

произведения. Толстовский грешник – это обыкновенный земной человек, один из многих, такой же, как все. Он надеется на спасение и ищет понимания у представителей райской стражи и просит у них сочувствия, милосердия, сострадания.

Таким образом, замысел рассказа «Кающийся грешник» состоял в том, чтобы обосновать мысль о божеском начале в каждом человеке и внушить читателю надежду на возможность Спасения для каждого. При этом основой художественной концепции послужила древнерусская «Повесть о бражнике» в узловых моментах ее содержания.

Е. И. Абрамова

КОСТЮМНОЕ РЕШЕНИЕ ОБРАЗА ИМПЕРАТОРА ПЕТРА III И «НАРОДНОГО ЦАРЯ» ПУГАЧЕВА В РОМАНЕ В. Я. ШИШКОВА «ЕМЕЛЬЯН ПУГАЧЕВ»

Исследователь творчества В. Я. Шишкова Н. Н. Яновский отмечал, что в романе «Емельян Пугачев» писатель «сопоставил ничтожного, сатирически изображаемого царя Петра Федоровича с царем народной легенды, вдруг обретшим плоть и кровь в богатырском облике казака Емельяна Пугачева»¹. Соглашаясь с данным мнением, мы считаем необходимым выяснить, как это сопоставление реализуется на костюмном уровне, ведь в художественном произведении одежда может стать одним из самых ярких способов создания образа. Рассмотрим особенности костюма Петра III как настоящего императора, так и самозванца, т.е. Пугачева, представляющегося царем. Следует отметить, что в большей части ситуаций «народный» Петр III обязан своему материальному воплощению (т.е. физическому появлению) именно костюму. Сначала обратимся к одежде «реального» Петра III. Никчемность, ничтожность этого правителя подчеркивается несколькими костюмными деталями. Первое представление о костюме Петра III

¹ Яновский Н. Н. Вячеслав Шишков. Очерк творчества. М., 1984. С. 234.

складывается еще до появления героя: одежда дана в восприятии Григория Орлова. Примечательно, что именно один из будущих заговорщиков и убийц Петра характеризует костюм наследника престола: «Раньше свою голштинскую форму с прусским орденом Черного орла он позволял себе носить у себя в покоях, а теперь только в ней и щеголяет»¹.

Эта костюмная характеристика включает в себя ряд смысловых пластов. Во-первых, костюм выполняет «историческую» функцию, при этом он соотнесен не только с определенной эпохой, но и с конкретной биографией: Петр воспитывался в Голштинии, поэтому «голштинская форма» для него – своя. Во-вторых, четко определяется расстановка сил при дворе: Петра не принимают в качестве достойного наследника. Используя слова «свою голштинскую форму», Орлов как бы отделяет будущего императора от двора, да и от всей России, но отмеченная перемена в ношении костюма (раньше – у себя в покоях, теперь – всегда и везде) заставляет задуматься о скорой кончине Елизаветы и осознании наследником своей власти. В-третьих, дается понятие и о самом Петре III, у которого «своя» форма да еще и с прусским орденом (а Россия в этот момент ведет с Пруссией войну). Этим подчеркивается любовь Петра ко всему прусскому, что станет позже причиной позорного мира и определит дальнейшую политику России. И наконец, эта фраза подсказывает авторское отношение к герою, первую (причем нелестную) характеристику которого В. Я. Шишков вкладывает в уста врага Петра III.

Далее в романе Петр предстает пред нами уже после смерти Елизаветы, когда он стал императором, но сам еще слабо верит в это. Одной костюмной деталью В. Я. Шишков «низвергает» новоиспеченного правителя: «... надвинул на глаза неуклюжую голштинскую шляпищу с пером» (VI, 131). Тщедушный Петр комично выглядит в этом головном уборе. Постепенно нагнетаются детали, усиливающие впечатление убогости, неказистости нового российского императора. Вот как изображен он после ссоры с любовницей, которая вытолкала его за дверь:

¹ Шишков В. Я. Емельян Пугачев // Шишков В. Я. Собр. соч.: В 8-ми тт. М., 1962. Т 6. С. 57. Далее цитаты приводятся по данному изданию с указанием тома и страницы в скобках.

«... парик съехал в сторону, косичка с черным бантом жалко легла на плечо, галстук растрепан, повис, огромная шпага болталась в ногах, звяк шпор притих» (VI, 145). Перед нами весьма жалкий человечек, который смешон в подобном наряде. Автор усиливает уже сложившееся впечатление, используя костюмные детали. Несколько раз на протяжении первой книги романа упоминается, что у Петра не сгибаются ноги. Это обусловлено очень узкими и длинными голенищами ботфуртов. Из-за этого сама манера ходить и садиться выглядит нелепо: «Петр обычно двигался, переставляя ноги, как деревянные ходули, а если нужно было сесть, он, подпрыгнув, шлепался сиденьем в кресло либо проделывал сложный акробатический прием: встав спиной к креслу, хватался за его поручни, выставляя ноги вперед в сильный наклон к полу и, скользя пятками по паркету, благополучно падал в кресло» (VI, 133). Благодаря использованию костюмной детали происходит интересная смысловая замена: «несгибаемость» оборачивается «ходульностью». Эти понятия формируют некую смысловую модель, демонстрирующую разницу между тем, каким император представляет себя, и тем, каким он является на самом деле. Петр дважды показан в нелепых ситуациях из-за ботфуртов. Первый раз – это сцена панихиды по Елизавете. Церемония превращается в «гишпанскую комедию» (VI, 134) из-за попытки Петра встать на колени: «Тогда Петр с отчаянием повалился лицом вперед, в надежде справиться с деревянными ногами, лежа на полу. Он уперся ладонями в ковер и, оттопыривая зад и выгорбливая узкоплечую спину, тужился подволочить ноги к животу, чтобы всей силой согнуть их и хоть как-нибудь стать на колени» (VI, 134). Снова упоминаются «деревянные ноги», ассоциирующиеся с ходулями. Второй раз – это сцена раздевания императора перед сном. В.Я. Шишков две страницы описывает «церемонию» снятия ботфуртов, в которой принимают участие «три дюжих камер-лакея» (VI, 151-152), строго соблюдающие сочиненный Петром артикул, регламентирующий даже порядок «подавания» ног. Это напоминает сцену из комедии, «дурацкую» игру, фарс. Образ императора снижен окончательно.

Во время похорон Елизаветы Петр III предстает в черной траурной епанче и треуголке. Благодаря забаве с епанчей происходит трансформация императора в «сказочного черта на черных крыльях» (VI, 160): «Император в черной траурной

епанче с белыми орлами» «подхваченный ветром пятнадцатидюймовый шлейф сразу взвился в пространство и шлепал и прихлопывал в воздухе, как парус в бурю» «снова бег, снова шлепал, плескался черный парус» «как сказочный черт на черных крыльях...». И эта церемония превращается в балаган, а удачное использование костюмной детали изумительно дополняет облик «царька».

Когда в результате переворота к власти уже практически пришла Екатерина, Петр пытается отстаивать свое право на российский престол. Он идет даже на такой шаг, как смена костюма: «Тогда он сбросил с себя прусский мундир с прусской лентой и велел лакеям облечь его в мундир русский и возложить все знаки отличия Российской империи» (VI, 267). Костюм становится своеобразной маской, надев которую император полагает, что сможет изменить ход событий или хотя бы просто спасти свою жизнь. Но он примеряет на себя чужую маску: родным, «своим» для него является прусский мундир, который несколько раз возникает на страницах романа как основная одежда Петра III. В минуту реальной опасности Петр отказывается от «своего» прусского костюма и надевает «чужой», русский, который не сможет стать спасительным, так как император всегда презирал его.

Далее на костюмном уровне император практически исчезает. Окончательное низвержение Петра III происходит, когда с него снимают мундир и знаки отличия. Вместо императора остается жалкий человек в рубахе, в подштанниках, в помятом «беспоясном халате» (VI, 280-281). Последняя костюмная зарисовка героя подчеркивает, что император Петр III окончательно «ушел со сцены», потому что даже во время похорон он был одет не подобающим его рангу образом: «Покойник одет не как император всероссийский, а как простой офицер, в мундир голштинских драгун, руки сложены накрест, в длинных, с крагами, перчатках. Лицо густо напудрено, однако очень темное, в пятнах. На раздавленной шее широкий шарф. Прическа без парика, без буклей. Окна открыты, жидкие волосы треплет сквозняк. Возле гроба нет ни орденов, ни знаков отличий – покойник простой офицер, не больше» (VI, 294-295). Пожалуй, здесь впервые автор приводит такое полное описание костюма Петра III.

Интересно, что оно начинается и завершается практически одной и той же фразой, настойчиво подчеркивающей: перед нами не император. Образуется некая смысловая рамка, в которую заключено описание костюма человека, бывшего когда-то российским государем. Примечательно, что в последнем костюме Петра III парадоксальным образом сочетаются его привычки и привязанности (голландский мундир) с несколькими отступлениями от «артикула» (без парика, без буклей, ни орденов, ни знаков отличий), словно нелепость костюма, «преследующая» Петра при жизни, настигает его и после смерти. И даже упомянутое перезахоронение при Павле, когда возложили «на прах корону и царские регалии» (VI, 295), выглядит фарсом, так как короной увенчан прах.

Переключка образов настоящего и лже-императора происходит на уровне мотива переодевания. Смена своего привычного костюма на «русский» становится для реального Петра III последней попыткой восстановить статус-кво, а Андреевская лента воспринимается как ключ к спасительному Кронштадту: «Петр вскочил на скамейку шлюпки, сбросил плащ и, выставив Андреевскую через плечо ленту, резким голосом приказал: – Караульный, всмотришь! Пред тобой сам император Петр!» (VI, 275). Для мнимого императора «чужой» костюм – вынужденная необходимость, так как появление «чудом спасшегося» царя возможно только при наличии этой одежды-маски. Часто в романе возникают ситуации, где народ принимает Пугачева за простого человека, если на нем «пропылившийся армяк» (VI, 723), «холщовая рубаха» (VI, 731), обычная казацкая «сряда» (VII, 466, 487). Костюм лже-императора, независимо от ситуации, построен по одному и тому же принципу: он согласуется с народными представлениями о царе, т.е. важна не форма одежды, а богатство тканей, отделки. Устами девочки Акулочки раскрывается почти сказочное представление народа о государе: «А почто же ты за царя-то не хочешь меня признать? – улыбаясь, сказал Пугачев и подбоченился; он был в простой казацкой сряде, без ленты, без звезды. – Да нешто цари такие? – проговорила девочка. – На царях злат венец и одежина из бархату» (VIII, 149).

Поначалу Пугачеву хватает «властного взора и повелительного голоса» (VI, 698), чтобы убедить отдельных людей в том, что он император Петр III, хотя одет он очень бедно: «простая, запачканная сайгачной кровью, грубого холста рубаха и рваные коты, а на голове колпак из шерсти» (VI, 698). Понимая, что скромный внешний вид скорее мешает, чем помогает, Пугачев стремится выглядеть лучше: «Пугачев попросил Ваську подмазать свои рваные сапоги дегтем, встряхнул пропылившийся армяк, подтянулся, расчесал медным гребнем волосы на голове и бороду...» (VI, 723-724). Видя недоумение в глазах казаков, он пытается как-то объяснить столь странный для «императора» костюм: «Много я за двенадцать лет скитаний претерпел бедности. Вот и ныне, видите, каков? – Он с пренебрежительной ухмылкой одернул полу армяка, вздохнул: – А мне ли, государю, в сем непотребном платье хаживать? Ничего, терплю... Народ мой верный еще пуще терпит» (VI, 726). Используя возможности своего костюма, герой подкрепляет легенду о царе-страдальце за народное счастье.

Входя в роль императора, Пугачев стремится сменить наряд, чтобы народ признавал в нем царя: «Пугачев велел казакам приготовить знамена, купить <...> ему, государю, наряд добрый, фасонистую, с бархатным верхом шапку» (VI, 711). В данном отрывке на костюмном уровне намечается скрытое противопоставление настоящему императору: Пугачев велит купить «фасонистую» шапку, а, как мы уже убедились, головные уборы нелепо сидели на маленькой голове Петра III. Мнимый государь использует костюм для того, чтобы утвердиться прежде всего в глазах казаков: «Пугачев, завидя приближавшихся, быстро надел новые красные сапоги, медным гребнем расчесал волосы и бороду, разбросал ковром нарядный намет...» (VI, 740). Если настоящий император предпочитал практически один вид костюма – голштинскую форму, то самозванец достаточно часто меняет одежду, воплощая таким образом свое представление о богатстве государя.

Постоянная потребность Пугачева в костюме-маске подчеркивается несколькими просьбами и приказами приобрести ему новую одежду (VI, 711, 753). Роскошный наряд придает простому казаку уверенности и собственно делает его на первых порах императором: «...Пугачев в новом наряде был

неузнаваем. Сверкая на солнце золотыми позументами зеленого зипуна, лихо надвинув на густые брови бархатную шапку-трухменку, он важно прохаживался по луговине...» (VI, 755). Ключевое слово здесь – неузнаваем, костюм четко выполняет свою доминантную функцию, превращая казака в «императора». Позже это уже не играет такой большой роли, но ощущение необходимости костюма-маски постоянно сохраняется, даже в скрытом виде: «Одет батюшка не по-царски, просто. На нем тканый из верблюжьей шерсти поношенный бешмет, подпоясанный шелковым кушаком с кистями, на голове мерлушковая с красным напуском шапка-трухменка. Поди у батюшки и царская срыда есть, да он, видать, бережет ее, в походы-то не надевает...» (VII, 66). Это взгляд на «государя» простых казаков, которые пристально изучают «воскресшего» царя (отсюда и скрупулезность в описании костюма). Появляется у самозванца и генеральская лента, которая соотносится с Андреевской лентой у Петра III, сопоставляя образы двух царей. Удивительным оказывается то, что Петру эта лента ничем не помогла, да и у мнимого государя именно генеральская лента не «справляется» со своей функцией маски: Падуров про себя называет Пугачева «бородачом в генеральской ленте» (VII, 368); солдат Носов говорит: «А чего мне узнавать, – недружелюбно ответил он, ошаривая сердитым взглядом голубую ленту со звездой. – Все толкуют, что ты царь, а я этому глупству веры не даю» (VII, 481).

Переключка настоящего и мнимого императоров на костюмном уровне происходит в романе еще раз, когда в стан Пугачева приезжает Долгополов. Костюмные ожидания купца оказываются обманутыми: «С немалым трепетом он подходил к царской палатке: вот сейчас он увидит государя императора, бритого, напудренного, в буклях, в треуголке, в высоких тугих ботфортах. Но, войдя к царю, он остолбенел, едва не крикнул: перед ним сидел на ковре, поджав по-татарски ноги, чернобородый дядя в шелковом халате, лицо крепкое, румяное, с загаром, темные глаза, выпуклые, быстрые, почти весь лоб закрыт в кружок подрубленными, наперед зачесанными волосами» (VIII, 209). Перед нами два императора – настоящий, чей облик создается только благодаря костюмным деталям, и самозванец, из одежды которого назван лишь шелковый халат, не являющийся знаковым, но писатель

акцентирует внимание на лице второго «царя». Комичный костюм Петра III всегда как бы заслонял собой лицо человека, что в данном случае и подчеркивает писатель: словно нет самого императора, а есть только его платье. Во втором портрете убрана ненужная костюмная маска, важен сам человек. Долгополов внимательно рассматривает лицо, которое может сказать ему больше, чем «ложная» пышность наряда, и соглашается принять правила игры «бородатого казака, прикинувшегося императором» (VIII, 210).

Когда силы восставших слабеют и их армии терпят поражение за поражением, богатые наряды «государя» постепенно исчезают из поля зрения автора: уходит сама потребность в маске. Пугачев все чаще хочет быть собой, а не Петром III, этот маскарад тяготит героя: «... снял нарядный чекмень с генеральской лентой и звездой, разделся и кинулся в воду. <...> Сбросив царский наряд, он враз ощутил в себе свободу, сердце его возликовало: по правде-то молвить, прискучило в царя играть» (VIII, 343). Пугачев уже не видит необходимости подтверждать свое происхождение одеждой; перед простыми людьми он даже отказывается от костюма-маски: «Старика сюда! Стой! Перво принеси синий мой государев кафтан с галунами да бобрячью шапку с красным верхом. А кто он таков: воевода ли, комендант ли, али боярин какой знатный? – Ой, бачка-осударь, какой к свиньям бояр, сапожник он, сапоги тачат, ой-ой-ой какой бедный, только шибко справедливый <...> – В таком разе одежины срядной не нужно, ладно и так» (VIII, 548-549). И все-таки он не может окончательно сбросить маску, к которой привык и от которой так зависит: «Пожалев, что не оделся в праздничный кафтан, Пугачев нащупал в кармане большую генеральскую звезду, захваченную по пути в помещичьем доме, и, таясь от старика, приколот ее на грудь» (VIII, 549). И почти в самом конце он находит в себе силы открыто признаться: «Я, дурак, царскую харю ношу, как скоморох о святках» (VIII, 550). Эта знаковая деталь – «харя», т.е. личина, маска – завершает костюмный облик лже-императора.

Итак, на уровне костюмной детали ярко выражено авторское отношение к императору. Четко прослеживается снижение всего облика настоящего Петра III,

тогда как образ мнимого императора пронизан авторской симпатией. Даже если мы обратимся к количественным показателям, то увидим, что к костюму Пугачева-царя В.Я. Шишков обращается гораздо чаще, чем к одежде Петра III, да и описывает наряд самозванца подробнее. Исследовав одежду этих героев, мы убедились, что на костюмном уровне подлинный император и самозванец со- и противопоставлены. В данной работе мы рассмотрели только часть примеров, более подробный анализ костюмных функций в романе «Емельян Пугачев» – цель для дальнейших исследований.

В. А. Редькин

«ЖИВАЯ МЕТАФОРА» ЮРИЯ КУЗНЕЦОВА

По словам Н. Д. Арутюновой, «метафора не только формирует представление об объекте, она также предопределяет способ и стиль мышления о нём»¹. Метафорическое мышление современных постмодернистов: И. Бродского, А. Парщикова, И. Жданова, А. Еременко, Д. Пригова, Т. Кибирова, К. Кедрова и других поэтов, получивших широкое признание в критике 90-х годов, искусственное, хотя и высшее мере искусное. Они конструируют, придумывают, сопоставляют предметы и явления, добиваясь реального воплощения живой жизни, но это иллюзия подлинной жизни, ибо поэт вступает в спор с Творцом, в конкуренцию с естественной природой, создавая свой мир, отличный от мира Божьего, природного и даже реально-социального. По выражению исследователя русского поэтического авангарда XX века И. Е. Васильева, это «хоровод масок, за которыми нет гармонизирующих мирозидательных смыслов, но с которыми связывается игра разноликих означающих, объявляемая единственной реальностью, доступной современному разуму»². Постмодернисты не стремятся постигнуть суть явлений, а довольствуются знаками. Их метафора как бы

¹ Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры. М., 1990. С. 14.

² Васильев И. Е. Русский поэтический авангард XX века. Екатеринбург, 1999. С. 194.