

## Литературоведение

*Гузель Ибатуллина (Россия)* 

---

---

**«...О СУДЬБАХ МОЕЙ РОДИНЫ...»:  
НАЦИОНАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ МИФ В  
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФИЛОСОФИИ «ЗАПИСОК  
ОХОТНИКА» И.С. ТУРГЕНЕВА**

На первый взгляд автор «Записок охотника» подчеркнуто и откровенно создает их как цикл бытописательных и нравоописательных очерков. Действительно, читатель видит прежде всего ряд социальных, психологических, культурологических, этнографических, бытовых и т.д. зарисовок, воссоздающих обширнейшую и подробнейшую панораму современной писателю русской действительности. Именно это удивительное сочетание предельной конкретности описаний и широты охвата картин русской жизни нередко заслоняет глубинную художественно-философскую мысль автора, сюжетно организующую цикл и придающую ей внутреннее смысловое единство. В основе этой мысли – попытка художественно моделировать и понять русскую жизнь в законах ее исторического и метаисторического становления.

Судьба каждой конкретной человеческой индивидуальности (будь это Хорь или Калиныч, крестьянские дети из «Бежина луга», Касьян с Красивой Мечи и др.) оценивается авторским сознанием в контекстах общенародной судьбы и общенациональной истории; и индивидуальные судьбы, и российская действительность в целом изображаются Тургеневым как вписанные в контексты не только социокультурной, но и сакральной, метафизически понимаемой истории человечества, т.е. метаистории. И русский человек, и русская жизнь в «Записках охотника» представлены как явления незавершенные, динамичные, не обретшие своей окончательной формы и не вполне ясно прозревающие свои высшие, итоговые цели. Поэтому авторская мысль художественно реализует себя через рефлексивно-диалогические взаимоотражения многих и разных сфер человеческого сознания: социального (в том числе, и конкретно сословного), идеологического, общекультурного, этнического, религиозного, эстетического, бытового – и т.д., и т.п. – в образно-сюжетной структуре произведения. Особое место в этом ряду принадлежит художественно-философским парадигмам мифа как обладающим

наибольшей семантической емкостью и универсальностью. Кроме того, мифологическое сознание вместе с повышенной символичностью и семиотичностью языка, им порождаемого, наиболее адекватно и органично вписывается в логику художественного мышления и структуру художественного языка.

Национально-исторический миф в «Записках охотника» выстраивается таким образом, что драматизм, дисгармония, страдания, в которые погружены и индивидуальные человеческие судьбы героев, и общенациональная жизнь, определяются не только рационально объяснимыми социально-историческими причинами, но и иррациональными, невидимо присутствующими в живой реальности фактами, явлениями, процессами. Не случайно, мотивы тайны, загадочности, парадоксальности, странности, необычайности изображаемого являются сквозными для всего цикла.

Русская жизнь в «Записках охотника» И.С. Тургенева представлена как протекающая в двух пространственно-временных, а следовательно, и смысловых планах. Во-первых, это план эмпирически-познаваемых, реально-видимых событий, конкретно-узнаваемых деталей и картин русской жизни во всей их подробности и фактографичности. Именно этот план изображения в «Записках охотника» давно и тщательно освещен в литературе о Тургеневе. Во-вторых, бытие России представлено также погруженным в совершенно иное измерение, незримое и невидимое для эмпирически-чувственного наблюдения, но воспринимаемое интуитивно либо инстинктивно. Определить этот план можно целым рядом понятий, в чем-то пересекающихся друг с другом, в чем-то дополняющих друг друга: это план метафизический, трансцендентный, ноуменальный, метаисторический, иномирный, потусторонний и т.д. Это мир, который в изображении Тургенева как бы просвечивает сквозь видимые внешнему взгляду факты и открывается не всегда и не всякому. (Некоторые наблюдения, касающиеся особой поэтичности и прозрачности тургеневского природного мира можно найти еще в давней известной работе Ю. Лебедева о «Записках охотника»). Запредельное проявляет себя в земном мире, просвечивая сквозь его формы и факты, зачастую переосмысляя и преображая их в человеческом восприятии, обнаруживая в них скрытый символический или знаковый смысл. В понимании автора «Записок охотника» существуют сферы, через которые человеческое сознание способно приобщаться к этим таинственным смыслам: мир природы («Бежин луг»); сфера искусства, творчества, культуры («Певцы»); мир духовно-нравственных ценностей и идеалов («Живые мощи», «Касьян с Красивой мечи»). Остановимся на первом из указанных рассказов, который можно назвать и программным, и ключевым для всего цикла.

Пейзажи «Бежина луга» пронизывает ряд сквозных мотивов, благодаря которым создается особый символический контекст повествования, в рамках которого порождается мифологизированная модель реальности. Первый большой пейзаж, которым начинается рассказ, обращает на себя внимание чередой подчеркнуто повторяющихся мотивов и образов, создающих представление об идиллическом мире, исполненном гармонии, меры и абсолютно комфортном для человека. Здесь нет ничего несоразмерного человеку и его возможностям: и физическим, и духовным. Именно впечатление абсолютной и неправдоподобно совершенной гармонии, ничем не нарушаемой меры в этой картине порождает ассоциации с образами Золотого века, того первоначально-райского состояния природы, которое когда-то было предназначено человеку и затем утрачено им. Не случаен и завершающий этот пейзаж образно-смысловой аккорд: «Подобной погоды желает земледелец для уборки хлеба...»<sup>1</sup>. Он также отсылает сознание читателя к представлению об исконном, изначальном предназначении человека, заповеданном ему на заре его существования: возделывать землю, питаться плодами и злаками земными. На фоне этой абсолютно-идиллической картины первая нота диссонанса, создающая впечатление дискомфорта, возникает уже в первых строчках следующего абзаца, открывающих новый пейзаж: «Я нашел и настрелял довольно много дичи; наполненный ягдташ немилосердно резал мне плечо...». Здесь явственен образ нарушения меры, нарушения гармонической общности жизни человека и природы. Перед нами не земледелец, а охотник, к тому же, настрелявший слишком много дичи. На первый взгляд, эта деталь может показаться незначительной, но такова природа резонирующих контекстов: достаточно и слабого сигнала, чтобы создать значимый эффект. Напомним, что о греховности и «преступности» охоты упоминают и главные герои рассказов «Живые мощи» и «Касьян с Красивой мечи».

Охотник-рассказчик, оказавшийся в символическом плане повествования нарушителем гармонии и меры, теряет ориентиры и самый главный из обозначенных в тексте ориентиров: белую церковь как сакральный центр идиллического мира и источник благодати в нем. Герой Тургенева заблудился и в буквальном, и в символическом смысле, и подобно первочеловеку после грехопадения попал в совершенно другой мир, с другими пространственными и смысловыми координатами. Он неожиданно и странно для себя (ведь он хорошо знает эти места) оказывается в своеобразном антимире, облик которого воссоздается с помо-

<sup>1</sup> Здесь и далее текст цитируется по изданию: Тургенев И.С. Записки охотника. – Уфа: Баш. книжн. изд-во, 1979.

щью тех же самых изобразительных деталей, что и в первом пейзаже, но в зеркальной проекции, со знаком «минус». Свет сменяется мраком, сухость – сыростью, тепло – холодом, прозрачная ясность – вызывающей чувство жути загадочностью и странностью происходящего. Картина насыщена деталями, традиционно воспринимаемыми как атрибуты «не-чистой силы», темной стороны мира, недоброй для человека: летучие мыши, летящая в ночи сова, заросшая дорожка, осинник (вместо дубов, окружающих церковь), хищный ястребок и др.

Этот мир пока еще производит впечатление некоего промежуточного, пограничного пространства между миром гармонии-благодати и явственно проступающим миром первобытного хаоса, нижним миром космологических мифов, к которому со странной для себя неизбежностью приближается охотник в своих блужданиях по иномирию. Образы антимира, хаоса достигают кульминации в следующем, третьем пейзаже. Вместо белокаменной церкви рассказчик неожиданно оказывается у своеобразного подобия языческого капища, святилища, белые камни которого являются почти зеркальной, но деформированной проекцией храма, опять со знаком «минус». Перед нами теперь сакральный центр антимира, связывающего человека не с верхним миром благодати, исходящей от Творца, а с нижним миром духов, стихийных природных сил, уходящих корнями в лоно первозданного хаоса (когда «земля была безвидна и пуста, и тьма над бездною ...» [Быт., 1,2]) и амбивалентных по своей изначальной природе, могущих быть не только созидательными, но и разрушительными. Апогеем картины хаоса становится образ страшной бездны, над которой очутился охотник. Здесь царствует абсолютная пустота, метафорически подчеркнута отсутствие света, звука, разнообразия форм, земля здесь действительно «безвидна и пуста». Обрыв над «бездной» и окаймляющая все пространство река становятся знаками мифологической границы, отделяющей нижний мир от верхнего, пространство ирреальное – от сферы человеческой жизни.

Выбравшись из «иномирия», охотник оказался у символического и тоже сакрализованного центра человеческого миробытия – в круге пяти мальчиков у костра. Мир людей – это «срединный» мир, где «мрак борется со светом», и судьбы людей решаются на границе видимого и невидимого миров. Природа амбивалентна по отношению к добру и злу. Мир природно-стихийных сил и энергий, в который погружено бытие современного человека, может стать и царством гармонии, и сферой проявления сил хаоса. Человек в своем историческом развитии идет, ориентируясь на определенные духовно-смысловые векторы, и в зависимости от этого движется либо к гармонии (вектор, обозначенный образом храма), либо

погружается в амбивалентный мир стихий (языческие культы). Жизнь и сознание современного человечества также амбивалентны и граничны относительно этих двух главных духовно-бытийных ориентиров: не случайно, мальчики представлены именно *на границе* мрака и света.

В образах пяти мальчиков отражены пять основных социально-психологических типов, составляющих ядро жизненной организации практически любой цивилизации. В рамках данной работы мы не можем дать подробного анализа и комментария фрагментов повествования, посвященных мальчикам и ограничимся указанием на итоговые в смысловом отношении (и порождаемые общим символическим контекстом произведения) характеристики каждого из них: старший, Федя, - «аристократ»; Павлуша – «воин»; Ильюша – «работник»: крестьянин, ремесленник, рабочий и т.п.; Костя – «поэт»: художник, мыслитель, созерцатель, мечтатель; самый младший, Ваня, - религиозно-духовный тип, «праведник», человек, живущий прежде всего высшими духовными ценностями и ориентирами, отрешенный от утилитарной земной суеты и прагматики.

В общем мифопоэтическом и историческом контексте рассказа принципиально важно, что историческое, «цивилизованное» человечество в виде его основных пяти «каст», сословий или типов представлено Тургеневым именно в образах детей- подростков (7-14 лет, возраст мальчиков, - границы подросткового периода). Перед нами образ человечества-подростка – становящегося, растущего, движущегося к конечной цели своего становления и в современном своем состоянии переживающем критический этап этого становления. Этот путь исторического движения (после утраты первично данной благодати) совершается в борьбе мрака и света, сопровождается ошибками, заблуждениями и блужданиями, которые порой еще больше отдаляют человека от мира гармонии и подводят к опасной границе с миром хаоса. Пути человека неведомы во многом для него самого; поэтому один из ведущих мотивов рассказа – мотив таинственности человеческих судеб, мотив присутствия некоей метафизической, метаисторической силы, определяющей как индивидуальную судьбу, так и пути развития человечества в целом. Среди былей и быличек, которые рассказывают мальчики, особо выделяется обширное повествование о Тришке, в образе которого народная молва воплотила свои представления об антихристе. В контексте историософской символики «Бежина луга» рассказ о Тришке становится очевидной отсылкой к эсхатологическим мотивам Апокалипсиса (так соединяются невидимыми ассоциативными нитями в символическом плане тургеневского повествования первая и последняя книга Библии: книга Бытия и

Откровение Иоанна). Христианская историософия Апокалипсиса представлена в изображении Тургенева как один из вариантов возможного финала исторического и метаисторического процесса. Эсхатологический оптимизм христианской концепции истории («И увидел я новое небо и новую землю», «И отрет Бог всякую слезу с очей» человека, «и смерти не будет уже; ни плача, ни вопля, ни болезни не будет...» [Откр., 21, 3-4]) метафорически подтверждается заключительным пейзажем рассказа. Финал рисует феерически прекрасную картину наступающего утра, в которой «новое небо» и «новая земля», звуки церковного колокола и топот промчавшегося, полного свежих сил табуна сливаются в единое гармонически движущееся целое. Однако эта картина – лишь обетование возможного будущего царства Божьего на земле; современная же жизнь и судьбы современного «исторического» человека исполнены и драматизма, и загадочности: заключительные фразы рассказа говорят о трагической и мистически предсказанной смерти Павлуши – самого смелого, сильного и отважного среди мальчиков. С точки зрения повседневно-рациональной логики – это трагическая несправедливость и случайность; с точки зрения провиденциально-мистической психологии – рок и судьба, иррациональные и непознаваемые; в символическом плане повествования смерть Павлуши находит свое логическое объяснение: такова судьба истинного воина, всегда первым пересекающего границу мрака и света и всегда стоящего на опасной границе между жизнью и смертью.

Рассказ «Певцы» также содержит очевидные и впечатляющие примеры подобных «мистических» мотивировок в характеристиках изображенных здесь персонажей и жизненных ситуаций. Парадоксально, но факт, что герои «Певцов», словно бы призванные олицетворять обездоленность и драматизм жизненных судеб русских крепостных, на самом деле страдают не от рабства, а скорее, от избытка свободы. Социальные мотивировки в системе тургеневского повествования очевидным образом вытесняются не просто психологическими или нравственными, а метафизическими. Ни один из персонажей не является крепостным в истинном смысле слова. Обалдуй – «загулявший холостой дворовый человек, от которого собственные господа давным-давно отступились и который, не имея никакой должности, не получая ни гроша жалованья, находил, однако, средство каждый день покутить на чужой счет». Так же и Моргач – не только не задавлен крепостным гнетом, но, обокрав барыню и бежав от нее, убедился «на деле в невыгодах и бедствиях бродячей жизни», вернулся, попал даже в приказчики, вышел на волю, разбогател, приписался в мещане «и живет теперь припеваючи». Не довлеет каба-

ла крепостного права ни над рядчиком, ни над Яковым Турком, ни тем более над Диким Баринном; можно добавить к сказанному, что и судьбы многих других героев «Записок охотника» не определяются их социальной ситуацией: есть судьбы драматичные (например, Лукерьи из «Живых мощей») или неприкаянные (таков постоянный спутник рассказчика охотник Ермолай), но источник дисгармонии в их жизни чаще всего не только не обусловлен, но и не объясним «эмпирическими фактами».

Не редкость для тургеневского цикла и обратная коллизия: благополучие или хотя бы устойчивость жизненного положения героев, которых участь быть крепостным не пугает (Касьян с Красивой Мечи, Калиныч) и как будто даже устраивает (Хорь). Разумеется, автор «Записок охотника» не стремится перечеркнуть проблемы, связанные с современной ему социально-исторической ситуацией, но он обнаруживает и невозможность их абсолютизации. Факт социальный в изображении Тургенева не способен исчерпывающе объяснить ни жизнь в глубинных ее течениях, ни иррациональные, таинственные начала, живущие в человеке. Амбивалентны ли первостихии человеческой души, амбивалентна ли сама свобода по своей метафизической природе, но противоречия человеческого существования в равной мере могут быть порождены и рабством, и свободой. Рабство деформирует личность, но и свобода как неограниченность и стихийность волеизъявлений не гарантирует гармонии, более того, может обратиться в тяжелый крест, постольку, поскольку человек оказывается непредсказуем и неподконтролен даже самому себе.

Ключевую роль в создании мифопоэтического плана повествования в «Певцах», как и в целом в «Записках охотника», играют пейзажи; первостепенная миромоделирующая функция отводится здесь образам природных стихий. Мир природы в изображении Тургенева – это мир особых стихийных энергий, движение которых может быть как созидательным, так и разрушительным для человека. Мифологизированное представление о первостихии огня, через ряд метафор воплощенное в образах солнечного зноя, жара, непереносимого для всего живого, мы найдем в первых пейзажах «Певцов»: «Был невыносимо жаркий июльский день, когда я, медленно передвигая ноги, вместе с моей собакой поднимался вдоль Колотовского оврага... Солнце разгоралось на небе, как бы свирепая; парило и пекло неотступно; воздух был весь пропитан душной пылью. ... Жажда меня мучила». «... Особенно грустное чувство возбуждает она (Колотовка – Г.И.), когда июльское сверкающее солнце своими неумолимыми лучами затопляет и бурые, полуразметанные крыши домов, и этот глубокий овраг, и выжженный, запыленный выгон...». Не только огонь, но и другие природные первостихии становятся здесь

враждебными и разрушительными началами. Стихия земли представлена образами всепроникающей пыли, испепеленной (разрушительная сила огня), выжженной почвы, черной загнивающей грязи в пруду. Метафорически заявленные и метафизически значимые образы первоэнергий, утративших способность к гармоническому взаимодействию друг с другом, становятся лейтмотивами пейзажей «Певцов». Равновесие природных сил здесь нарушено, и мир словно бы вернулся в состояние первохаоса – мировой бездны, где стихийные энергии были еще не дифференцированы, не упорядочены, «безвидны» и в буквальном смысле «стихийны». Рассказчик обращает внимание на то, что в окрестностях Колотовки (как и во многих других степных русских селениях) нет питьевой воды. Люди пьют либо затхлую воду из черного раскаленного пруда «с каймой из полувысохшей грязи», т.е., «мертвую воду», либо «огненную воду» - алкоголь – в кабаке Николая Иваныча. Отсутствие чистой питьевой – «живой» - воды не случайно акцентировано в мифологизированном контексте повествования. Вода - основная, фундаментальная стихия первохаоса; именно благодаря ей хаос из бесплодной бездны обращается в живородящее материнское лоно бытия. Повествование в символическом плане воссоздает мир, в котором иссякли сами источники жизни.

В системе мифологических кодов произведения одной из самых выразительно-ярких, знаковых деталей становится образ оврага, рассекающего Колотовку надвое напоподобие бездонной пропасти. «Небольшое сельцо Колотовка... лежит на скате голого холма, сверху донизу рассеченного страшным оврагом, который, зияя, как бездна, вьется, разрытый и размытый, по самой середине улицы и пуше реки, - через реку можно по крайней мере навести мост, - разделяет обе стороны бедной деревушки. Несколько тощих ракич боязливо спускаются по песчаным его бокам; на самом дне, сухом и желтом, как медь, лежат огромные плиты глинистого камня. ...У самой головы оврага, в нескольких шагах от той точки, где он начинается узкой трещиной, стоит небольшая четверугольная избушка, стоит одна, отдельно от других. Она крыта соломой, с трубой; одно окно, словно зоркий глаз, обращено к оврагу и в зимние вечера, освещенное изнутри, далеко виднеется в тусклом тумане мороза...». Неуправляемость, неподконтрольность человеку природных стихий приобретает в этом изображении подчеркнуто иррациональный, почти мистический характер. Ряд микродеталей в описании визуального облика оврага позволяет видеть в нем метафорическое изображение хтонического существа, фантастического чудовища хаоса, традиционно воплощаемого в образах дракона или змея. Отчетливость уподобления



оврага огнедышащему змею усиливается и метафорой «головы» оврага – в виде избушки с зорким глазом и трубой; особенно очевиден знаковый характер последней детали, подчеркнуто «названной», «озвученной» повествованием, хотя наличие трубы у жилой избы само собой подразумевается и не требует, казалось бы, подобной акцентуации. Однако в общем ассоциативном контексте эта деталь функционально значима и дополняет образ огнедышащего змея-дракона. Немаловажно и то, что «эта избушка – кабак», метафорически – обиталище «зеленого змия», олицетворения алкоголя в народном «языковом мифе». Овраг-змея в изображении Тургенева выполняет, таким образом, роль хтонического чудовища – владыки, хранителя и носителя энергий хаоса. Мифопоэтическая парадигма повествования продуцирует и эсхатологические ассоциации, поскольку в состоянии первохаоса мир возвращается в предапокалипсической ситуации. В результате и история Колотовки, и судьбы ее обитателей оказываются вписанными не только в социально-исторические, но и в сакральные, метаисторические контексты судеб России и всего человечества. (Разумеется, эти контексты проявлены в рассказе и целым рядом других многочисленных образов и деталей, рассматривать которые подробно мы не можем здесь за неимением места). Не только архаико-языческой, но и в более поздней, христианской эсхатологии история человечества в самом общем виде есть история борьбы мрака и света, Хаоса и Космоса. Дисгармония земной жизни объясняется тем, что она находится под властью хтонического чудовища, олицетворяющего силы тьмы. Именно с поражением его Апокалипсис связывает будущее преобразование мира.

Господствующие в изображенном Тургеневым мире стихийные иррациональные силы с присущей им амбивалентностью разрушения-созидания проникли и в саму человеческую природу. Мотивы хаотичности, беспорядочности, некоторой неестественности внутреннего и внешнего облика подчеркнуты в каждом из главных персонажей «Певцов». Характерно, что ни один из этих героев, кроме Якова Турка, не имеет «нормального», «человеческого» имени, они заменены выразительными прозвищами: Моргач, Обалдуй, Дикий Барин; соперника Якова рассказчик и вовсе называет просто рядчиком. Стихийно разрушительные, деформирующие человеческую сущность начала отчетливо проявлены как в прозвищах, так и в личности, и в судьбах действующих лиц. Своего апогея эти начала в предельной их амбивалентности достигают в образе Дикого Барина. Парадоксальный, неподконтрольный разуму характер колоссальных внутренних энергий, живущих в душе и сознании этого героя, неоднократно акцентированы повествователем. Подчеркнуто

противоречив как внутренний, так и внешний облик героя: «Выражение его смуглого с свинцовым отливом лица, особенно его бледных губ, можно было бы назвать почти свирепым, если б оно не было так спокойно-задумчиво. Он почти не шевелился и только медленно поглядывал кругом, как бык из-под ярма». «...В этом человеке было много загадочного, казалось, какие-то громадные силы угрюмо покоились в нем, как бы зная, что раз поднявшись, что, сорвавшись раз на волю, они должны разрушить и себя, и все, до чего ни коснутся; и я жестоко ошибаюсь, если в жизни этого человека не случилось уже подобного взрыва, если он, наученный опытом и едва спасшись от гибели, неумолимо не держал теперь самого себя в ежовых рукавицах. Особенно поражала меня в нем смесь какой-то врожденной, природной свирепости и такого же врожденного благородства, - смесь, которой я не встречал ни в ком другом». Именно выраженная внутренняя амбивалентность Дикого Барина, сквозным мотивом обозначенная в цитированных фрагментах, более всего подчеркивает параллелизм этого образа с образом Якова Турка, который «был по душе – художник во всех смыслах этого слова, а по званию – черпальщик на бумажной фабрике у купца». Метаморфозы Якова, свидетелем которых становится рассказчик, с предельной резкостью обнажают амбивалентную природу этого героя. Дикий Барин и Яков Турок представлены одновременно и как двойники, и как антиподы, чьи сюжетные функции равномасштабны.

Центральный сюжетный эпизод рассказа – сюжет состязания певцов – также имеет древние мифологические корни. Для мифологического сознания певец – посредник между небом и землей, проводник высшей божественной истины. Спор исполнителей – это не спор о виртуозности, а возможность обнаружить, кому из певцов наиболее доступна чистота откровения. Именно таким певцом в изображении Тургенева представлен Яков Турок. Пение Якова обладает особой магической силой, не только приводящей души слушателей к катарсису, но, в образно-символическом контексте рассказа, воскрешающей в них сами источники жизни, исчезнувшие в этом царстве распада. Слезы слушателей становятся знаком пробуждения, метафорой живой воды; это воды жизни, которые, подобно водам первичного материнского лона хаоса, способны оплодотворить человеческие души. Выразительной деталью, в которой кульминирует образ животворящих вод, становится метафора, изображающая «очеловечение», «оживление» Дикого Барина; в ассоциативно-мифологическом контексте рассказа она начинает восприниматься как метафора реализованная, реконструирующая свой буквальный, «анимационный» смысл: «... и по железному лицу (выделено мной) Дикого

Барина... медленно прокатилась тяжелая слеза». Заметим, что подобные ситуации «деметафоризации метафор», многократно встречающиеся в «Записках охотника», являются одним из важнейших принципов создания двупланового (ориентированного одновременно на «факт» и на «миф») повествования; аналогичные механизмы мифологизации текста мы найдем не только у Тургенева, но, к примеру, у Лескова.

Таким образом, перед нами возникает символическая картина пробудившихся источников живой воды в мире, находящемся под властью каких-то загадочных, необъяснимых, колоссальных и всеобъемлющих по масштабу, но разрушительных для человека и всего живого сил, олицетворенных в образе мифического чудовища-дракона. Художественная мысль Тургенева приводит к пониманию того, что источники символической живой воды хранятся прежде всего в человеческих душах. Господству фантастического змея, иссушающего их, может противостоять катарсическое покаянное погружение человека в глубины собственной души, дающее возможность очищения и просветления, гармонизирующее стихийно-иррациональные начала человеческого существа. Эта возможность открывается через приобщение к высшим тайнам бытия и осознание всеобщей драматичности человеческих судеб в целом – это откровение несет и уникальный певческий дар Якова, и сама исполняемая им песня. К сожалению, в рамках этой статьи мы не можем подробно анализировать художественно-семантические контексты этой песни, так же, как и многие другие образно-смысловые структуры и сюжетные коллизии рассказа. В заключение остановимся кратко на архетипических контекстах образа главного героя «певцов». Фигура Якова в изображении Тургенева становится точкой пересечения смысловых пространств нескольких мифов, трансформируя в процессе их взаимоотражений центральный для этого персонажа змеборческий сюжет. Очевидно в контексте произведения, что не менее важен и более откровенно обозначен здесь сюжет орфического мифа. Заметим, что в качестве семантических обертонов в тургеневском тексте «озвучены» отсылки и к другим мифологизированным первообразам: античного Геркулеса, библейского Иакова, русского былинного и сказочного богатыря, святого Георгия, пророка и др., а также и к некоторым реальным, а не «мифическим» социокультурным «архетипам», например, как это ни странно может показаться, к образу русского лишнего человека. Разумеется, все эти «коннотативные» значения актуализированы текстом в разной степени и функционально проявлены благодаря законам художественной рефлексии, порождающим систему образно-смысловых взаимо- и самоотражений.

Если архетип змееборца архаических времен – воина и богатыря – прочитывается не только в фигуре Якова, но и Дикого Барина, то орфический сюжет соотнесен прежде всего с образом первого из героев (хотя не случайно, что именно Дикий Барин – душа и организатор состязания и конгениальный Певцу слушатель песни: именно слезы Дикого Барина – момент торжества песни Якова). В мифологизированном контексте тургеневского повествования Орфей – такой же змееборец, как и Геркулес, но змееборец иного типа, а может быть, иной эпохи. Современное состояние мира в его историческом движении таково, что лишь интеграция возможностей Певца и Воина в человеческой личности может противостоять силам хаоса и распада. Однако драматизм исторической ситуации и каждой конкретной человеческой жизни в том, что личность расщеплена и находится лишь в процессе интуитивного (почти вслепую) и напряженного поиска целостности. Поэтому современный Певец – Яков – пока слишком слаб, чтобы до конца и полноценно исполнить миссию Героя - победителя змея, а Воин – Дикий Барин – пока еще недостаточно утончен духом и гармоничен, чтобы слышать и нести голос Откровения. И все же мысль Тургенева совсем не пессимистична, поскольку и в русском человеке (в тех же самых Моргачах и Обалдуях), и в человеке вообще он открывает огромную внутреннюю жажду – жажду гармонии, идеала, совершенства, творчества, красоты, свободы...