

RU

Имплицитные архетипические предикаты и их реализация
в очерке П. Д. Хвощинской «На покое»

Смирнов К. В.

Аннотация. Цель исследования – выявление специфики функционирования архетипов трикстера и Кору как основных системообразующих элементов реализации бинарной оппозиции «свое – чужое» в очерке П. Д. Хвощинской «На покое». В статье проанализированы имплицитно функционирующие концепты ДРЕВА, ЗЕРКАЛА, ЧАШИ, ЦВЕТОВ, ГВОЗДЯ, формирующие локус дома Николая Григорьевича как контекстуальный базис художественной реальности очерка. Образ Елены Павловны как воплощение понятия «чужой», введенного Ю. М. Лотманом, рассмотрен в свете теории архетипов К. Г. Юнга и проанализирован как воплощение архетипа трикстера. Образ Александры Степановны воплощает черты архетипа Кору (девы), выявленные К. Кереньи, а также доказан процесс ее трансформации по трехчастной модели А. ван Геннепа, включающей десоциализацию, лиминальную стадию и стадию ресоциализации. Научная новизна исследования состоит в рассмотрении архетипов трикстера и Кору, которые, сосуществуя в одной художественной реальности, деформируют мир вокруг. В результате исследования установлено, что героини очерка воплощают архетипы трикстера и Кору, система концептов формирует локус дома Николая Григорьевича как закрытого пространства, актуализируя концепт ЧУЖОЙ, воплощением которого выступает Елена Павловна.

EN

Implicit archetypal predicates and their implementation
in the sketch story “At Rest” by P. D. Khvoshchinskaya

K. V. Smirnov

Abstract. The purpose of this study is to identify the specific functioning of the trickster and Kore archetypes as the primary system-forming elements implementing the binary opposition “us” vs. “them” in P. D. Khvoshchinskaya’s sketch story “At Rest”. The article analyzes the implicit concepts of TREE, MIRROR, BOWL, FLOWERS, and NAIL, which form the locus of Nikolai Grigorievich’s home as the contextual basis of the story’s artistic reality. The image of Elena Pavlovna, as the embodiment of the concept of “them” introduced by Yuri Lotman, is examined in light of C. G. Jung’s theory of archetypes and analyzed as an embodiment of the trickster archetype. The character of Alexandra Stepanovna embodies the traits of the Kore (maiden) archetype identified by K. Kerényi. The process of her transformation is also demonstrated according to A. van Gennep’s tripartite model, which includes desocialization, the liminal stage, and the stage of resocialization. The research’s scientific novelty lies in its examination of the trickster and Kore archetypes, which, coexisting in a single artistic reality, distort the world around them. The study establishes that the story’s heroines embody the trickster and Kore archetypes. This conceptual system shapes the locus of Nikolai Grigorievich’s home as a closed space, actualizing the concept of the STRANGER, embodied by Elena Pavlovna.

Введение

Актуальность исследования состоит в необходимости анализа произведений писательниц XIX века как важной части литературного процесса, позволяющей понять «женское видение» функционирования современного им общественного устройства в целом и П. Д. Хвощинской в частности; в том, что творческое наследие П. Д. Хвощинской скупо освещено в современном литературоведении. Анализ концептов ЦВЕТЫ, ДРЕВО, ЧАША, ЗЕРКАЛО позволил выявить причинно-следственные связи в очерке, определив специфику авторского замысла и его воплощения. Благодаря анализу женских персонажей очерка удалось установить, что они воплощают соответствующие им архетипы: Елена Павловна – архетип трикстера, Александра Степановна – архетип Кору. Локус дома Николая Гавриловича раскрывается не только с помощью образов-символов,

но и за счет функционирования концепта ЧУЖОЙ, появление которого в значительной степени деформирует статичный мир дома, трансформируя его в более совершенную формацию, воплощающуюся в сближении Николая Гавриловича и Александры Степановны. Подобный анализ не только позволил глубже понять позицию П. Д. Хвошинской, но и определить ее индивидуально-авторское мировоззрение как автора и представителя своего времени в ракурсе исследования женской прозы XIX века.

Для достижения цели настоящего исследования необходимо решение следующих задач:

1) изучение очерка «На покое» как одного из системообразующих произведений П. Д. Хвошинской, в котором в значительной степени реализовалось ее индивидуальное мастерство;

2) определение основных архетипических предикатов и последующий анализ их контекстуальной реализации с учетом функционирования в рамках локуса дома как изначально статичного пространства;

3) определение и разбор специфики функционирования архетипов трикстера и Кору как наиболее важных семантических элементов для раскрытия героини очерка.

Материалом для настоящего исследования послужили очерк П. Д. Хвошинской «На покое» и женская проза середины XIX века.

Теоретической базой настоящей статьи являются труды К. Г. Юнга (1986), К. Керенки (1986), в которых осуществлен анализ архетипов и особенностей их функционирования; исследования Ю. М. Лотмана (2010а; 2010б; 2010с; 2010д) о структурном анализе текста, в частности, роли образа «чужого», а также о специфике функционирования дуальной модели «старое – новое». Важно указать на работы В. Н. Топорова (1995), М. А. Лазарева (2017), С. Г. Проскурина (2017) и В. В. Гаврилова (2016) о концепте МИРОВОЕ ДРЕВО как системно значимом концепте выстраивания хронотопа и труды С. М. Толстой (1999), И. Ж. Сарсеновой (2012) и Е. А. Шкурской (2020), посвященные анализу образа-зеркала и его контекстуальной значимости применительно к раскрытию персонажного уровня. Литературоведы Д. О. Сергань (2016), С. Г. Горбовская (2021) разрабатывают образы-символы растений, играющих важную роль в формировании авторского замысла и художественной реальности произведения. Следует также упомянуть монографию Н. М. Абиевой (2018), в которой представлен анализ образа костюма как важной детали для формирования портрета героя, работы Д. А. Бережнова (2021), указывающего на концепт ГВОЗДЬ, О. А. Фёдоровой (2016), благодаря исследованию которой удалось определить семантическую роль образа чаши в очерке, а также русских (Шахова, 2022; Чекушин, 2025) и зарубежных исследователей (Guenther, 2002; Salinas, 2013), в чьих статьях дается анализ архетипа трикстера – центрального архетипа, имплицитно реализованного в очерке.

Основными методами настоящего исследования могут быть названы метод компонентного анализа (выявление основных моделей образных аналогий), метод систематизации (анализ специфики используемых автором концептов и их последующего комплексного функционирования), а также сравнительно-сопоставительный метод (определение особенностей реализации архетипов в очерке и специфики их реализации применительно к процессу трансформации).

Практическая значимость настоящего исследования состоит в том, что оно может быть использовано для последующего изучения специфики женской прозы XIX века как наименее разработанного литературного явления русской литературы, транслирования в системе высшего образования, а также для развития анализа литературного произведения в свете теории архетипов К. Г. Юнга.

Обсуждение и результаты

Творчество Прасковьи Дмитриевны Хвошинской, как и ее сестры Софьи Дмитриевны, крайне скупо освещено в литературоведении. О младшей из семьи Хвошинских известно очень мало, а ее творческое наследие составляет всего несколько очерков, опубликованных по большей части в журнале А. Суворина «Новое время». В настоящем исследовании речь пойдет об очерке П. Д. Хвошинской «На покое», опубликованном под псевдонимом С. Зиморова в 1879 году.

Одной из особенностей очерка «На покой» является реализация правила трех единств:

1) события разворачиваются в доме выкупившего себе свободу бывшего крестьянина Саяновых Николая Григорьевича. П. Д. Хвошинская ограничивает пространство произведения локусом дома героя, не изображая ничего с улицы города W, в котором происходит действие;

2) между приездом и отъездом Елены Павловны Саяновой проходит около суток, что свидетельствует о единстве времени;

3) наконец, единство действия состоит в том, что возлюбленная Николая Григорьевича Александра Степановна, вероятно, имеющая значительную власть в доме, постоянно конфликтует с Еленой Павловной, следствием чего выступает отъезд второй в направлении гостиницы.

Ввиду суженности локуса очерка, ограничивающегося домом Николая Гавриловича, особая роль отводится образам-символам, формирующим художественную реальность.

Первым из них может быть названа кровать. Сообщив Елене Павловне о возможности остаться на продолжительное время, Николай Григорьевич обнаруживает отсутствие кровати, на которой бы смогла спать гостя. Он тотчас сообщает об этом Александре Степановне, молодой девушке, хлопотушей по хозяйству, однако получает отказ. Через некоторое время кровать удалось доставить. Концепт КРОВАТЬ выполняет особую роль – через него П. Д. Хвошинская показывает отсутствие места для Елены Павловны, невозможность ее проживания. Иными словами, изначально выстроенная система жизни и взаимоотношений в доме бывшего

крестьянина постепенно начинает деформироваться, причем ее изменения происходят под влиянием «постороннего человека», руководствующегося исключительно личными мотивами. Та реальность, в которой обитали Николай Григорьевич и, возможно, Александра Степановна (о прошлом девушки П. Д. Хвоцинская умалчивает), постепенно возвращается в их собственный дом в лице барыни. В этом плане очень символично, что служанка Елены Павловны Варвара ночует на полу, подтверждая этим свою социальную принадлежность. И она же замечает, что условия, в которых оказывается Елена Павловна, значительно расходятся с теми, в которых они жили в родовом имении Саяновка: «Ловко стало, дремишь на торчке, а там и на пуховике не лежало... Мадама-то давно нажралась, да в шелках и бархатах мимо твоего носа шмыгнула, – много тебя спросила, ты есть-то хочешь ли? Да, в Саяновке мы кричали: “никому не уважу”! Здесь уважишь... Свои по тридцати лет жили не угождали, – теперь поклонись сама...» (Хвоцинская, 1879, с. 587). Вероятно, рассуждения Варвары являются единственной объективной оценкой ситуации, которая произошла с Еленой Павловной и стала причиной ее отъезда. Людмила Павловна, приходящаяся сводной сестрой Елене Павловне, получила большое состояние от покойного отца и, выйдя замуж за архитектора, решила построить на положенной ей по наследству земле дом. Постепенно все дворовые перешли жить к Людмиле Павловне, в то время как Елена Павловна осталась одна. Одиночество стало причиной перемены места жительства героини. Однако, по словам Варвары, именно дурной характер Елены Павловны был главной причиной всех произошедших событий.

Другим важным элементом характеристики художественного пространства дома Николая Григорьевича выступают цветы, зеркала и деревья – образы, которые едва намечены в произведении, но которые имплицитно присутствуют в каждой сцене. «Елена Павловна встала, прошла по гостиной, остановилась на пороге в зал, не менее роскошный. Паркетный пол блестел, как лед; опять зеркала на мраморных тумбах, в роскошных вазах выющиеся растения, деревья до потолка» (Хвоцинская, 1879, с. 581). Именно эта комната становится домом на ближайшие сутки для Елены Павловны. Первое, на что следует обратить внимание, – это зеркала. В повести С. Д. Хвоцинской «Наследство тетушки» у Аделаиды Ивановны было маленькое зеркальце, в то время как у Николая Григорьевича в доме зеркал огромное количество. И если размеры зеркальца Аделаиды Ивановны указывают на суженность, незначительность ее личности, то у П. Д. Хвоцинской большое количество зеркал, возможно, символизирует большое количество людей, находящихся и бывающих в доме Николая Григорьевича. Это подтверждает последняя сцена очерка, представленная после отъезда Елены Павловны: «Часа через два дом Николая Григорьевича блестел огнями. Оживленное, веселое мужское и дамское общество сидело за богато убранном столом. Николай Григорьевич радушно принимал и угощал своих гостей» (Хвоцинская, 1879, с. 650). «С литературным образом зеркала связана идея о двойнике. Зеркало позволяет расширить количество художественных средств, для воплощения мотива двойничества в художественном произведении», – пишет М. С. Верина (2018, с. 113), что позволяет говорить о концепте ГОСТЬ. Гости, которые смотрятся в зеркала, расположенные в гостиной, символизируют некоторую потерянность героя, его неопределенность, двойничество. Если бы П. Д. Хвоцинская хотела придать значимости герою, то она, вероятно, показала бы одно зеркало, но довольно больших размеров. В очерке же их много. Елена Павловна говорит Николаю Григорьевичу о необходимости вступить в брак с Александрой Степановной: «Тебе бы жениться. Дом поставит на хорошую ногу... А то что, прости Бог мою душу, стоит моей сестрицы, завел эту мебель пустую...» (Хвоцинская, 1879, с. 645). Николай Григорьевич, по мнению П. Д. Хвоцинской, находится еще в самом начале пути и пока не готов к серьезным изменениям. Уже то обстоятельство, что он разбогател и сумел построить собственный дом, указывает на значительную работу, проделанную героем. Его отношения с Александрой Степановной также носят неопределенный характер. Николай Григорьевич обращается к ней иногда на «вы», а иногда фамильярно «Сашенька». Но мы не можем утверждать наверняка, в каком именно социальном статусе находится хозяйка его дома, т. к. они не состоят в браке и, возможно, просто сожительствуют. При этом Александра Степановна не является его служанкой или крепостной, т. к. показана вполне самостоятельной женщиной, способной распоряжаться своей жизнью. На просьбу Николая Григорьевича прислуживать Елене Павловне Александра Степановна отвечает: «Так знайте, я не пойду и потрафлять не стану... Я сейчас себе место найду» (Хвоцинская, 1879, с. 642). Спустя несколько мгновений тон Александры Степановны не смягчается: «Вы так и знайте, – служанкой ей не буду, и вашей брани слушать не буду» (Хвоцинская, 1879, с. 642). Следовательно, роль Александры Степановны в доме гораздо более значительна, и любые попытки Елены Павловны рассматривать ее в статусе служанки вызывают агрессию. Символическое значение зеркал является предметом исследования в статье И. Ж. Сарсеновой: «Множество парадоксальных эффектов, возникающих при помощи зеркала, определило огромную роль, которую этот элемент быта, части интерьера, художественная метафора и символ сыграл в истории культуры» (2012, с. 480).

Именно рядом с зеркалами, а вернее, в их окружении, происходит диалог между Николаем Григорьевичем и Еленой Павловной, в который впоследствии включается Александра Степановна. Зеркала становятся своего рода свидетелями происходящих событий и в значительной степени отражают состояния героев. «Безмолвствующие зеркала выполняют функцию оптического прибора, компаса, перископа. Отражательное свойство зеркала направлено на проецирование временных пластов: настоящего, прошлого, будущего. В этом случае зеркало выступает как магический помощник, проводник. Это свойство зеркала реализуется в устном народном творчестве (сказки, обряды, гадания на суженого)», – пишет исследовательница Е. А. Шкурская (2020, с. 85). По наблюдению С. М. Толстой, «зеркало – в народной культуре символ отражения и удвоения действительности, граница между земным и потусторонним миром... Наделается сверхъестественной силой, способностей воссоздавать не только видимый мир, но и невидимый... в нем можно увидеть прошлое, настоящее и будущее» (1999, с. 321).

Все герои, представленные П. Д. Хвошинской, кроме Александры Степановны, в той или иной степени связаны общим прошлым – имением в Саяновке, где у каждого были свои роли. Однако со временем ситуация изменилась: теперь барыня Елена Павловна просит крова у своего крестьянина Николая Григорьевича. Поэтому уместно сказать, что зеркала в очерке своеобразно преломляют жизни героев, будто бы меняя их местами.

Общую картину дома дополняют и образы цветов, также выступающие своеобразным элементом объединения между прошлым и будущим. «Флорообразы с конкретным именем (роза, лилия, гвоздика, фиалка и т. д.) в XIX в. уникальны именно своей связанностью с глубиной веков – с историей, иконологией и мифологией. Они как бы приносят в XIX в. частицу вечного чувства, вечной эмоции. Но, как покажет анализ, именно в XIX в. они становятся иными, меняют свое устройство – преобразуется метод их демонстрации авторами и их восприятие читателями. Они из “вечных образов” превращаются в “бесконечные”», – пишет С. Г. Горбовская (2021, с. 11). Цветы представлены в большом количестве и, вероятно, символизируют ухоженность дома и благодатную атмосферу внутри. «Символика растений составляла неотъемлемую часть исторического бытования русской дворянской культуры и художественной литературы пушкинской эпохи», – замечает Д. О. Сергань (2016, с. 168).

Разумеется, нельзя обойти вниманием и деревья, имеющие огромные размеры. Возможно, здесь П. Д. Хвошинская также указывает на связь времен, наделяя деревья сакральным смыслом соединения двух миров по модели мирового дерева. «Мировое дерево (ама йывăç) было первой реальной попыткой сознательного отношения человека к себе и окружающему миру, попыткой объяснить тайны природы на свой лад, в соответствии с собственным миропониманием. Деревья рассматривались как реальность, так как корни в подземном мире, ствол дерева находится в жизни земной, а крона (разветвленная часть дерева с его листвой) тянется в небо (к Богу). Миф о мировом древе – нечто постоянное, как будто это закономерное явление, встречающееся у многих народов мира», – замечает М. А. Лазарев (2017, с. 272), указывая на возможность мирового дерева сосуществовать в разных реальностях. Эту же особенность подмечает исследователь В. В. Гаврилов, указывающий на имплицитную близость дерева и человека: «Древние верили, что человек и дерево связаны, могут делиться друг с другом теплом, тайной, мудростью, способны влиять друг на друга. Более того, человек и дерево являются отражениями друг друга в этом мире» (2016, с. 28). Деревья в очерке символизируют сосуществование дома Николая Григорьевича в двух хронотопах: с одной стороны, это новый локус со свойственной ему парадигмой поведения его обитателей, с другой – слепок прошлого, прошедший процесс инициации в новую форму, о чем свидетельствует крестьянское прошлое его хозяина. Николай Петрович живет и как самодостаточная личность сейчас, и как бывший крестьянин в присутствии гостей. «В германской мифологии мировое дерево – Иггдрасиль – является структурной основой мира, т. е. бедной субстанции, или, иначе, становится “древом жизни и судьбы, соединяющим различные миры – небо, землю, подземный мир, всего девять миров”», – пишет С. Г. Проскурин (2017, с. 136). В очерке имплицитно выраженный символ «мирового дерева» объединяет при помощи антитезы две формации жизни героя. «Образ Древа мирового засвидетельствован практически повсеместно или в чистом виде, или в вариантах – “дерево жизни”, “дерево плодородия”, “мистическое дерево”, “дерево познания” и т. п.; более редкие варианты: “дерево смерти”, “дерево зла”, “дерево нисхождения”». Именно с помощью этого образа, по определению исследователя В. Н. Топорова, «воедино сводятся общие бинарные смысловые противопоставления, служащие для описания основных параметров мира» (1995, с. 398).

Другим важным элементом выступает гвоздь, который забивает в стену Варвара с целью создания вешалки для одежды барыни. «Варвара усердно вколачивала гвозди в стену, вешая на них барские платья» (Хвошинская, 1879, с. 643). Елена Павловна остановилась и поселилась в гостиной, куда и были перенесены ее вещи. Это вызвало осуждение Александры Степановны, т. к. по существу прием гостей стал невозможен. Гвозди, которые забивает Варвара, также имеют особый смысл. Д. А. Бережнов, рассуждая о творчестве Ф. М. Достоевского, приходит к выводу, что «гвоздь является конкретным воплощением инварианта “полезной вещи”». Однако эта польза, т. е. возможность результативного применения предмета, обуславливается не чем иным, как именно красотой, понимаемой как структурный принцип воплощения всех чувственных форм прекрасного» (2021, с. 23). Елена Павловна вряд ли рассматривала забивание гвоздя как действие, направление на придание дому эстетической красоты. Но при этом это была попытка заявить о себе как части этого дома. По преданию, гвозди, забитые в порог, имеют сакральное значение и оберегают дом от нечистой силы. В очерке П. Д. Хвошинской гвозди забиваются в стену. Разумеется, наиболее подходящей ассоциацией могут выступить гвозди, забитые в крест Христа, что отсылает к библейской традиции. Однако подобные подтексты вряд ли уместны применительно к очерку П. Д. Хвошинской. Скорее, гвозди выполняют другую роль – роль обживания в доме. И в этом ракурсе они имеют более амбивалентное значение: дуализм мира здесь и мира там сводится к парадоксу – героиня обживает место, которое предназначено для гостей, хотя она сама собирается жить в нем как можно дольше. Нелепость ситуации дополняется еще и тем, что на гвоздях Елена Павловна хочет разместить свою верхнюю одежду, чем ставит себя в крайне неловкое положение. «Указание на деталь – “гвоздь” (самолюбие), который мешает жить даже умной женщине, эта деталь указывает на авторское отношение к персонажам, только при беглом взгляде две женщины – две противоположности, но деталь “гвоздь” скрепляет их в единую точку схода», – пишет Н. М. Абиева (2018, с. 78), рассуждая о творческом наследии А. П. Чехова. Применительно к очерку Хвошинской можно обратить внимание на дуализм женских образов: Александра Степановна и Елена Павловна противопоставлены друг другу в социальном плане – первая является хозяйкой в доме, вторая – гостьей. Но они одновременно являются двойниками – обе пытаются трансформировать окружающую реальность соразмерно своим целям. Их единение становится причиной конфликта – Елена Павловна, руководствуясь утерянной властью, продолжает жить стереотипами прошлого, в то время как Александра Степановна выстраивает свою будущую жизнь.

Гвоздь, забитый в стену, оставляет отверстие в стене, т. е. приводит к ее незначительной порче. Возможно, именно на это и указывает П. Д. Хвощинская. В доме Николая Григорьевича спокойно и уютно, но Елена Павловна пытается наводить свои порядки. Это в определенной степени становится поводом для гнева Александры Степановны, которая почувствовала себя ущемленной как хозяйка.

Процесс деконструкции дома, приютившего барыню, не изменяют даже ее подарки, среди которых старая кружка и шарф. Кружка с серебряной крышкой в виде ананаса предназначалась Николаю Григорьевичу как подарок. «В русской романтической поэзии начала XIX века всеобъемлюще представлен образ “чаши”, восходящий к античному мировосприятию. Эпикурейский философский идеал был характерной доминантой для древнего мира, в котором, по словам В. А. Жуковского “...все сокровища были на земле; все заключалось в земных радостях и все с ними исчезало”. Поэтому в творчестве романтиков возникает слияние образного ряда “пира”, “чаши” с грустью относительно неизбежности смерти», – замечает О. А. Фёдорова (2016, с. 207-208). Ананас как символ гостеприимства становится еще одним намеком на своеобразное поведение Елены Павловны, которая буквально заявляет свои права на чужой дом. Шарф же становится естественным дополнением и выглядит как «подачка» для Александры Степановны. Гораздо важнее, что оба подарка не являются новыми и будто бы связывают два мира – старый, из которого уехала Елена Павловна, и новый, в котором ей дали возможность пожить в чужой семье. Они выступают как связующее звено, в то время как о прошлом у героев совершенно разные представления. Если юность и молодость Елены Павловны приходились на время дворянского достатка, то тот же самый период для Николая Григорьевича ассоциировался с крепостной кабалой. Елена Павловна, таким образом, пытается воспроизвести прошлое в настоящем, оформляя гостиную чужого дома по своему усмотрению и своим собственным прихотям, при этом регулярно упрекая чужих слуг в невежестве по отношению к ней. Она становится своего рода демиургом в мире, который уже построен, отчего начинается закономерное разрушение уже созданного. Поэтому есть все основания полагать, что в образе Елены Павловны П. Д. Хвощинская воплотила архетип трикстера. «Образ трикстера когда-то был важной чертой наших западных мифов и преданий, например, бог-трикстер Локи из скандинавской мифологии, который, как ужасный ребенок скандинавского пантеона, упоминался в исландской Эдде чаще, чем любое другое божество, включая Одина, верховного бога тевтонского пантеона, который сам был немного трикстером (здесь и далее перевод цитат с английского языка выполнен автором статьи. – К. С.)», – замечает исследователь М. G. Guenther (2002, p. 13).

К. Г. Юнг выделяет несколько особенностей архетипа трикстера:

1. Несовершенство. Трикстер несовершенен, т. к. находится в двух положениях одновременно – человеческое и животное начала в равной степени сосуществуют внутри его. «Трикстер – предтеча Спасителя, и подобно последнему является Богом, человеком и животным в одном лице. Он – и нечеловек, и сверхчеловек, и животное, и божественное существо, главный и наиболее пугающий признак которого – его бессознательное. По этой причине его покидают товарищи (очевидно, люди), что, по-видимому, указывает на отставание его уровня сознания от их» (Юнг, 1986, с. 347).

2. Бессознательность. Трикстер с одинаковым успехом может творить как добро, так и зло. «В своих наиболее отчетливых проявлениях он предстает как верное отражение абсолютно недифференцированного человеческого сознания, соответствующего душе, которая едва поднялась над уровнем животного» (Юнг, 1986, с. 343).

3. Обособленность. «Трикстер представлен противотенденциями бессознательного, а в некоторых случаях – своего рода второй личностью более низкого и неразвитого характера» (Юнг, 1986, с. 345).

«По сравнению с классическими произведениями соцреализма в позднесоветской производственной драме роль трикстеров значительно трансформировалась. В 1930-е гг. наличие такого помощника, с одной стороны, позволяло снизить градус патетики, свойственной фигуре главного героя, а с другой – очеловечивало его», – пишет исследователь В. В. Чекушин (2025, с. 1073), рассуждая о воплощении трикстера в литературе середины XX века. В литературе XIX века трикстер сохраняет статус помощника, но несколько преломленно – он выступает воплощением «бессознательных» проявлений главного героя, чаще всего реализуясь как сопутствующий, мотивирующий образ, в определенной степени функционируя и как герой-помощник, и как один из образов, формирующих внутренний конфликт. В образе Елены Павловны реализованы следующие черты трикстера:

1. Героиня ведет себя в значительной степени бессознательно, не понимая, что прошлое ушло безвозвратно и необходимо приспособляться к настоящему. Ее мировоззрение не может принять процесс модернизации общества, в котором человек и его роль в социуме не ограничиваются социальным статусом. Ввиду этого некоторые поступки, совершенные ей, несут в ее представлении благие помыслы, как то: подарки, врученные, вероятно, от чистого сердца.

2. Героиня при этом не понимает, что ее присутствие в доме Николая Григорьевича затруднительно для всех. В ней одновременно сочетаются два явления, взаимоисключающие друг друга и являющиеся гротескными: первое связано с ее дворянским статусом, отчего ее тон выглядит командным и повелевающим – именно так она говорит с прислугой Николая Григорьевича, бессознательно подводя к этому статусу и его возлюбленную. Второе – ее доброе сердце, т. к. в годы молодости она была чувствительной и заботливой женщиной.

3. Героиня выглядит как измученная жизнью женщина, при этом сама себя она представляет как барыню, которая имеет иное, более знатное происхождение, чем все окружающие ее люди. Это своеобразная связь с божественным, иным началом, о котором говорил Юнг (1986, с. 259) применительно к архетипу трикстера.

4. Героиня также связана с животным миром, хоть и на уровне подтекста. Во время ссоры Александра Степановна называет ее имение берлогой, будто бы намекая на медведя, исконно связанного с разрушением, представленным в русских народных сказках.

Таким образом, Елена Павловна, неся разрушительное начало, воплощает архетип трикстера, т. к. ее поступки в большей степени связаны с прошлым и вряд ли несут изначальную агрессию по отношению к обитателям дома Николая Григорьевича. «Как и другие критические инструменты, Трикстер демонстрирует ценность как оспаривания, так и поддержания норм. Одно из главных отличий использования Трикстера от других форм критической практики – тактичность. В отличие от более “серьезных” тактик, Трикстер комически непочтителен. Действительно, большая часть его критического потенциала напрямую связана с его непочтительностью», – пишет С. Salinas (2013, р. 144). При этом процесс трансформации Елены Павловны невозможен, т. к. она является уже полностью сформированной личностью преклонных лет. «Однако социальный образ трикстеров не является статичным. Он также подлежит трансформации. Изменяется и отношение людей к их деятельности в современном контексте общественного развития», – замечает И. А. Шахова (2022, с. 63). Возможно, вариант трансформации Елены Павловны был бы вполне возможен, однако преградой для этого выступают, как уже было сказано ранее, возраст, и, что более вероятно, сформированная система ценностей. В этом плане гораздо выразительнее образ Александры Степановны, через который реализуется архетип Коры.

Героиня абсолютно независима, вероятно, имеет определенную власть над Николаем Григорьевичем, молода и красива. Ее образ не раскрыт достаточно ярко, однако, опираясь на фабулу, мы можем утверждать, что после ссоры она успокаивается и продолжает вести обыденную жизнь. По наблюдению К. Кереньи, женский образ бесконечен, т. к. мать продолжается в своей дочери, чтобы дочь впоследствии стала матерью и продолжилась в своей дочери соответственно (Юнг, 1986, с. 112). Александра Степановна пока еще не стала матерью, но в очерке довольно много намеков на то, что брак с Николаем Григорьевичем состоится очень скоро.

А. ван Геннеп (1999, с. 7-8) выделяет три стадии трансформации:

- 1) десоциализация (снятие признаков прежнего состояния, выделение из коллектива – стадия отчуждения);
- 2) лиминальная стадия (стадия промежуточного состояния);
- 3) ресоциализация (наделение признаками нового состояния, приобщение к новому миру в новом качестве – стадия включения).

Первая стадия трансформации Александры Степановны, по А. ван Геннепу, уже состоялась – она преодолела стадию десоциализации, живя с будущим мужем и иногда встречаясь с подругами. Сейчас она пребывает в стадии ресоциализации – привыкание к новому социальному статусу возлюбленной (пока не жены, но это вопрос времени). Поэтому можно утверждать, что последний этап трансформации состоится очень скоро, однако об этом П. Д. Хвошинская не сообщила, что остается лишь предположением, хоть и очень вероятным.

Елена Павловна, приезжающая в дом Николая Григорьевича и воплощающая архетип трикстера, таким образом, выступает как начало дестабилизирующее. Именно на понятии разрушения выстраивается вся фабула очерка. Появление антигероя, нарушающего статичное пространство художественного мира, становится предметом анализа Ю. М. Лотмана. По мнению исследователя, «любая динамическая система погружена в пространство, в котором размещаются другие столь же динамические системы, а также обломки разрушившихся структур, своеобразные кометы этого пространства» (Лотман, 2010d, с. 63). Мир Елены Павловны, разрушенный ее сестрой Людмилой Павловной, становится предметом ее рассказов Николаю Григорьевичу. Та система жизни, к которой с детства приучалась героиня – дворянский менталитет, – переносится ей в чужой дом. Ввиду этого происходит конфликт одной системы жизни – системы жизни Николая Григорьевича – и другой – Елены Павловны, живущей стереотипами своего прошлого. «А между тем отрицать реальность и значение их было бы более чем неосторожно. Фактически здесь реализуется отождествление случайного и закономерного. Закономерное в “своей” системе выступает как “случайное” в системе, с которой оно неожиданно столкнулось. Как случайное, оно будет резко увеличивать свободу дальнейших путей», – утверждает исследователь (Лотман, 2010d, с. 63). Случайностью выступает сам приезд Елены Павловны, закономерностью – статичная жизнь Николая Григорьевича, выстраивающего свой быт по собственному плану. «Центральная структура может пережить столь мощный и катастрофический взрыв, что грохот его, безусловно, отзовется на всей толще культуры» (Лотман, 2010с, с. 141). По наблюдению Лотмана, базис, представленный в быте Николая Григорьевича, преломляется другой моделью – моделью Елены Павловны, однако при этом он продолжает сохранять свою самобытность благодаря собственной устойчивости, которая выражается в традиционной для конкретной семьи модели поведения, о чем свидетельствует веселое застолье, представленное в конце очерка. Данная модель, по наблюдению Лотмана, устойчива и, как правило, сохраняет свою культурно-бытовую парадигму, несмотря на влияние извне: «И все же, в условиях тернарной структуры утверждение современников, а за ними и историков о полном разрушении всего строя старой системы является смесью самообмана и тактического лозунга» (2010с, с. 141). К подобной характеристике причастен Николай Григорьевич, который, несмотря на всяческое сопереживание Елене Павловне, понимает всю глубину проблемы сложившейся ситуации, вызванной не только дискомфортом, связанным с организацией грядущего мероприятия, но и проблемами коммуникации между гостьей и Александрой Степановной. «И речь здесь идет не только о том, что абсолютное уничтожение старого невозможно ни в тернарных, ни в бинарных структурах, но и о более глубокой вещи: тернарные структуры сохраняют определенные ценности предшествующего периода, перемещая их из периферии в центр системы», – замечает Лотман (2010с, с. 141-142). Более того, Елена Павловна, овеванная минувшей славой своего социального статуса, никак не может трансформироваться в более совершенную и прогрессивную систему настоящего, поэтому возникает парадокс, о котором

шел разговор ранее: она живет как барыня в доме, в котором социальные предрассудки прошлого уже не актуальны. Гиперболизируя свою значимость, Елена Павловна становится более комичной в своих поступках и оттого более контрастна дому Николая Григорьевича. Ожидая принятия и признания как барыни, героиня в определенный момент начинает вести себя как хозяйка чужого дома, транслируя «свое» на «чужое», тем самым смешивая разные системы жизни, полярные по отношению друг к другу. «В художественном мире “чужое” всегда “свое”, но и, одновременно, “свое” всегда “чужое”. Поэтому поэт может, создав пронизанное личными эмоциями произведение, пережить его как катарсис чувства, освобождение от трагедии», – пишет Лотман (2010а, с. 104). По наблюдению Лотмана, пространства внутри художественной реальности смешиваются ввиду влияния социальных факторов, следствием чего выступает подобное преломление в мировосприятии: чужой дом может стать своим и, наоборот, свой – чужим. Для Елены Павловны дом Николая Григорьевича, если судить по поведению барыни в отношении слуг, становится своим, в то время как для Александры Степановны ввиду наличия «другой хозяйки» – чужим. «Художественное освобождение от самого себя может становиться не только концом одного, чреватого взрывом противоречия, но и началом другого», – пишет Лотман (2010а, с. 104). Об этом заявляет в очерке Александра Степановна, выражая желание уйти навсегда.

Лотман называет подобное явление «чужого» взрывом, вероятно, ассоциируя его с нарушением естественной последовательности событий, не описанных автором, но контекстуально предполагаемых до событий, описанных в произведении. «В бинарных системах взрыв охватывает всю толщу быта. Беспощадность этого эксперимента проявляется не сразу. Первоначально он привлекает наиболее максималистские слои общества поэзией мгновенного построения “новой земли и нового неба”, своим радикализмом» (Лотман, 2010с, с. 141-142). В очерке таким героем является Елена Павловна, хоть и имплицитно. Героиня пытается выстраивать быт в «чужом» доме по модели дома своих родителей. Итогом всех решений становится «изгнание» Елены Павловны из дома Николая Григорьевича, в котором в окружении гостей Александра Степановна и Николай Григорьевич поднимают тосты за «освобождение», т. е. за сохранение той системы отношений, которая была изначально принята как парадигма и которая, являясь основной моделью поведения, пусть и частично, претерпела ряд изменений ввиду появления, говоря словами Лотмана (2010с, с. 142), «чужого», т. е. Елены Павловны.

Таким образом, вся система образов в очерке базируется на бинарной оппозиции «свое – чужое», формирующими звеньями которой выступают конфликты «дворянство – крепостничество», «традиционное – прогрессивное», а также система взглядов на семейный быт, в котором нет места «чужим». Поэтому образ юродивого, популярный для литературы XIX века, вполне применим для трикстера Елены Павловны, нарушающей общую гармонию жизни Николая Григорьевича не только своим поведением, но и той системой ценностей, которую героиня бессознательно пытается формировать в иной системе жизни. «В самом факте юродства заложено противоречие: вмешательство чужака, часто иностранца и всегда пришельца “не от мира сего” создает типично русское и на языки других культур с трудом переводимое явление», – замечает Ю. М. Лотман (2010b, с. 76). Архетип трикстера, следовательно, становится одним из основных контекстуальных элементов, благодаря которому раскрывается авторский замысел очерка «На покое» П. Д. Хвощинской.

Заключение

Таким образом, можно сделать следующие выводы:

1. П. Д. Хвощинская при помощи антитезы «прошлое – будущее» показала неизбежность гибели дворянского сословия в условиях развития капитализма. Свидетельством этого выступает неспособность дворянки Елены Павловны, ставящей себя в социальном ракурсе выше всех остальных и игнорирующей гуманное отношение бывшего крестьянина Николая Григорьевича и его сожительницы Александры Степановны, измениться соразмерно окружающей действительности даже в условиях потери всего имущества.

2. В очерке П. Д. Хвощинская показала две полярные модели жизни, при столкновении которых возникает конфликт ввиду наличия у обеих сторон противоположных мнений касательно бытовых вопросов. Вероятно, подобные столкновения могут сводиться к понятию когнитивного диссонанса – недоказуемости правоты тех и других, поводом для которого выступает стечение обстоятельств, не предусмотренное логикой.

3. Архетипы трикстера и Коры, сосуществуя в одной художественной реальности. Елена Павловна, являясь трикстером, не способна жить иначе, поэтому бессознательно влияет на свое окружение, а Александра Степановна, являясь архетипом Коры, не может уйти от трансформации, которая для нее неизбежна. Бинарная оппозиция «хаос – космос» формирует главный конфликт, становясь стержневой осью очерка.

Данное исследование может быть продолжено в ракурсе анализа специфики женской прозы XIX века как на уровне анализа образов-символов, так и в свете развития теории архетипов.

Материалы исследования | Research materials

1. Хвощинская П. Д. На покое // Еженедельное новое время. 1879. Т. 3.

Источники | References

1. Абиева Н. М. Поэтика костюма в прозе А. П. Чехова: монография. Барнаул: АлтГПУ, 2018.
2. Бережнов Д. А. «Без красоты и гвоздя не выдумаете»: к онтологической интерпретации категории «прекрасного» // Философия. Журнал Высшей школы экономики. 2021. № 3.

3. Верина М. С. Образ зеркала в повести Роберта Стивенсона «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» // Электронный сборник трудов молодых специалистов Полоцкого государственного университета имени Евфросинии Полоцкой. Образование. Педагогика. 2018. № 23.
4. Гаврилов В. В. «Мировое древо» как базовый концепт языковой картины мира в цикле Н. А. Заболоцкого «Столбцы» // Культура и цивилизация. 2016. № 6.
5. Геннеп А. ван. Похороны // Геннеп А. ван. Обряды перехода: систематизированное изучение обрядов. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1999.
6. Горбовская С. Г. Многоликая бездна: формирование новой парадигмы образа растения во французской литературе XIX века. СПб.: Нестор История, 2021.
7. Лазарев М. А. Мифологическая картина мира // Гуманитарное пространство. 2017. Т. 6. № 2.
8. Лотман Ю. М. Логика взрыва // Лотман Ю. М. Культура и взрыв. М.: Гнозис; Издательская группа «Прогресс», 2010а.
9. Лотман Ю. М. Перевернутый образ // Лотман Ю. М. Культура и взрыв. М.: Гнозис; Издательская группа «Прогресс», 2010b.
10. Лотман Ю. М. Перспективы // Лотман Ю. М. Культура и взрыв. М.: Гнозис; Издательская группа «Прогресс», 2010с.
11. Лотман Ю. М. Текст в тексте // Лотман Ю. М. Культура и взрыв. М.: Гнозис; Издательская группа «Прогресс», 2010d.
12. Проскурин С. Г. Древо Порфирия и картина мира // Идеи и Идеалы. 2017. № 2.
13. Сарсенова И. Ж. Образ зеркала в художественной прозе А. И. Герцена: семиотический аспект // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2012. № 2.
14. Сергань Д. О. Особенности использования флористического образа в литературе // International Journal of Humanities and Natural Sciences. 2016. № 6.
15. Толстая С. М. Зеркало // Славянские древности: этнолингвистический словарь: в 5 т. / под ред. Н. И. Толстого. М., 1999. Т. 2.
16. Топоров В. Н. Древо мировое // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. М.: Советская энциклопедия, 1995. Т. 1.
17. Фёдорова О. А. Образ чаши в поэтическом творчестве С. П. Шевырева // Международный журнал социальных и гуманитарных наук. 2016. № 1.
18. Чекушин В. В. Трикстеры поневоле: трансформация героя в производственной драме позднего социализма // Quaestio Rossica. 2025. Т. 13. № 3.
19. Шахова И. А. Трикстеры как фактор социальной трансформации общества // Общество, социология, психология, педагогика. 2022. № 8.
20. Шкурская Е. А. Зеркало как образ и символ в зарубежной литературной сказке XIX-XX вв. // Филологические науки. Вопросы теории и практики Тамбов. 2020. Т. 13. Вып. 2. <https://doi.org/10.30853/filnauki.2020.2.17>
21. Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов. К.: Государственная библиотека Украины для юношества, 1986.
22. Guenther M. G. The Bushman Trickster: Protagonist, Divinity, and Agent of Creativity // Marvels & Tales. 2002. № 1.
23. Salinas C. Ambiguous Trickster Liminality: Two Anti-Mythological Ideas // Review of Communication. 2013. № 13.

Информация об авторах | Author information



Смирнов Кирилл Валентинович¹, к. филол. н.

¹ г. Вологда



Kirill Valentinovich Smirnov¹, PhD

¹ Vologda

¹ kirill_smirnov_1989@list.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 16.01.2026; опубликовано online (published online): 25.02.2026.

Ключевые слова (keywords): женская проза; П. Д. Хвошинская; чужой; архетип трикстера; архетип Кору; women's prose; P. D. Khvoshchinskaya; the Other; trickster archetype; Kore archetype.