глубинах которого растет анти-я» [1, с. 583]. Хотя ранее исследователи уже констатировали, что с образом Андрея Гуськова связан мотив

*оборотничества*, сам по себе этот мотивный комплекс и его фольклорные истоки специально не рассматривались. Остановимся на них подробнее.

Мифологический образ мужа-оборотня — один из широко распространенных в русском фольклоре; известен он и в восточносибирской традиции, исследованной в 1960–1980-х гг. фольклористом В. П. Зиновьевым [8]. Несколько быличек о приходе нечистого/черта под видом отсутствующего мужа были записаны собирателем в с. Аталанка (см. тексты № 174–176 в указанном сборнике [Там же, с. 116–118]). В это село по известным причинам были переселены жители родной В. Распутину деревни (также называвшейся Аталанка); сюда в 1970-х гг. писатель приезжал навестить родственников. Факт этот представляется важным, поскольку в «Живи и помни» автор не раз опирается на воспоминания, связанные с затопленной Аталанкой: Н. С. Тендитник считает, что именно ее изображает писатель под видом Атамановки, а дом Гуськовых «списан» с его родного дома [12, с. 6]. Не исключено, что от местных жителей В. Распутин мог услышать и фольклорную историю о муже-оборотне, использованную затем в повести.

Традиционно с этим сюжетом связывается комплекс мотивов, включающих тоску жены по мужу, приход нечистого в дом после полуночи, «обманные» гостинцы, запрет рассказывать о его посещениях, случайное узнавание подмены с последующей болезнью, а иногда и гибелью жены. В текстах, записанных В. П. Зиновьевым в с. Аталанка, «нечистый» обычно появляется под видом солдата, вернувшегося с войны: «У одной женщины муж солдат был. Она все о нем думала. Ну вот. <...> Постелила она и думает: “Господи помилуй, хоть бы приехал”. Слышит, муж говорит: “Я ведь приехал, я ведь не убитый”. А она-то похоронку получила, да не верила все. Двери отворила, заходит. <...> Легли рядом. <...> Утром побежала к родителям. Они говорят: мол, приходи к нам жить, а то удавит тебя. А он-то — муж будто, ну, прямо не отличишь: на лицо такой же, форма, все как есть...» [8, с. 117].

Примечательно, что уже в начале повести к фольклорному сюжету о муже-оборотне читателя отсылает сам автор. Первая встреча героини и ее мужа-солдата, дезертировавшего с войны, происходит глубокой ночью: «Дверь вдруг открылась, и *что-то, задевая ее, шебуриша, полезло в баню* (здесь и далее в цитатах курсив наш. — С. К.). Настена вскочила. “Господи! Кто это, кто?” — крикнула она, обмирая от страха. *Большая черная фигура* на мгновение застыла у двери, потом кинулась к Настене: “Молчи, Настена. Это я. Молчи”» [9, с. 18–19]. Убедившись в возвращении мужа, героиня «продолжала сидеть как во сне»: «Вся эта встреча

выходила чересчур *неправдашной... пригрезившейся в дурном забытьи, которое канет прочь с первым же светом*» [9, с. 25–26]. После ухода Андрея героиня «вдруг спохватилась: а муж ли? Не оборотень ли это с ней был? В темноте разве разберешь? А они, говорят, могут так *прикинуться*, что и среди бела дня не отличишь от настоящего. Не умея правильно класть крест, она как попало перекрестилась и зашептала... слова давно забытой молитвы. И замерла от предательской мысли: а разве не лучше, если бы и вправду это был только оборотень?» [Там же, с. 28].

В контексте фольклорного сюжета о мнимом муже актуализируется мифопоэтическая семантика целого ряда художественных деталей, имеющих реалистическую мотивацию и в обычном, бытовом контексте оставшихся бы «нейтральными». Так, особое значение приобретает место первой встречи Настены и Андрея: баня в русской традиционной культуре маркирована как «нечистое» пространство, которое после полуночи не принадлежит миру людей. Не случайным оказывается и выбор времени: известие о пропаже Андрея пришло перед Рождеством, а его первое тайное посещение родной деревни произошло в крещенские морозы. Таким образом, судьбоносное для героев событие автор приурочивает к Святкам — периоду, отмеченному особым разгулом нечистой силы.

В начале повествования суеверные опасения в большей степени характеризуют Настену, выросшую в деревне и разделяющую верования ее жителей. Однако, становясь сквозным, мотив оборотничества постепенно составляет важную черту образа героя. В первую встречу с Андреем в лесной зимовейке Настена говорит, что с отросшей бородой он выглядит непривычно: «Я в бане понять не могла, кто со мной — *ты или леший*. Думаю, своему мужику берегла, берегла, а тут с *нечистой силой связалась*» [Там же, с. 49]. Однако Андрей, который все больше отстраняется от мира людей и от своего прошлого, решает оставить «лохматину», чтобы и впредь «...не походить на себя. Лучше *на лешего*». В дальнейшем, убив дикую козулю, он видит в ее глазах «*две лохматые и жуткие, похожие на него, чертенячьи рожицы*» [Там же, с. 63]. Мифопоэтический мотив оборотничества, характеризующий психологическое состояние героя-дезертира, реализуется в повести в нескольких вариантах. Так, автор использует лексемы с корнем *верт-* (*vort-*), к которому восходит слово *оборотень*, и синонимичные выражения: герою кажется, что его настоящее похоже на прошлое, но «словно бы *вывернутое своей обратной, изнаночной стороной*»; в случившемся он видит вмешательство судьбы, которая, «сделав отчаянный *вывертыш, воротила* его на старое место» [Там же, с. 29]; теперь он «...неизвестно кто. Все в нем *сдвинулось*,

*перевернулось, повисло в пустоте»* [9, с. 38]. Андрей жалуется жене, что чувствует внутри присутствие *чужого*: «Будто не я живу, а кто-то *чужой в мою шкуру залез* и мной помыкает. Я бы *повернул* вправо, а он нет — тянет влево!» [Там же, с. 56]. Одновременно появляются детали, свидетельствующие о внутреннем *омертвлении* героя: у Гуськова возникает боязнь солнечного света и свежего воздуха; он подыскивает себе убежище в пещере — «как бы в середине, в сердцевине камня, откуда его ни с одной стороны не достать»; над его «земляным укрытием» также гроздятся камни, похожие на «огромный могильник». У Андрея все чаще появляется болезненное желание «досадить тем, кто живет открыто»: это позволяет почувствовать себя причастным к их судьбе и хотя бы так поддержать последнюю связь с миром людей, без которой он — «*мертвец, тень, пустое место*» [Там же, с. 85–86].

Разрушительное начало, во власти которого помимо своей воли оказывается герой, проявляется через ряд психологических деталей, изображающих постепенное *озверение* человека. В первую встречу Андрей сообщает Настене, что отправляется жить в лес за Ангару — «к родному брату, к серому волку» [Там же, с. 27]. Злая шутка сбывается дословно: вскоре волк становится его лесным соседом. Однажды герой передразнивает его вой и поражается — «так близко его голос сошелся с волчьим». Когда Андрей научился точно подражать звериному вою, волчьи повадки неожиданно появляются в его поведении: героя беспокоит яркий свет луны и тянут к себе «все укромные места»: норы, берлоги, овраги, глухой чащобник. Изменения происходят и с чувствами Гуськова: в нем «разогревается накопившаяся дурная кровь, взрыгивают неопределенные поперечные желания», он становится «все беспокойней и злей». Кульминацией «озверения» становится бессмысленно жестокое убийство теленка на глазах матери-коровы; в этой сцене автор акцентирует внимание на непреодолимой *раздвоенности* Гуськова, который не может объяснить собственный поступок — «только ли ради мяса порешил телка или в угоду *чему-то еще, поселившемуся в нем с этих пор прочно и властно*» [Там же, с. 154–155]. Перемены, происходящие с мужем, по-своему чувствует и Настена: после каждого тайного свидания в бане у нее «оставалось неприятное и брезгливое чувство; ей по-прежнему мерещились *подмена, обман*»; во время встреч в зимовейке героине кажется, что она «*покрывается противной звериной шерстью*» и что «при желании... может *по-звериному же и завывать*» [Там же, с. 86]. Эти психологические детали свидетельствуют о природном отвращении Настены к обману, однако очевидно и то, что ее странные ощущения являются точным

отражением глубинных разрушительных процессов, исподволь захватывающих Андрея.

Некоторое время спустя после выхода повести в свет В. Распутин пересмотрел свой подход к изображению внутреннего ожесточения и омертвения. В одном из выступлений в периодической печати он сказал, что теперь «едва ли стал бы писать... те картины “озверения” Гуськова, когда он воет волком или когда убивает теленка — слишком близко, на поверхности по отношению к дезертирству это лежит и опрощает, огрубляет характер» [4, с. 16]. Однако сцены, которые автор посчитал неудачными, естественным образом дополняют ряд специфических мотивов, связанных с оборотничеством. *Нечистый, мертвец и зверь* (а именно в таких ипостасях выступает герой в «мифопоэтическом измерении» текста) имеют общую семантику, поскольку все эти существа — *не-люди*. Единое «смысловое ядро» фольклорно-мифологических мотивов, характеризующих образ Гуськова, оказывается соотношенным с нравственно-философской проблематикой произведения в целом.

По мере того как нарастает отчуждение героя от самого себя и от людского сообщества, в повести актуализируется мифологическая семантика реки. По справедливому замечанию В. Сурганова, Ангара «разделяет берег Смерти, где... прячется злополучный дезертир, от берега Жизни, на котором стоит его... родная деревня и откуда приплывает к нему Настена», — и тем самым выполняет функцию мифологической границы миров [11, с. 563]. В конце повествования река уводит из жизни жену Андрея и их неродившегося ребенка, открывая им путь в «инобытие». Как нам кажется, знание фольклорной традиции, в которой посещения мнимого мужа иногда заканчиваются гибелью жены, отчасти подготавливает читателя к трагической развязке нравственно-психологического конфликта, изображенного в повести.

С образом Настены В. Распутин связывает другой комплекс мифопоэтических мотивов. Представляется важным свидетельство автора, согласно которому повесть «Живи и помни» была задумана прежде всего как книга о любви, «о женском в женщине» [12, с. 59]. Женское начало, его таинственные стороны и высокие проявления оказываются в центре внимания, когда писатель изображает судьбу героини. Мы полагаем, что использованные при этом мифологические структуры способствуют поэтизации ее образа; ведущая роль здесь принадлежит знамениям, предчувствиям, вещим снам.

Истинная женственность, какой изображает ее В. Распутин, предполагает способность даже на расстоянии чувствовать связь с наиболее

близкими людьми (детьми, мужем). Интуиция Настены необычайно сильна: героиня использует внутреннюю связь с Андреем, чтобы «узнать» о его состоянии на войне. Чуткость Настены и силу ее любви писатель изображает как своего рода *ясновидение*: «Я ни разу спать не ложилась, покуда с тобой не поговорю, и утром не вставала раньше, чем *до тебя не дотянусь, не узнаю, что с тобой*», — признается она мужу. Подчеркнем, что речь идет не о воображении и фантазиях, а о способности героини к *«чутким и обморочным проникновениям»* в неизвестное, которые происходят в определенной последовательности и имеют свои законы: «...Сначала нет никого, только шум, вроде как ветер свистит, потом все тише, тише — значит, до тебя уже недалеко, а потом вот он ты. Всегда почему-то один, сидишь или стоишь во всем солдатском. <...> Я взгляну, что живой, и обратно: *задерживаться или там разговаривать нельзя*» [9, с. 113]. К необычной своей способности Настена прибегает и для того, чтобы окончательно убедиться в своей беременности: «Она легла... прислушалась, напрягая внимание на одной, где-то глубоко затаившейся точке, и *достала до нее — достала, отделила от всего остального, тронула*, и та в ответ слабо, чуть внятно отозвалась: *есть*» [Там же, с. 89–90]. Затем героиня наблюдает постепенное превращение плода в ребенка и даже определяет его пол: «...*Ее чувство, прикасаясь к нему, рисовало ей все — и как он лежит, и с какой ленивой и непрерывной требовательностью тянет из нее материнские соки. Это был, как хотел Андрей, мальчонка...*» [Там же, с. 167]. Необычный характер ее способностей становится еще более очевидным, если принять во внимание, что в подобных случаях русские крестьяне прибегали к помощи специальных примет и гаданий. В. Распутин, изображающий в повести традиционный деревенский уклад, ни о каких гаданиях не упоминает: его Настена просто «видит», что носит сына.

Ясновидение героини не распространяется на собственную судьбу. После дезертирства мужа лишь однажды «на мгновение ей показалось, что... каким-то чудом ей удалось *подглядеть себя далеко вперед нынешнего дня*; что-то там было иное, чем здесь» [Там же, с. 59]. Когда драматизм ее отношений с Андреем и деревенским «миром» нарастает, «заглянуть в новую жизнь» у героини больше не получается: «...для нее она была *так же темна, так же сокрыта, как замогильный покой*» [Там же, с. 167]. Трагичность финала приоткрывается Настене не в видениях, а через особые *знамена*, которые, как нам кажется, свидетельствуют не столько о ее суеверности и впечатлительности, сколько все о той же душевной чуткости, перерастающей в способность предчувствовать.

Основных знамений в повести два; их объединяет общая семантика, так что второй «знак» является, по сути, усиленным повторением первого. Узнав о беременности, Настена рассматривает себя в зеркале и замечает на груди «похожую на большой мрачный крест тень от оконного переплета». Этот знак пугает героиню, поскольку традиционно символизирует либо неизбежные страдания (*тяжкий* крест), либо смерть (*могильный* крест). Несколько месяцев спустя значение зловещей тени проясняется вторым знамением: река неожиданно выносит Настену на кладбище утопленников, она обнаруживает себя среди покосившихся крестов и падает в обвалившуюся могилу. Сутками позже, оказавшись в безвыходных обстоятельствах, героиня принимает решение уйти из жизни.

Обращаясь к художественному миру В. Распутина, исследователи, в том числе зарубежные, не раз отмечали особую роль снов, мечтаний, борьбы со страхами, прозрений и других «проявлений сознательного и бессознательного» в изображении внутреннего мира героев [10, с. 119]. Устойчивый интерес писателя к разного рода пограничным состояниям отличает его от большинства других представителей «деревенской прозы» (и, заметим, сближает с Ф. Достоевским). В повести «Живи и помни» этот интерес наиболее ярко проявляется в сюжетной ситуации, связанной с «*обоюдным*» сном, который Андрей и Настена видят в одну и ту же ночь, каждый — со своей стороны. В современном литературоведении утвердилась точка зрения, согласно которой любой литературный сон, как фантастический, так и нефантастический, является «своеобразным “рудиментом” мифологического сознания в художественном творчестве» [14, с. 12]. Мы полагаем, что при таком подходе существует опасность преувеличить связь сна с мифом в тех произведениях, где сон выступает как условность, «чистый» литературный прием, практически лишенный мифопоэтической семантики. Примером такого «немифологического» сновидения, как нам кажется, может служить сон Кузьмы в ранней повести В. Распутина «Деньги для Марии». Он представляет собой прозрачную, даже несколько прямолинейную аллегорию социально-психологического феномена, которому посвящено произведение, — постепенно нарастающей разобщенности «деревенского мира». Информация, которую содержит сон-аллегория, адресована прежде всего читателю, а не герою; традиционная мифологическая символика здесь отсутствует (как не ощутим мифопоэтический пласт и в основной части повествования). В отличие от условного аллегорического сна в «Деньгах для Марии», сновидение героев в «Живи и помни» имеет выраженную мифологическую семантику («*вещий*») и тесно связано с реалиями народной духовной

культуры. Н. Котенко полагает, что обоюдный сон является реалистическим исследованием непроясненного психологического феномена и что В. Распутин проявляет известную смелость, когда, не пугаясь обвинений в мистицизме, выходит на его описание [5, с. 182]. Мы согласны с тем, что «встречный» сон Андрея и Настены — это не только литературный прием, но и самостоятельный предмет художественного изображения.

Ситуация встречного сновидения в повести «Живи и помни» возникает на пересечении двух традиций: фольклорной и литературной. Так, отчасти сходное сновидение, в котором герой видит одновременно и свою возлюбленную, и снявшийся ей сон о нем, лежит в основе лирического сюжета стихотворения М. Ю. Лермонтова «Сон» («В полдневный жар в долине Дагестана...»); см. его анализ в статье Т. Венцлова [3]). Что касается фольклорной традиции, то отношение к ней встречного сновидения, изображенного В. Распутиным, более сложное. Репрезентациям визионерского опыта в народной культуре посвящено множество исследований (работы Н. И. Толстого, С. М. Толстой, Б. А. Успенского, М. М. Валенцовой, В. А. Пигина, Е. В. Сафронова и др.), однако в известных нам источниках упоминание об обоюдных/встречных снах отсутствует. В то же время встречное сновидение сходно с другими традиционными формами «сновидческого» опыта; известно, к примеру, что в народной культуре особое значение придается повторяющимся снам (они рассматриваются как предсказание будущего). Повтор «сообщения» возникает в том случае, когда человек несколько раз видит один и тот же сон либо когда одинаковое сновидение бывает одновременно у нескольких людей. Обоюдный сон из повести «Живи и помни» типологически сходен с повторяющимися сновидениями. В произведении есть также ряд деталей (ранее не отмечавшихся исследователями), которые свидетельствуют, что В. Распутин описывает *сон-гадание*. Еще до возвращения мужа его целенаправленно устраивает героиня, желая узнать, родится ли у нее ребенок: «Меня бабка одна надоумила. Какая бабка — хоть убей, потеряла из памяти. Иди, говорит, к нему и скажи о ребятишках. Если признает, согласится — так тому и быть, откажется — останетесь при своих интересах» [9, с. 97]. Согласно народным представлениям, «вещий» статус снов-гаданий особенно высок. В повести эмоциональное напряжение, которое испытывают Андрей и Настена, усиливается из-за того, что конец этого сна остался им неизвестен. Функцию встречного сновидения как литературного приема мы видим в углублении психологической обрисовки героев: во сне Андрей не соглашается с тем, что у него есть

дети, в чем проявляется его душевная нечуткость, упрямство, излишняя привязанность к «правде факта».

Драму Настены, которую преступление мужа лишает надежды на счастье, усиливает ее собственное чувство вины за случившееся. Многие исследователи (А. Бочаров, В. Курбатов и др.) сходятся во мнении, что это чувство обусловлено национальным характером русской женщины, склонной из сострадания брать на себя чужие грехи [6, с. 65; 2, с. 230]. Нам ближе мнение Л. Колобаевой, которая в числе первых отметила, что в «мифопоэтическом измерении» произведения вина героини имеет обоснование и напрямую связана с «магией любви, способной влиять на реальный ход событий» [4, с. 175]. После дезертирства мужа Настена догадывается, что по неведению использовала свои необыкновенные способности «во зло»: «Я, может, даже чересчур тебя ждала, свободы там тебе не давала, мешала воевать. Откуда я знала, что можно, что нельзя — делала, как могла, да и все, никто не научил, не подсказал» [9, с. 113]. Мысль о том, что это ожидание, постепенно превысив меру, «потянуло» героя домой, становится лейтмотивом размышлений Настены (ср. ее уверенность в том, что подруга потеряла мужа на войне, потому что «плохо, значит, его ждала»). Здесь линия героини вновь пересекается с мифологическим сюжетом о муже-оборотне: согласно фольклорной традиции, главной причиной его прихода является слишком сильная, сверх положенного, тоска жены по отсутствующему супругу. Подчеркнем, однако, что фабула былички использована в повести лишь в качестве своеобразного повествовательного пунктира; изображенный В. Распутиным нравственно-психологический конфликт и его развязка определяются не фольклорной схемой, а более сложной художественной логикой.

Трагический финал произведения получил множество литературно-критических интерпретаций. По мнению В. Курбатова, он обусловлен не нашедшим иного разрешения конфликтом между *природным* (инстинкт жизни) и *человеческим* (мораль) началом: «Вечность оставила бы ребенка в живых, а история — губит, природа сохранила бы, а общественная мораль — убивает. И Андрей торопится оттолкнуть человеческий закон для природного, да Настена не дает» [6, с. 64]. Современные исследователи считают, что безвыходное положение героев связано с противоречием между *свободой* и *необходимостью*, поскольку, согласно традиционной морали, «брачные отношения и деторождение... подотчетны “жизни на миру”» [1, с. 583]. Примечательно, что именно с позиций крестьянской морали развязку повести не принимает писатель и эссеист В. Личутин:

приводя несколько примеров, когда судьба дезертира складывалась иначе, чем в произведении В. Распутина, он настаивает, что к подобным преступникам и их родным жители тыловых деревень относились вполне сочувственно, так что для самоубийства не было поводов [7, с. 382–386]. Очевидно, однако, что автор «Живи и помни» не стремится к бытописательной или документальной достоверности. Развязка его повести, как нам представляется, во многом обусловлена литературной традицией Ф. Достоевского и прежде всего художественной логикой, заданной в «Преступлении и наказании». «Заплутавшийся, бездумно и окаянно переступивший черту» [4, с. 174], Гуськов отказывается от раскаяния; и хотя его физическая смерть отсрочена, нравственная гибель героя уже состоялась. Настена чувствует, что без покаяния и возвращения к людям невозможно обретение душевной цельности, но ее останавливает данное мужу обещание. Таким образом, самоубийство героини оказывается последним способом разрешить безвыходную ситуацию и преодолеть внутренний «раскол».

- 
1. *Большакова А.* Распутин Валентин // Русские писатели XX века : биограф. словарь / под ред. П. А. Николаева. М., 2000. С. 582–584.
  2. *Бочаров А.* В пользу глубины. Заметки о художественной правде // Новый мир. 1984. № 3. С. 224–241.
  3. *Венцлова Т.* Пространство сна: Лермонтов и Пастернак // Любовь пространства: Поэтика места в творчестве Б. Пастернака. М., 2008. С. 241–251.
  4. *Колобаева Л. А.* Художественный мир В. Распутина // Очерки истории русской литературы XX века. Вып. 1. М., 1995. С. 165–183.
  5. *Котенко Н. Н.* Валентин Распутин: Очерк творчества. М., 1988.
  6. *Курбатов В.* Валентин Распутин: Личность и творчество. М., 1992.
  7. *Личутин В.* Душа неизъяснимая: Размышления о русском народе. М., 2000.
  8. Мифологические рассказы русского населения Восточной Сибири / сост. В. П. Зиновьев. Новосибирск, 1987.
  9. *Распутин В.* Уроки французского : повести и рассказы. М., 1987.
  10. *Сорокина В. В.* Творчество В. Распутина и Ю. Трифонова в критике ФРГ последнего десятилетия // Русская литература в зарубежных исследованиях 1980-х годов. М., 1994. С. 138–155.
  11. *Сурганов В.* Человек на земле: Тема деревни в русской советской прозе 1950–1970-х годов. М., 1981.
  12. *Тендитник Н. С.* Ответственность таланта: О творчестве В. Распутина. Иркутск, 1978.

13. *Фрадкина С. Я.* Традиции классики и их роль в развитии советской литературы 1940–1980-х годов. Пермь, 1984.

14. *Чернышева Е. Г.* Мифопоэтические мотивы в русской фантастической прозе 20–40-х годов XIX века : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2001.

**И. Д. Кристева**  
*г. Екатеринбург*

### **К вопросу о природе цвета в пятикнижии Достоевского\***

В литературе о Ф. М. Достоевском сложилось устойчивое представление о том, что этот писатель совсем не живописец. Такой пристальный исследователь художественной стороны его творчества, как С. М. Соловьев, пишет следующее: «Огромная фигура философа, мыслителя, психолога долгое время заслоняла Достоевского-художника» [8, с. 3]. Прошли десятилетия со времени написания этой фразы, однако это утверждение остается актуальным.

Долгое время было принято считать, что цвета у Достоевского мало. В сравнении с писателями-живописцами, такими как Л. Толстой, И. Бунин или М. Шолохов, цвета действительно мало (у Достоевского ни разу не встречается такая ситуация, как, например, в рассказе Бунина «Тень птицы», где на одной странице можно увидеть до 19 цветовых обозначений, именно живописных), однако тем он и интересен. Тот факт, что в пятикнижии цвета меньше, чем у писателей-живописцев, наводит на мысль о том, что Достоевскому он нужен в каких-то иных целях. Мы предприняли попытку изучения пятикнижия Федора Михайловича путем сплошной выборки цветовых обозначений, чтобы все-таки определить природу цвета в его произведениях. При ближайшем рассмотрении выяснилось, что все цветовые обозначения в романах можно разделить на три типа.

К первому типу мы отнесем единицы, в которых виден художник, поэтому их мы называем живописными. Это единицы, которые имеют

---

\* Работа выполнена под руководством д-ра филол. наук, проф. кафедры русской литературы УрФУ Н. В. Пращерук.