

ФГБОУ ВО «КУБАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

На правах рукописи

МЕРЕТУКОВА Мариета Муратовна

**ЖАНРОВЫЕ ИНВАРИАНТЫ И
ПОЭТИКА «РОЖДЕСТВЕНСКОЙ ПРОЗЫ»
(на материале английской и русской литератур)**

Специальность 10.01.08. – Теория литературы. Текстология

**ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук**

**Научный руководитель:
кандидат филологических наук,
доцент Б.Р. Напцок**

Краснодар 2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
1. ГЕНЕЗИС И РАЗВИТИЕ ЖАНРОВ РОЖДЕСТВЕНСКОЙ ПРОЗЫ	18
1.1. Генезис и формирование рождественских жанров в западноевропейской духовной и литературной традициях.....	18
1.2. Специфика жанров рождественской прозы (на материале английской и русской литератур XIX в.).....	36
2. ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ РОЖДЕСТВЕНСКОЙ ПРОЗЫ (НА МАТЕРИАЛЕ АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX В.)	58
2.1. Рецепция рождественской традиции в малых жанрах.....	58
2.2. Типология рождественских образов и сюжетно-композиционных компонентов (на материале «Рождественских повестей» Ч. Диккенса).....	83
2.2.1. Интерпретации рождественской поэтики (на материале текстов У.У. Коллинза, У.М. Теккерей).....	95
2.3. Смысловая и структурная роль архетипа в рождественской прозе.....	105
3. ЖАНРОВЫЕ ИНВАРИАНТЫ И СВОЕОБРАЗИЕ ПОЭТИКИ РОЖДЕСТВЕНСКОЙ ПРОЗЫ (НА МАТЕРИАЛЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX – НАЧ. XX ВВ.)	136
3.1. Традиции английской рождественской прозы и русские жанровые инварианты святочного и рождественского рассказов (на материале русской прозы XIX – нач. XX вв.).....	136
3.2. Идеино-художественные особенности прецедентных текстов русской рождественской прозы.....	148
3.3. Модификации рождественских архетипов и мотивов (на материале русской литературы XIX – начала XX вв.).....	169
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	177
БИБЛИОГРАФИЯ	186

ВВЕДЕНИЕ

Духовная и литературная традиции рождественской прозы сформировались на основе традиций, обычаев и атрибутики большого религиозного праздника – Рождества Христова. В результате синтеза христианского мифа и архаической модели обрядовых игр в Европе сначала возникла средневековая драма, в которой мифопоэтическое мышление Средневековья органично сводило ангелов, демонов и живых существ в едином действе.

В рамках данного исследования в ряду литературных прототипов рождественской прозы выделяются литургическая драма, сюжеты которой строились на двух основных религиозных циклах – рождественском и пасхальном, и полулитургическая драма, материалом для которой стали библейские сюжеты, подвергнутые бытовой интерпретации. Среди других жанров городской средневековой литературы в качестве наиболее репрезентативных представляются мистерия, фарс, моралите и миракль.

Не менее важны литературные влияния английской волшебной сказки, рождественской пантомимы и жанра рождественского очерка, получившего развитие в Англии XVIII века. Со временем начинают преобладать светские традиции и мотивы и происходит вхождение поэтики фольклорной сказки в рождественский жанр.

В более поздней реалистической традиции существенное место заняла светская и социальная тематика, которая способствовала вхождению поэтики фольклорной сказки в рождественский жанр.

Последовательная трансформация, происшедшая в англоязычной литературе в XVIII – XIX веках, свидетельствует о наступлении нового этапа в историко-эволюционном развитии жанровых форм рождественской прозы. Становление жанра очерка, который инициировал процесс формирования «рождественского» текста в Англии XVIII – XIX вв., связано с именами

известных журналистов и писателей – Д. Аддисона и Р. Стила. Периодом расцвета рождественского жанра в Европе стала вторая половина XIX в., к которой относится публикация цикла Ч. Диккенса «Рождественские книги» («повести») (“The Christmas Books”, 1843 – 1848). Значительный творческий вклад в развитие малых рождественских жанров вносят англоязычные писатели В. Ирвинг, В. Скотт, У.М. Теккерей и У.У. Коллинз.

Утвердившиеся в литературе XVIII – XIX вв. рождественские жанры – очерк, рассказ и повесть – были обращены уже не к религиозной тематике, а к темам светским и социальным. Благодаря Ч. Диккенсу-реалисту, была представлена идея – вера в обязательное свершение житийного чуда, которая легла в основу национальной «рождественской философии».

В русской литературе тема Рождества популяризовалась в 1840-е годы под влиянием переводных тестов Ч. Диккенса. Необходимо подчеркнуть, что речь идет о наибольшем влиянии, так как существуют вполне научно обоснованные исследования, показывающие, что появление русской рождественской прозы стимулировали и другие популярные произведения, как, например, «Щелкунчик» (1816) и «Повелитель блох» (1821 – 1822) немецкого романтика Э.Т.А. Гофмана, а также некоторые сказки датского сказочника Г.-Х. Андерсена, в частности, «Ёлка» (1844) и «Маленькая продавщица спичек» (1845). При этом не вызывает сомнений, что рождественский жанр в русской литературе получил специфические интерпретации, обусловленные своеобразием национальной христианской культуры и ментальности. Мы склонны согласиться с мнением Т.Н. Козиной по поводу влияния европейской традиции: «Сегодня можно говорить об уникальном своеобразии русской рождественской прозы, впитавшей христианские художественные традиции Европы, но адаптировавшей их к русской ментальности» [54].

Этот вопрос актуален и в современном литературоведении, что и обусловило детальное исследование проблемы модификаций

рождественского жанра в русской литературе, проведенное в нашем исследовании.

В целом традиции рождественской прозы получили развитие в творчестве многих русских писателей середины и второй половины XIX века. Общими признаками, позволяющими говорить о типологической принадлежности текстов к рождественской прозе, являются вечные темы милосердия, любви, сострадания, доброты, надежды, которые являются смысловым и идейным ядром классического рождественского текста. В качестве прецедентных текстов русской рождественской литературы мы выделяем рассказы «Ангелочек» Л.Н. Андреева, «Мальчик у Христа на ёлке» Ф.М. Достоевского, «Тапёр», «Чудесный доктор» А.И. Куприна, «Ёлка Митрича» Н.Д. Телешова, «Ванька» А.П. Чехова.

В контексте проблемы жанровой специфики инвариантов актуален вопрос терминологии. Наибольшее смешение происходит в литературоведческой трактовке определений *рождественская* и *святочная* проза, которые чаще всего трактуются как синонимичные понятия. На основании идентификационных факторов рождественского жанра в европейской литературе мы можем заключить, что в святочных рассказах выявляются не все типологически важные для этой жанровой формы черты. В частности, в основу рождественского рассказа как прецедентной жанровой формы заложена идея исправления мирового зла, социальной несправедливости, или человеческой природы посредством чуда, а в святочном рассказе присутствуют больше явления мистики, волшебства, которые иллюстрируют божественную суть святок как религиозного праздника, но не выполняют спасительной и охранительной функций в качестве сюжетообразующих. Как отмечает Т.Н. Козина, «Истоки святочного жанра – в русском фольклоре, в сказочной прозе: быличке и бывальщине. Интерес к ним был ограничен Святками» [54].

Таким образом, рождественский и святочный рассказ по одному из основных жанровых признаков – необходимости общности идейно-философской направленности – следует рассматривать в качестве инвариантов календарной прозы. Мы полагаем, что рождественский рассказ генетически ближе западной литературной традиции, но при этом очевидно, в русской литературе эта форма подверглась жанровым трансформациям.

Важнейшее место в жанрообразующей системе календарной литературы, базирующейся на мифе и ритуале, в качестве прообразов, устойчивых моделей коллективного бессознательного занимают архетипы. При выявлении и анализе жанрообразующей роли архетипа мы обратились и к его первичной – юнгианской, и к литературоведческим трактовкам. И.А. Есаулов понимает под архетипами, в отличие от К.Г. Юнга, «...не всеобщие бессознательные модели, но такого рода трансисторические «коллективные представления», которые формируются и обретают определенность в том или ином типе культуры. Иными словами, это культурное бессознательное: сформированный той или иной духовной традицией тип мышления, порождающий целый шлейф культурных последствий» [38; 123].

В своих теоретических построениях исследователь обращает внимание на тот факт, что в России Пасха до сегодняшнего дня остается главным праздником, и не только в религиозном смысле, но и в культурном. А в западном христианском сознании «Пасха в культурном пространстве словно бы уходит в тень Рождества. ... Рождество, в отличие от Пасхи, не связано непосредственно с неотменимой на земле смертью» [38; 128].

По утверждению И.А. Есаулова, «... пасхальный архетип отечественной словесности может проявлять себя таким характерным образом, что в рождественском жанре усматривается имплицитный пасхальный смысл. Так, «Рождественская песнь в прозе» Ч. Диккенса становится в переводе А.С. Хомякова 1844 года «Светлым Христовым Воскресеньем». Дело ... именно в особенностях русского сознания, для которого Пасха шире

Рождества» [38; 156]. Можно согласиться с утверждением И.А. Есаулова о том, что на развитие русской литературы определяющее воздействие оказал пасхальный архетип, явившийся следствием принятия Русью православия. Рассматривая рождественский и пасхальный архетипы и их воздействие на художественное творчество, Есаулов создает собственную концепцию истории русской словесности.

В нашем исследовании концепция И.А. Есаулова является базовой парадигмой для выявления специфики русского инварианта рождественского рассказа.

И.П. Смирнов считает архетипы не психологической, а логико-смысловой основой литературного творчества и намечает интертекстуальную траекторию развития архетипа. А.Ю. Большакова, в свою очередь, четко вычленяет свойства архетипа и выявляет его непосредственную связь с нравственным императивом произведения, указывая, что архетип, являясь «ментальной художественной доминантой», составляет в литературном процессе подвижный центр. Т.Н. Козина утверждает, что «“архетип” и “ментальность” будучи взаимосвязанными парадигмальными концептами, продуцируют новый концепт – «христианский архетип» русской ментальности, не имеющий традиции научного осмысления в современной культурологии. Модель русской ментальности включает в себя традиционные для русской культуры черты (духовность, православие, смирение, толерантность и т. д.) и находит выражение в литературе. Обоснованию духовной основы русской ментальности в литературно-художественном творчестве способствует интертекстуальный подход, который определяет важнейшие христианские архетипы – «Рождество», «Пасха»), обладающие многоуровневой повествовательной структурой и отсылающие читателя к первообразам (Рождение, Преображение, Спасение, Воскресение и др.)» [54].

В контексте исследования специфики русской рождественской прозы достаточно продуктивной представляется концепция «праведничества» Н.С. Лескова, получившая развитие в его святочных рассказах. Главная черта героев-праведников – это способность к всепрощающей любви и христианскому смирению. Праведники русских писателей чаще всего не дают нуждающимся материальных благ, их миссия – стать душевной и нравственной поддержкой, что, по мнению русских писателей, намного ценнее в религиозно-нравственном отношении.

Актуальность исследования обусловлена теоретико- и историко-литературными причинами: неразработанностью теоретических вопросов, касающихся проблем жанровой специфики и поэтики рождественской прозы; терминологической неопределенностью в идентификации жанровых инвариантов английской и русской литератур; дискуссионностью аналитических подходов к анализу идейно-художественной специфики жанрового национального инварианта – русского рождественского рассказа, а также актуальностью вопроса о взаимодействии английского и русского рождественского рассказов в контексте проблем литературных связей.

Степень изученности темы. Исследование генетических корней английской рождественской прозы опирается на труды М.М. Бахтина, М.Л. Андреева, А.А. Аникста, Н.П. Михальской, О.П. Романовой, посвященные поэтике, роли и значению средневековой европейской драмы в мировой литературе, а также фундаментальную работу А.Я. Гуревича «Категории средневековой культуры». В основе теоретической части диссертационной работы – исследования по фольклору, мифологии, истории английской и русской волшебной сказки В.Я. Проппа, Е.М. Мелетинского, Ю.М. Лотмана, М.В. Швачко, А.О. Тананыхиной, Е.К. Соболевой, Н.Л. Потаниной, М. Панченко, А.Ю. Большаковой и др.

Поэтика английского рождественского рассказа достаточно подробно рассмотрена в монографиях и научных трудах Т.А. Боборыкиной,

Е.Ю. Гениевой, Н.Я. Дьяконовой, Н.И. Еремкиной, В.В. Ивашевой, Н.П. Михальской, Т.И. Сильман, В.М. Толмачева и др. Концептуальной для наших теоретических построений представляется точка зрения Е.С. Безбородиной, которая в работе «Обсуждение вопросов жизни и смерти при изучении рождественских рассказов», выявляя векторы сближений и расхождений между святочными и рождественскими историями, констатирует наличие обеих жанровых разновидностей и в западноевропейской, и в русской литературах.

Существенный вклад в исследование проблемы русской святочной и рождественской прозы внесли А.А. Боголепов, М.И. Бондаренко, Е. Душечкина, И.А. Есаулов, С.И. Зенкевич, В.К. Кантор, Т.Н. Козина, Г.Г. Козлова, К.А. Коровин, И.К. Лежава, И.А. Панкеев, И.В. Киреева, С.Ю. Николаева, Л.В. Сурова и другие. Г.Г. Козлова, в частности, считает, что «... представляется важным сделать акцент на терминологическом и содержательном различии рождественского рассказа как жанра западной литературы и святочного – жанра русской литературы – в качестве двух разных повествовательно-художественных систем, отражающих противоположные мировоззрения, – католико-протестантское и православное» [56]. Г.Г. Козлова, опираясь на мнение В.В. Кожинова о том, что «... в Европе, безусловно, главный, всеопределяющий христианский праздник – Рождество, а на Руси – Воскресение (Пасха)» [53; 162], приходит к выводу: «... более продуктивным связать рождественский рассказ с западноевропейским рождественским архетипом культуры, а святочный – с русским пасхальным сознанием» [56]. По мнению И.А. Есаулова, в западном христианстве «Пасха в культурном пространстве словно бы уходит в тень Рождества» [38; 21]. Этот факт он объясняет не только «коммерциализацией Рождества», но и тем, что в «... западном варианте христианской культуры акцентируется не смерть и последующее Воскресение Христа, а сам Его

приход в мир, рождение Христа, дающее надежду на преображение и здешнего земного мира» [38; 21].

Отдельные стороны общего проблемного пространства нашей работы рассмотрены в нескольких диссертациях. С.Ю. Николаева в диссертационном исследовании «Пасхальный текст в русской литературе XIX века» (2004) детально исследует структурные, художественные и религиозно-идейные основы пасхального текста, вычлняя его в качестве инварианта календарной литературы. М.И. Бондаренко в диссертации «Традиции «Рождественских повестей» Диккенса в русском святочном рассказе 1840-1890-х годов» (2006) рассматривает типологические связи рождественских повестей Ч. Диккенса и русской прозы, в результате чего приходит к выводу о том, что «... представляется более адекватной точка зрения А.А. Кретовой, которая предлагает рассматривать термин «святочный рассказ» как родовое понятие по отношению к рассказам «рождественскому», «новогоднему», «крещенскому». Они же, в свою очередь, определяются в качестве видовых понятий. То есть, как жанровая доминанта понимается время: приуроченность к тому или иному событию святочного цикла» [17; 12]. Находя общие жанровые признаки, автор диссертации не заостряет внимания на существенной разнице в мировоззренческой основе английских и русских текстов и, соответственно, не выделяет инвариант русского рождественского рассказа. Диссертационное исследование Н.И. Еремкиной «Становление и развитие жанра рассказа в английской литературе викторианского периода (на материале творчества Ч. Диккенса, У.М. Теккерея, Т. Гарди)» (2009) вносит существенный вклад в исследование творчества Ч. Диккенса и У.М. Теккерея, считающихся основателями жанра рождественского рассказа. В работе значительное внимание уделяется анализу жанровых и художественных особенностей этой формы. Диссертация Т.Н. Козиной «Христианские архетипы в русской ментальности (на материале художественно-литературной практики рубежа

1990 – 2000-х годов)» (2012) является глубоким всесторонним исследованием христианских архетипов, которые имеют концептуальное значение в рождественском тексте, особенно – в русской литературе, на что автор также обращает внимание, говоря о генетических корнях исследуемого архетипа.

Архетипические образы, транслируемые в рождественской прозе, мы рассматриваем в качестве устойчивых опорных жанровых моделей. Компаративистский подход позволяет сопоставить трактовки мифологических компонентов художественного текста, в частности, архетипа, начиная с юнгианства, и заканчивая современными исследованиями. Наибольший интерес, на наш взгляд, представляют труды С.С. Аверинцева, А.Ю. Большаковой, И.А. Есаулова, Т.Н. Козиной, Е.М. Мелетинского, И.П. Смирнова, Е.А. Терновской, К.Г. Юнга, Дж. Кэмпбелла, Э. Ноймана, М. Бодкин и др.

Отметив отдельные стороны исследований проблемы жанровых взаимодействий и специфики английских и русских рождественских рассказов, заметим, что комплексного литературоведческого анализа поставленной проблемы в работах названных авторов не проводилось. Неясны до сих пор и четко не очерчены жанровые признаки русского святочного и рождественского рассказа, которые в большинстве литературоведческих исследований рассматриваются в качестве одной жанровой формы. Также в научном ракурсе исследования жанровых особенностей рождественской прозы особого рассмотрения требует проблема категориального аппарата, так как выявляется, что английские писатели и западные критики длительное время пользовались терминологическими дефинициями “*story*”, “*tale*”, “*sketch*”, “*short story*”, “*history*”, “*essay*” в качестве синонимичных понятий. Эта терминологическая неопределенность в позициях английского литературоведения XIX века привела к сложностям в попытках четкой идентификации жанровых форм повести, рассказа, истории или новеллы,

тем более что сами писатели характеризовали жанровую принадлежность своих текстов весьма свободно. В данном случае, при характеристике жанровой формы исследуемых английских текстов мы считаем, что можно не пытаться разграничивать названные понятия, а синонимизировать их, придя к единому жанровому определению – рассказ – на основе жанрообразующих признаков с позиций современного литературоведения.

Научная новизна диссертационной работы заключается в том, что впервые проводится комплексный литературоведческий анализ жанровой и идейно-художественной специфики рождественского рассказа на основе исследования линий взаимодействия прототипа (английской литературной формы) и инварианта (русского рождественского рассказа).

Объект исследования – теоретические аспекты генезиса рождественских жанров, развития жанровых инвариантов рождественской прозы и ее поэтики в английской и русской литературах XIX – начала XX века на материале «Рождественских повестей» Ч. Диккенса, рассказов У.У. Коллинза («Украденная маска, или Шкатулка мистера Рея», «Очки дьявола»), «Рождественских рассказов» У.М. Теккерея, рассказов Л.Н. Андреева («Ангелочек»), Ф.М. Достоевского («Мальчик у Христа на ёлке»), А.И. Куприна («Гапёр», «Чудесный доктор»), Н.Д. Телешова («Ёлка Митрича»), А.П. Чехова («Ванька») и др.

Предмет исследования – жанры и поэтика «рождественской прозы», специфические черты национальных жанровых инвариантов на материале текстов английской и русской литератур XIX – начала XX века.

Цель диссертационной работы – на основе теоретико-литературной позиции представить анализ жанровых инвариантов и поэтики рождественской прозы (на материале английской и русской рождественской прозы второй половины XIX – начала XX века).

Данная исследовательская цель достигается путем решения следующих задач:

- исследовать генезис и этапы формирования рождественских жанров в западноевропейской духовной и литературной традициях;
- определить специфику жанров рождественской прозы (на материале английской и русской литератур);
- изучить процесс рецепции рождественской традиции в малых жанрах английской литературы XIX в. – “story”, “tale”, “sketch”, “short story”, “history”, “carol”;
- проанализировать типологию рождественских образов и сюжетно-композиционные компоненты (на материале «Рождественских повестей» Ч. Диккенса);
- исследовать авторские интерпретации рождественской поэтики (на материале англоязычных рождественских текстов В. Ирвинга У.У. Коллинза и У.М. Теккерея);
- рассмотреть теоретические подходы к исследованию художественного феномена рождественских литературных архетипов;
- раскрыть смысловую и структурную роль рождественского архетипа (на материале английской рождественской прозы XIX века);
- дать целостное описание жанровых инвариантов святочного и рождественского рассказов (на материале русской прозы XIX – начала XX вв.);
- выявить типологически сходные жанровые признаки английского и русского рождественского рассказов на уровне поэтики, сюжетостроения, идейно-художественного уровня и архетипических образов (на материале произведений Ч. Диккенса и Н.С. Лескова);
- раскрыть идейно-художественное своеобразие прецедентных текстов русской рождественской прозы;
- установить основные модификации рождественских архетипов и мотивов (на материале русской литературы XIX века).

Теоретическую базу диссертационной работы составляют теоретико-

литературные труды М.М. Бахтина, Е.М. Мелетинского, Ю.М. Лотмана, С.С. Аверинцева, М.Л. Андреева, И.А. Есаулова, Т.Н. Козиной, Н.П. Михальской, посвященные проблемам теории и истории литературы, вопросам поэтики и жанрологии, исследования зарубежных и отечественных ученых Х. Барана, Дж. Кэмпбелла, Э. Ноймана, М. Бодкин, Б. Мэтьюса, З.В. Антоновой, М.И. Бондаренко, О.Н. Колоса, А.Х. Гольденберга, Н.И. Еремкиной, Е.В.Скобелевой и др. по проблемам европейской, английской, русской литератур.

Методологическая основа диссертационного исследования

обеспечивается опорой на основные методы исследования: историко-генетический, историко-культурный, мифологический, типологический, теоретического целостного анализа художественного текста и рецептивной поэтики, системно-структурный, компаративный, сравнительно-типологический.

На защиту выносятся следующие основные положения:

1. Рождественские жанры возникли в результате синтеза христианского мифа, породившего литургическую драму, и архаической модели обрядовых игр. Источники рождественской традиции выявляются в средневековых литургической и полулитургической драмах, в драматических жанрах городской средневековой литературы – мистерии, фарсе, моралите и миракле, в английской волшебной сказке, в рождественских пантомиме, гимне, очерке.

2. Литературным прототипом рождественского жанра, получившим широкое распространение, в литературе стали «Рождественские повести» Ч. Диккенса. Принадлежность к жанровому инварианту рождественской прозы определяется рядом текстовых феноменов: темпоральным фактором, т. е. приуроченностью событий к периоду святочного цикла – от Рождества до Нового года; сюжетным центром, представленным рождественским чудом; взаимодействием реальных и фантастических образов; влиянием традиций

готического романа и просветительской и романтической прозы; комизмом повествования; бытовой детализацией; перерождением характеров; незавершенностью, открытостью сюжета.

3. Популяризация рождественских произведений была связана с журнальным процессом в Великобритании. Большинство текстов публиковалось в тематических выпусках журналов Ч. Диккенса «Домашнее чтение» и «Круглый год», в создании которых был использован опыт популярных изданий XVIII века – «Болтуна» и «Зрителя» Аддисона и Стила. Инициация процесса формирования «рождественских» текстов в России связана с развитием периодической печати, жанра очерка и с появлением в России переводов произведений Ч. Диккенса. Цикличность выхода рождественских произведений содействовала развитию рождественской эстетики.

4. Выявление инвариантной специфики жанровых форм святочного и рождественского рассказов возможно лишь в контексте истории развития западноевропейской и русской литературы, культуры и религии. По нашему мнению, определения «рождественский» и «святочный» рассказ обозначают генетически сходные жанры. Мы считаем возможным согласиться с исследователями Г.Г. Козловой, Е.С. Безбородиной, И.А. Есауловым, С.С. Аверинцевым, которые установили существенные различия в идейно-онтологической основе «рождественского» и «святочного» рассказа, обусловленных религиозными и ментальными отличиями празднования Рождества в Европе и Святков в России. На основании этого мы считаем рождественскую и святочную жанровые формы инвариантами календарной литературы, не смешивая их определения и не трактуя их синонимично.

5. В большинстве рождественских текстов образуется архетипический комплекс, в котором формируются черты национального сознания и ментальности. Наиболее репрезентативным из архетипов в контексте нашей проблематики представляется христианский пасхальный архетип

(И.А. Есаулов). Жанровая модификационность русской рождественской прозы ярче всего проявляется на архетипическом уровне.

Теоретическая значимость диссертационного исследования обнаруживается в результатах и выводах, которые помогут внести терминологическую ясность при рассмотрении жанровых форм английского и русского рождественского рассказов. Впервые выявляются специфические жанрообразующие черты рождественских текстов, которые могут быть идентифицированы с жанром рассказа. В работе научно описаны характерные свойства русского рождественского рассказа на уровне идейно-мировоззренческой, структурной и художественной специфики, позволяющие в нем определить инварианты жанров календарной литературы и святочного текста. Исследование рождественского архетипа вносит новые коннотации в его мифопоэтическое наполнение.

Практическая значимость исследования состоит в том, что его результаты могут быть использованы для дальнейшего исследования жанровых инвариантов рождественской прозы, развивающихся в современной литературе, а также для теоретико-литературного анализа и систематизации национальных специфических черт рождественских архетипических образов. Материалы диссертации могут быть использованы при чтении вузовских лекционных курсов по введению в литературоведение, теории литературы, по истории зарубежной литературы Средних веков, XVIII – XIX вв., истории английской литературы XVIII – XIX вв., истории русской литературы XIX – XX вв.

Апробация работы. Основные положения и результаты исследования, выносимые на защиту, были представлены в докладах на международных научно-практических конференциях – «Развитие гуманитарных наук» в г. Познань (Польша. 2012), «Наука. Образование. Молодежь» в г. Майкопе, (2010, 2011), «Научное исследование и их практическое применение. Современное состояние и пути развития» в г. Одессе (Украина. 2011),

«Кросс-культурное пространство литературной и массовой коммуникации» в г. Майкопе (2012, 2013, 2014, 2015, 2016), «Образование и наука: современное состояние и перспективы развития» в г. Тамбове (2014), «Литература и искусство нового века: процесс трансформации и преемственность традиций» в г. Праге (Чехия, 2016), «Наука и практика: новый уровень интеграции в современном мире» в г. Шеффилде (Англия, 2017).

Диссертация обсуждалась на кафедре истории и правового регулирования массовых коммуникаций Кубанского государственного университета, на кафедре литературы и массовых коммуникаций Адыгейского государственного университета. Различные аспекты проблематики диссертационного исследования нашли отражение в 19 научных работах, в том числе 5 в изданиях, входящих в перечень ВАК.

Структура работы. Диссертационное исследование состоит из введения, трех исследовательских глав, заключения и библиографического списка. Библиография включает 209 источников.

1. ГЕНЕЗИС И РАЗВИТИЕ ЖАНРОВ РОЖДЕСТВЕНСКОЙ ПРОЗЫ

1.1. Генезис и формирование рождественских жанров в европейской духовной и литературной традициях

Рождественские жанры имеют в европейской литературе давние традиции, источники которых в значительной степени выявляются в средневековой драме, имевшей, с одной стороны, фольклорное начало, а с другой – религиозное происхождение. Как отмечает М.Л. Андреев, «... несмотря на огромное разнообразие школ и мнений, основные позиции, сформулированные еще Аристотелем, не меняются: литература во всех ее базисных разновидностях родов и жанров выводится из мифа или из ритуала или из их общности, из того их единства, которое А.Н. Веселовский назвал первобытным синкретизмом» [5; 4].

Исследователи генетически связывают зарождение средневековой драмы с рядом артефактов: с явной театральностью христианского богослужения («литургическая теория»), с византийским влиянием, с деятельностью профессиональных жонглеров, с традицией античной драмы и другими историко-культурными и литературными явлениями. Возможность рождения европейской драмы в Средние века, по мнению М.Л. Андреева, «...обусловлена специфическими обстоятельствами «встречи» библейского текста, христианского мифа и языческого ритуала. ...Что могло быть удобнее литургии, куда стихия мифа входила несколько обезличенной. Эта встреча и породила драму» [6; 210].

В контексте исследования литературы Средневековья в качестве прасновы рождественской литературы следует охарактеризовать картину мира, существующую в сознании людей в этот период, так, как именно она отражается в литературных текстах. Как отмечает А. Гуревич, «...к средневековью восходят многие из культурных ценностей, которые легли в основу нашей цивилизации. При всех контрастах связь и

преемственность этих культур несомненны. ...Средневековые мастера, писатели, художники, пренебрегая зримыми очертаниями окружающего их земного мира, пристально всматриваются в потусторонний мир. ... Индивидуализации они предпочитают типизацию, вместо проникновения в многообразие жизненных явлений исходят из непримиримой противоположности возвышенного и низменного, располагая на полюсах абсолютное добро и абсолютное зло» [27; 17-18].

Специфична в средневековой литературе и художественная реализация категорий времени и пространства. Эту черту отметил Д.С. Лихачев, исследуя указанные категории на материале древнерусской литературы. В этот период существовала теоцентрическая модель мира, в центре которой находился Бог. И жизненный цикл представлял собою не линейное развитие, а циклическое движение по кругу. Мифологическая картина мира средневекового человека приводила к тому, что «...духовные сущности и их земные символы и отражения одинаково объективировались и мыслились в качестве вещей, которые поэтому можно было вполне сопоставлять, изображать с равной степенью отчетливости и натуралистичности» [27; 96]. Специфичность средневекового хронотопа заключалась в том, что «...протяженность земных вещей, их местоположение, расстояния между ними утрачивали определенность, поскольку центр тяжести перемещался от них в мир сущностей» [27; 96]. Например, Святой мог тридцатидневный путь проделать за трое суток. Загробный мир оказывался как далек, так и близок. И поэтому герои совершенно спокойно перемещались из земной жизни в преисподнюю, и обратно. Мифопоэтическое мышление смешивало души и живых, ангелов, демонов и людей в едином действе. Герой средневековой литературы выходит из поля действия земных сил и вступает в отношения с силами потусторонними вне законов времени и пространства. Мирское время в средневековом сознании не имело

ценности, человек проецировал свое существование во времени мифологическом. «В особенности это обнаруживалось в периоды празднеств, торжеств, которые устанавливали прямое отношение с мифом, воплощающим в себе образец поведения. Миф не просто пересказывался, но разыгрывался как ритуальная драма и соответственно переживался во всей своей высшей реальности и напряженности. Исполнение мифа «отключало» мирское время и восстанавливало время мифологическое» [27; 108].

Как мы уже отметили, доминантой культуры была богословская модель. Поэтому вполне закономерно, что средневековая драма начала свое развитие и приобрела массовый характер через церковные службы. Одной из ранних форм европейской драмы была литургическая драма, которая «...родилась из церковного тропа – диалогизированного переложения евангельского текста, который обычно завершался пением» [40] в IX веке. Для нее характерна тесная связь с мессой, что проявлялось в полном совпадении текстов и представлений литургической драмы с текстами богослужений, а также в строгой каноничности сюжетов. Причиной этого служит тот факт, что «...богословие представляло собой “наивысшее обобщение” социальной практики человека средневековья, оно давало общезначимую знаковую систему, в терминах которой члены феодального общества осознавали себя и свой мир и находили его обоснование и объяснение» [27; 23]. Постепенно тексты месс, читаемых в церкви на латинском языке, становились все менее понятными прихожанам, и возникла необходимость их языковой адаптации к потребностям массы, для чего использовалась театрализация – в литургию начали вставлять диалоги на понятном прихожанам языке. Организацией постановки литургической драмы занимались сами священники, заинтересованные в привлечении большего числа прихожан.

В развитии жанра литургической драмы были определены два основных цикла, связанных с религиозными календарными датами – рождественский цикл, рассказывающий о рождении Христа, и пасхальный, формированию которого способствовали инсценировки, посвященные его воскресению.

Рождественский цикл интерпретировал следующие сюжеты: шествие пастухов, предвещавших рождение Христа, поклонение волхвов, сцена гнева царя Ирода, приказавшего убить всех младенцев в Вифлееме.

Описание шествия волхвов, идущих на поклонение Христу, позже приобретает грандиозный размах: по улицам городов двигались многочисленные кавалькады, изображавшие свиту волхвов. Так постепенно закладывались традиции зрелищного и масштабного празднования Рождества. М.М. Бахтин отмечает, что «... в Европе праздник Рождества имел не только официально-церковный и государственный характер, но и содержал народно-карнавальное, смеховое начало. Элементы празднества, его тематика, оформление, образы, обряды происходят из европейского фольклора. Именно он в значительной мере питал образность и ритуал народно-смеховой стороны средневековых праздников» [10].

Изначально созданная для того, чтобы сделать богослужение более понятным для прихожан, литургическая драма опрощала религиозные идеи, что в свою очередь представляло большую опасность для религии, так как вело к ее профанации. В 1210 г. указом папы Иннокентия III были запрещены представления литургической драмы внутри зданий церквей. На этом литургическая драма как жанр перестает существовать.

«С середины XII века церковь вытесняет драму из внутреннего помещения на церковную паперть ...На смену литургической драме приходит полулитургическая драма, или драма на паперти. Текст значительно расширяется и произносится уже не на латыни с отдельными вставками, а на французском языке» [4]. Материалом для нее были

библейские сюжеты, подвергнутые бытовой интерпретации. Сами драматические представления проходили не только во время церковных праздников, но и в ярмарочные дни. С возникновением в драме нового толкования Библии исчезает строгое разделение на рождественские и пасхальные сюжеты. Вместо латыни в спектакли используются народные языки, религиозные сюжеты начинают активно переплетаться со светскими. Театральная культура стремится отмежеваться от религии, что, однако, на протяжении всей эпохи Средневековья так и не произойдет полностью.

Позже на смену полулитургической драме придут другие драматургические жанры городской средневековой литературы, среди которых можно выделить наиболее репрезентативные в рамках нашего исследования: мистерия, фарс, моралите и миракль.

При рассмотрении вопроса об истоках рождественской литературы наиболее распространенной считается точка зрения о том, что ее традиции, «... как и всей календарной литературы в целом, берут свое начало в средневековых мистериях, тематика и стилистика которых была строго обусловлена сферой их бытования – карнавальным религиозным представлением. Из мистерии в рождественский рассказ перешла трехуровневая организация пространства (ад – земля – рай) и общая атмосфера чудесного изменения мира или героя, проходящего в фабуле рассказа все три ступени мироздания» [121].

Расцвет мистерийного театра приходится на XV – XVI вв. Название происходит от лат. *ministerium* – церковная служба. Представления организовывались городскими цехами и муниципалитетами, а не церковью. Участвовали в мистериях все жители города. Мистерия как жанр литургической драмы представляла собой инсценировки отдельных библейских эпизодов и входила в состав рождественской или пасхальной службы. Она явилась выражением расцвета средневекового города и

показывалась во время городских праздников. В рамках мистерии произошло становление жанра фарса, основу которого составляла сатира на мелких судебных чиновников, монахов-торговцев, высокомерных дворян. Фарсовые сценки содержали комедийно-бытовые элементы и часто разыгрывались в период массовых праздников, особенно карнавалов. Мистерии делились на три цикла – ветхозаветный (Ветхий Завет, от сотворения мира до рождения Христа), новозаветный (Новый Завет, рождение, жизнь, смерть, воскресение и вознесение Христа) и апостольский (жития святых).

Существовало три типа организации сценического пространства и соответственно три типа представления мистерий: передвижной, кольцевой, беседочный. «Такая организация сценического пространства связана с важнейшим для средневекового театра принципом – симультанностью (одновременностью). Принцип этот подразумевал одновременность нахождения на площади нескольких мест действия и соответственно одновременность действий, происходящих в них. Симультанность восходит к средневековым представлениям о времени... При организации представлений активно использовалась машинерия, декорациям, особенно тем, которые изображали рай или ад, уделялось огромное внимание. Зрелищная сторона был чрезвычайно важна. Мистерия включала в себя совершенно разнородные элементы. Несмотря на то, что основным содержанием ее был какой-либо эпизод из Библии, в мистирию очень активно проникали бытовые элементы. Кроме того, иногда мистериальное представление разбавлялось целыми фарсовыми сценками, представлявшими собой практически отдельный спектакль никак по сюжету не связанный с мистерией. Кроме того, очень большой популярностью пользовались эпизоды с участием чертей, а также зачастую в мистериях появлялся такой персонаж, как шут. В мистерии соседствовали натурализм (особенно проявлявшийся в представлении кровавых сцен) и условность» [40].

Другим жанром, вышедшим из мистерии наряду с фарсом, стало моралите. Появившееся в XV – XVI вв., моралите было альтернативой мистерии, так как базировалось на противостоянии язычества и культурных традиций христианства. Основным его сюжетным признаком является аллегоризм. Это аллегорическая пьеса, в которой действуют персонажи-аллегии. Каждый из них является олицетворением какого-либо отвлечённого понятия (греха, добродетели, качества и т.д.). Суть сюжета сводилась к истории о том, как человек оказывается перед выбором между добром и злом. Люди, выбиравшие добродетель, в конце были вознаграждены, а предавшиеся пороку – наказаны. Таким образом, каждое моралите отличается дидактичностью. Прямой связи с сюжетами библейскими у моралите нет, однако, его нравоучительность позволяет причислять этот жанр к религиозному театру Средневековья.

Источником художественно-изобразительных средств моралите послужил еще один средневековый жанр – миракль. Как отмечает О.П. Романова, «Миракль – один из немногих устоявшихся жанров средневекового театра, обретших четко выраженные форму и структуру. Именно в миракле сложились основные черты того типа драмы, что стала своеобразным переходным этапом от литургической и полулитургической драматургии к мистерии и далее, уже в составе мистерии – к светской драматургии и театру Нового времени» [124]. Этот жанр был связан с основной идеей – совершением чуда, житийного, житейского, которое является несомненной прерогативой миракля. Сюжетной основой миракля были чудеса, совершенные Мадонной или святыми, которые являлись символами мирской жизни. Появление и популярность миракля напрямую связаны со сформировавшимся в этот период убеждением о том, что «...соприкосновение высшего начала и земного бытия неизменно приводит к событиям небывалым, как кремень и огниво, высекающие искру» [124]. «Пока миракль сохранял связь с литургической драмой, в

рамках которой он возник, совершение чуда имело религиозную трактовку: оно отсылало зрителя к чудесному рождению Спасителя и деяниям святых. Позднее, освободившись от влияния церковной драмы, миракль трактовал чудо как проявление волшебства» [17; 190]. Сам текст излагался в стихотворной форме и включал не только мотив чуда, но и бытовые эпизоды. «Средневековые умы привлекало совсем не то, что можно было наблюдать и подтвердить естественным законом, регулярно происходящим повторением, а как раз, наоборот, то, что было необычно, сверхъестественно или, уж во всяком случае, ненормально. Даже наука более охотно избирала своим предметом что-то исключительное, чудеса (*mirabilia*)» [124].

Таким образом, можно вычленить черты средневековой драмы, получившие дальнейшее развитие в рождественской литературе:

– в основе сюжетостроения и картины мира лежит миф или ритуал, или их общность, единство, по терминологии А.Н. Веселовского, первобытный синкретизм. Эта точка зрения получает развитие в концепции М.Л. Андреева, по мнению которого рождение европейской драмы в Средние века обусловлено специфическими обстоятельствами «встречи» библейского текста, христианского мифа и языческого ритуала;

– для средневековой картины мира характерен специфический хронотоп, продиктованный мифопоэтическим мышлением. Ему присуща теоцентрическая модель мира, в которой центром является Бог, а время движется не линейно, а циклически. В этом времени и пространстве свободно пересекаются живые люди и инфернальные существа;

– специфический хронотоп обусловлен мифопоэтическим сознанием средневекового человека, в котором главенствующую роль играют образы мифа и ритуала, служащие моделью поведения и восприятия окружающего;

– часто в структуру календарного рассказа входит элемент фантастики. Это связано со страхом средневекового человека перед вечной гибелью,

смешанным с надеждой о спасении путем искупления грехов. Эта надежда стимулировала фантазию и приводила к насыщению литературных текстов фантастическими мотивами. В более поздней традиции, в которой медиевисты находят реалистические тенденции, существенное место заняла светская и социальная тематика;

–средневековая драма заложила основы драматического жанра в плане активного использования машинерии, декораций для придания большей зрелищности, особенно там, где изображались рай или ад. Появляются персонажи, ставшие типическими для рождественской литературы – черти, шуты (чудаки, неудачники);

–формируется главная идея рождественской литературы – идея об обязательном свершении житийного чуда, волшебства.

На примере эволюции средневековой драмы можно найти подтверждение теории швейцарского искусствоведа Г. Вельфлина, который развил проблему «непрерывности и периодичности художественной эволюции», выдвинутую русским ученым Ф.И. Шмитом в концепции цикличности художественных процессов. По Г. Вельфлину, «...смены художественных стилей происходят либо в виде медленных, малозаметных современникам процессов, либо в виде внезапных скачков. Причем, и та, и другая форма отнюдь не зависят напрямую от социума. Здесь действуют иные законы “накопления художественной энергии”, причем цикл тут следует за циклом, чтобы “всякий раз после взрыва начать с начала, но лежащего уже на следующем уровне теоретически бесконечного движения”» [21; 30]. Подобные неперiodические, но явственные колебания от подчеркнутой условности до жизнеподобия можно увидеть и на примере средневековой драмы. Миракль, моралите, мистерии – жанры пограничные, существующие между высоким и низким, светским и духовным, основанные на библейских текстах, но в то же время насыщенные речью простого народа.

Особое влияние на концепцию празднования Рождества оказал популярный в Европе праздник карнавала. Известно, что одним из его элементов был языческий обряд ряженья, распространенный во многих праздниках и нашедший свое воплощение во время Святков в канун Рождества. С помощью «ряженных» и театрализованных постановок христианская церковь доносила до народа библейские истории. Но с другой стороны, смеховая культура являлась неофициальным аспектом жизни народа. «В условиях классового и феодально-государственного строя средневековья эта праздничность праздника, то есть его связь с высшими целями человеческого существования, с возрождением и обновлением, могла осуществляться во всей своей неискаженной полноте и чистоте только в карнавале и в народно-площадной стороне других праздников. Праздничность здесь становилась формой второй жизни народа, вступавшего временно в утопическое царство всеобщности, свободы, равенства и изобилия» [10].

Эти проявления народного творчества также вошли в традиции рождественской литературы. На это обратил внимание М.М. Бахтин в работе «Франсуа Рабле и смеховая культура Средневековья и Ренессанса», в которой он указывает, аналогичные пародиям на священные тексты и литургические службы (*“parodia sacra”*): пародийные молитвы, рождественские песни, пародийные проповеди, пародийные житийные легенды и др. По мнению исследователя «... произведения и жанры смеховой драматургии – «прения» карнавального типа, диспуты, диалоги, комические «хвалебные слова» – стали неотъемлемой частью карнавалов Средневековья. Возникает традиция «рождественского смеха», которая реализовалась преимущественно в веселых песнях, содержащих синтез духовных и светских мотивов. Тема «рождения нового», «обновления», органически сочеталась с темой смерти, «старого» в веселом и снижающем плане, с образами шутовского и «карнавального

развенчания». ...В пространстве карнавала появляются персонажи, которые впоследствии станут героями рождественской литературы: «шуты и дураки, великаны, карлики и уроды, скоморохи разного рода и ранга» [10].

Поднимая вопрос о генезисе и фольклорном начале рождественского жанра, нельзя не отметить роль английской рождественской пантомимы, так как именно с ее появлением связано развитие жанра очерка, ставшего ключевым звеном при формировании рождественского текста в Англии XVIII – XIX вв.

Театральный жанр пантомимы появился в античности в Римской империи (27 г. до н.э. – 476 г.). Английская пантомима возникла во времена Средневековья и состояла из двух частей – «серьезной» и «комической». Сюжеты первой части заимствовались из сказок и историй, в которых всегда подчеркивался моральный подтекст. В основу второй части входило действие, представленное в традиционных комических масках.

«Введение пантомимы в число традиционных рождественских торжеств обнажало ее генетическую связь с так называемыми “*mummers' plays*” – с фольклорными пьесами, ставящимися на деревенских аграрных праздниках. Центральной темой этих пьес были смерть и воскресение одного из персонажей, олицетворявшего весеннее пробуждение земли» [146; 56].

В XVIII веке английская рождественская пантомима как жанр драматургии перенимает у предшествующих ей драматических жанров приемы перевоплощения, трансформации и перерождения, генетически связанные с мотивами рождения, смерти и возрождения. В пантомиме происходит слияние празднования Рождества с фольклорным жанром, в частности, со сказкой, что далее позволяет развиваться поэтике волшебной сказки в рамках рождественского жанра.

Наряду с рождественской пантомимой в Англии XVIII в. развивается и жанр рождественского очерка. Основной вклад в его становление и развитие внесли английские писатели, журналисты, редакторы журналов «Болтун» (*“The Tatler”*), «Зритель» (*“The Spectator”*) и «Опекун» (*“The Guardian”*) Д. Аддисон и Р. Стил. В этих популярных изданиях ими были опубликованы очерки, посвященные вопросам литературы, политики, экономики, театра, философии, светской жизни и т. п. Аддисон и Стил стали создателями серий очерков, приуроченных к Рождеству, включающих истории с привидениями, призраками и чудесами.

Традиция рождественских очерков переходит из литературы XVIII века в литературу XIX в. Пик популярности рождественского жанра пришелся на вторую половину XIX в. после опубликования английским писателем Ч. Диккенсом цикла произведений, посвященных Рождеству. «Рождественские книги» (повести) (*“The Christmas Books”* 1843 – 1848 гг.), «...придали английскому Рождеству то значение, тот духовный и нравственный смысл, который до сих пор придают англичане своему главному и самому любимому празднику» [17; 34].

Диккенс создал национальную «рождественскую» философию. Особенно большое влияние оказала на английскую рождественскую атмосферу и восприятие этого праздника на Британских островах первая повесть этого цикла – «Рождественская песнь в прозе» (*“Christmas Carol in Prose”*). За ней последовали «Колокола» (*“The Chimes”*), «Сверчок за очагом» (*“The Cricket on the Hearth”*), «Битва жизни» (*“The Battle of Life”*), «Одержимый, или Сделка с призраком» (*“The Haunted Man and the Ghost’s Bargain”*). Эти трогательные сочинения превратили Рождество в Англии в народный праздник любви, примирения, веселья и семейного единения.

«Жанр рождественской повести Диккенса отличается неременной дидактичностью. Автор берет на себя функцию проповедника и воспитателя. Мысль о неизбежном поражении зла, его превращении в свою

противоположность – добро, а также о награде за страдание и лишения не только является главной идеей всего повествования, но и прямо постулируется в своеобразных «эпилогах». Характер содержащейся в повестях морали предполагает благополучный финал» [17; 35]. С появлением диккенсовских «Рождественских повестей» кардинально изменилось значение Рождества в английском обществе. Его ритуальный религиозный смысл был заменен нравственным.

Благодаря Ч. Диккенсу, рождественский рассказ, с одной стороны, по своему содержанию становится носителем «рождественской» философии, а с другой – модной литературной формой XIX в. Святочные и рождественские рассказы печатались в газетах, в сборниках, в периодических изданиях, в журналах, однако среди них были как талантливые оригинальные сочинения, так и литературные штампы.

Следующим этапом развития рождественского жанра в Англии стал сборник У.М. Теккерея «Рождественские книги» (*“The Christmas Books”*). По мнению исследователя Е.Ю. Гениевой, эти сочинения английского писателя «...представляют собой любопытный гибрид, получившийся от скрещивания французского нравоописательного очерка с диккенсовским рождественским повествованием» [23; 45].

По этому поводу интересны высказывания У.М. Теккерея, который в своих «Рождественских книгах» полемизирует с романтическим пониманием истории у Ч. Диккенса, Э. Бульвер-Литтона, Ч. Лопера, Б. Дизраэли. «У.М. Теккерей в карикатурном свете изображает тот пафос и риторику, к которым привыкли викторианцы» [37; 22]. По сути, в «Рождественских книгах» У.М. Теккерей открыто высмеивает идейную сущность популярных рождественских рассказов. Но писатель не столько создает сатирическую пародию, сколько с комизмом, иронией подражает оригиналу, вводя в текст юмористические элементы. Можно сказать, что в целом пародийная стилистика У.М. Теккерея оказала влияние на жанровую специфику

рождественского рассказа и значительно расширила его изобразительные возможности.

Английский писатель У.У. Коллинз был одним из ведущих авторов рождественских выпусков в журналах Ч. Диккенса «Круглый год» и «Домашнее слово». В серии рассказов он попытался осмыслить ключевое событие календарного года – Рождество, показать его основные традиции, представив их в оригинальной интерпретации. Отличительными чертами рождественских рассказов Коллинза стала самобытность и неожиданность сюжета, а также наличие не столько сверхъестественного, сколько таинственного плана, использование элементов детектива.

Традиционный рождественский рассказ имеет жизнеутверждающий и счастливый финал, в котором добро неизбежно побеждает. Основной конфликт заключается в том, что персонажи произведения попадают в ситуацию духовного или материального кризиса, для разрешения которого необходимо чудо. Оно реализуется здесь не только как вмешательство высших сил, но и счастливая случайность, удачное совпадение, которые тоже в парадигме значений календарной прозы видятся как знак свыше. Вмешательство высших сил можно расценивать в качестве традиции античной драмы, в частности, появления «бога из машины» (“*Deus ex machina*”). В античном театре выражение обозначало бога, появляющегося в развязке спектакля при помощи специальных механизмов, например, спускающегося с небес и решающего проблемы героев. В современной литературе выражение употребляется для указания на неожиданное разрешение трудной ситуации, которое не вытекает из естественного хода событий, а является чем-то искусственным, вызванным вмешательством извне. Мотив случайности также связан с мотивом «трагической ошибки» в античной драме, но с противоположным знаком, оппозиционным понятию «трагедия». Рождественская история, благодаря случаю, заканчивается счастливо.

Еще одним источником рождественской литературы является фольклор, в частности, английские волшебные сказки. Фольклорная волшебная сказка имеет генетическую связь с мифом, она возникла и развилась в период разложения родового строя и начала формирования классового общества. Выйдя из мифа, волшебные фольклорные сказки появляются именно тогда, когда в человеческой цивилизации возникает новое, отличающееся от мифа, восприятие действительности, которое, по точной мысли К.С. Давлетова, состоит в «принципиальном разделении реального и нереального, земного и неземного, чудесного и необыкновенного в соответствии с дальнейшей дифференциацией общества...» [29; 134-135]. То есть, волшебная сказка появляется на более развитой стадии общества. По справедливому утверждению Е.М. Мелетинского, «...предпосылкой был упадок мифологического мировоззрения, которое – превратилось в поэтическую форму волшебной сказки. Это и был окончательный разрыв синкретической связи с мифом» [78; 293]. От мифа сказка унаследовала ряд важнейших элементов, особенно важным из которых является фантастика. Е.М. Мелетинский справедливо утверждает, что фантастика волшебной сказки «...связана с мифологическими представлениями первобытного фольклора и вместе с тем выражает их преодоление» [77; 13]. Следующей генетической чертой волшебной сказки является ее структурированность. Именно эти мифопоэтические характеристики позволили В.Я. Проппу достоверно доказать, что все без исключения фольклорные волшебные сказки выстроены по общей нарративной схеме [см.: 118].

В Англии народные сказки были собраны и записаны намного позднее, чем русские, немецкие и французские. Первые два тома английских народных сказок появились в XIX веке. Собрал и опубликовал их президент английского фольклорного клуба Джозеф Джекобс (1854 – 1916).

Английские народные сказки дают представление о национальных мифах, легендах, а также знакомят с отдельными элементами духовной и

материальной национальной культуры. Также их отличает особое пристрастие к сверхъестественным явлениям, inferнальным существам. «Английские волшебные сказки отличаются большим разнообразием: здесь и волшебные сказки с участием вымышленных персонажей, нечистой силы и героические сказки о великанах-людоедах и о борьбе с ними положительного героя. Герои английских сказок весьма инертны. Главная движущая сила, лежащая в основе поступков сказочных характеров – не прославиться и стать сильнее и мудрее, а избежать какой-либо неудачи, провала» [73].

Английские народные сказки внешне очень напоминают некоторые разновидности русских сказок, однако, внутренние различия оказываются концептуальными. В бытовых и волшебных английских народных сказках, в отличие от русских, нет ярко выраженных личностных мотивов. Здесь отсутствуют желания героев достичь небывалых высот и успехов, победить противника или возвыситься над ним, завладеть богатством, самому стать умнее. Движущая сила действий героев – какие-либо внешние обстоятельства, чувство совести и долга, а не истинные желания и потребности. При этом важно отметить, что бытовые английские сказки обладают эксцентричностью, позволяющей создать комический план сказки.

Оптимистичный и справедливый финал не является типичным разрешением конфликта в английских волшебных и бытовых сказках. Напротив, сказочная история имеет чаще жестокое и иррациональное разрешение. При этом структура текста такова, что подобный конец воспринимается как что-то закономерное и не лишенное смысла. Интеллектуализм – далеко не главная характеристика английских сказочных персонажей. Здесь уместно вспомнить любимых диккенсовских персонажей-чудаков, которые на первый взгляд казались глупцами. Следует отметить, что глупость и бытовая непрактичность вполне гармонично уживаются с нравственностью и чистосердечием внутри характера одного персонажа, что совершенно нетипично для русской народной сказки.

Таким образом, можно констатировать, что английская волшебная сказка выработала черты, которые стали предметом рецепции авторов рождественских историй. Особенно надо подчеркнуть наличие фантастических элементов и персонажей, разработку национального характера, общую нарративную структуру повествования, тему борьбы добра со злом, эксцентризм, интерес к сверхъестественным явлениям, инфернальным существам и ряд художественных приемов организации текстового хронотопа.

Некоторые исследователи выдвигают гипотезу о влиянии на рождественскую литературу античной драмы. По данному вопросу мы придерживаемся точки зрения Н.П. Михальской, которая считает, что «Теккереи и Диккенс не проявили большого внимания к античной трагедии и законам ее строения. Они ориентировались прежде всего на своих предшественников – романистов эпохи Просвещения, чьи романы основывались на юморе и сатире. Романы Генри Филдинга стали образцом, занимавшим творческое воображение великих реалистов. Однако, не в полной мере» [96; 10].

В целом, можно сделать следующие выводы:

- рождественские жанры возникли в результате синтеза христианского мифа, породившего литургическую драму, и архаической модели обрядовых игр;
- распад в XII веке литургической драмы сделал возможным появление новых жанровых форм, оказавших влияние на рождественскую традицию – миракля, моралите;
- английская рождественская пантомима как драматический жанр наследует из предшествующей традиции прием метаморфозы, представленный в ней как внешняя трансформация героя, смена им амплуа. Этот прием генетически связан в силу специфики происхождения данного жанра с архаическим мотивом рождения – смерти – воскресения.

В пантомиме окончательно складывается основная особенность английского рождественского жанра: преобладание светских традиций и мотивов. Здесь же произошло соединение празднования Рождества со сказочными мотивами, что привело к синтезу рождественского жанра и поэтики волшебной сказки. Под влиянием пантомимы формируется вторая важная составляющая рождественского жанра – реалистический подход к изображению действительности;

- на структуру и поэтику рождественской литературы оказала влияние английская волшебная сказка;

- XVIII – XIX века вошли в историю английской литературы как периоды последовательной трансформации малой прозы, благодаря чему возникли новые жанры, в частности, рождественские очерк, рассказ, повесть, что свидетельствовало о наступлении нового этапа в историко-эволюционном развитии прозаических жанровых форм. Наиболее яркое художественное воплощение рождественские рассказы и повести в Англии нашли в произведениях Д. Аддисона и Р. Стила, Ч. Диккенса, У.М. Теккерея и У.У. Коллинза.

1.2. Специфика жанров рождественской прозы (на материале английской и русской литератур XIX в.)

Благодаря тому, что рождественские тексты получили широкую популярность, Рождество в Англии приобрело характер национального праздника, имевшего, кроме религиозного, еще и светское значение. Ритуальное содержание всеобщего празднества дополнилось социально-нравственной идеей, способствующей объединению нации, – культом семейного торжества.

В английской прозе XIX века рождественская литература была представлена малыми формами, не имевшими к тому времени четкой жанровой идентификации. Ч. Диккенс, а вслед за ним и У.М. Теккерей называют свои циклы «Рождественскими книгами» (*“The Christmas Books”*). Слово *“book”* («книга») не принято в литературоведении в качестве дефиниции жанровой формы, но под этим определением, по всей очевидности, авторами подразумевался жанр рассказа *“story”*.

Известно, что «...именно в викторианскую эпоху, т.е. в XIX – начале XX вв. жанр рассказа *“story”* сформировался окончательно и обрел свою жанровую завершенность. До этого времени данная форма не была особо востребована ни писателями, ни критиками» [202; 8].

Исследователь истории английской литературы Х. Орел считает, что значительная часть английских писателей XIX в. воспринимала жанры рассказа и повести в качестве побочного творческого продукта, более низкого качества, чем, например, роман. Можно сказать, что в данном подходе ощущается тенденция к делению литературы на качественную и массовую. В целом «... в литературно-критической среде этого периода не акцентировали внимания на терминологии, называя все произведения, объемом менее 12 000 слов, «малой прозой» (*“brief narratives / short fiction”*), независимо от того, шла ли речь о текстах художественных, документальных,

либо публицистических, например, очерках. ... Различия в таких терминах, как “*tale*”, “*sketch*”, “*story*”, “*short story*”, “*novelette*” и даже “*novel*” для XX столетия значили куда больше, чем для Англии XVIII – начала XIX вв.» [202; 3]

Только в 1880-х годах в западной филологии жанр рассказа получил свое литературоведческое описание, его вычленили среди других форм эпической жанровой иерархии, и в научный обиход вошли определения *роман, повесть, рассказ, очерк*. Одна из первых работ, посвященных жанру “*short story*” (в пер. с англ. букв. – *короткая история, повесть, предание, рассказ, сюжет*) принадлежит американскому писателю, театральному критику и драматургу Брандеру Мэтьюсу. В статье «Философия рассказа» (“*The Philosophy of the Short Story*”), опубликованной в литературной газете “*London Saturday Review*”, он идентифицировал рассказ в качестве самостоятельной литературной единицы и научного термина и сформулировал семь типологических жанровых признаков рассказа:

- «оригинальность сюжетной линии;
- рассказ должен производить единое впечатление, и потому в нем может быть изображен только один характер, одно событие, одно чувство или ряд чувств, вызванных одним событием;
- для рассказа характерна краткость не только в изложении событий, но и в самом авторском стиле;
- живость изложения;
- рассказ должен повествовать о ярком и интересном событии, нашедшем свое выражение в действии;
- сюжет рассказа должен разворачиваться в строгой логической последовательности;
- предпочтительнее всего рассказ с фантастическим сюжетом» [200; 75].

Российскому исследователю английского рассказа А.А. Бурцеву теоретические построения Б. Мэтьюса представляются не вполне

убедительными, он отмечает, что в английском литературоведении «... в существующих работах нет сколько-нибудь стабильного и общепринятого определения этого жанра. ... Современные литературоведы прямо говорят о «пренебрежении» критики к «короткому рассказу», о «незрелости» его теории. Положение еще более осложняется в связи с запутанностью терминологии. В критическом обиходе английских литературоведов, имеющих дело с малым жанром, находится множество понятий и терминологических обозначений – *“story”*, *“short story”*, *“long short story”*, *“novella”*, *“tale”*, между которыми подчас трудно провести четкую грань» [20; 5]. Н.И. Еремкина, в свою очередь, констатирует: «Поначалу данное жанровое определение маркировало повествования разных типов и в XIX в. в английской литературе обозначало произведения, существенно отличающиеся по своей структуре, общим признаком которых являлась специфическая сюжетность, своеобразие дискурса. Обозначение сюжетной специфики и фиксация родовой принадлежности сохраняется и в викторианскую эпоху: *“tale”*, *“sketch”*, *“story”*, *“short story”*, *“novelette”*, *“essay”* и др.» [36]. Также она отмечает: «Отсутствие четких определений жанров рассказа и повести в английском литературоведении середины XIX в. позволяет сделать заключение о размытости жанровых границ и о присутствии обусловленной характеристиками малой прозы тенденции к подвижности, интенсивному и экстенсивному наращиванию потенциала жанра, как в рамках отдельного произведения, так и в границах художественного единства» [36].

Очевидно, что английские писатели и западные критики долгое время пользовались терминологическими дефинициями *“story”*, *“tale”*, *“sketch”*, *“short story”*, *“history”*, *“essay”* в качестве синонимичных понятий. Поэтому попытки найти различие между жанрами повести, рассказа, истории или новеллы с позиций английского литературоведения XIX в. вызывают затруднения. С другой стороны, по мнению критика Н.И. Еремкиной, можно

не пытаться найти отличия и разграничивать названные понятия, а синонимизировать их: «... прозаические произведения малого и среднего объема не характеризуются четким жанровым обозначением, понятия «рассказ», «новелла» и даже «повесть» в подобных случаях могут рассматриваться как синонимы» [36]. Английский литературовед Е.К. Беннет также считает, что нет необходимости строго разграничивать малые жанровые дефиниции [189; 244].

На основании указанных мнений и результатов текстологического анализа можно сказать, что малые жанровые формы английской литературы, определяемые сегодня как рассказ или повесть, вполне могут быть описаны с помощью равнозначно бытовавших в XIX веке определений, так как в литературоведении этого периода не существовало строгой иерархии жанровых форм и зачастую сами писатели определяли жанр своего произведения весьма свободно. «Таким образом, сосредотачиваясь непосредственно на викторианском периоде, необходимо учитывать то, что одной из отличительных черт эпохи является стремление художников выработать новые изобразительные каноны, создать особую выразительную пластику. И это, естественно, в первую очередь, привело к отказу от канонических форм, к их активному разрушению, а затем созданию новой выразительной фактуры на основе соединения канона и новации. Понимание жанра не как ритуально-зафиксированной формы, а как живой подчеркнуто-авторской, почти безгранично подвижной жанровой модели, способствовало активизации собственно-авторских, вариативных форм, не всегда соотносимых с традиционными жанровыми номинациями» [36].

В творчестве Ч. Диккенса 1840-х гг. концепция рождественского жанра вырабатывалась в качестве «...не как ритуально-зафиксированной формы, а как подвижной жанровой модели, в которой активизировались вариативные номинации и синтезировались структурные элементы, относящиеся к различным жанрам. Не имея четкого определения жанров, Диккенс создавал

«рождественские» произведения малой прозы, которые, однако, отличались от сочинений других писателей и по форме, и по содержанию» [36]. Характерными чертами рассказов Ч. Диккенса, написанных в новой манере, становятся следующие: продолжение и развитие традиций дидактических и нравоописательных рассказов английских просветителей и романтиков; следование принципам очерковой характеристики героев и социума, невнимание к вопросам эволюции характера личности на фоне социального конфликта; статичность характеров; документальность изображения; акцентирование бытовых деталей; внесение в повествование элементов смеховой культуры (юмор, сатира, пародия и др.); открытый финал; традиционная структура классического повествовательного сюжета (отсутствие интриги и острого конфликта).

По словам Х. Орела, жанровая модель, на которой базируются «Рождественские повести», диктует достаточно четко определенный ход событий: «... отрицательный герой в результате удивительных событий видит себя со стороны, осознает свои ошибки, и в нем происходит моральное перерождение» [37;13].

Очевидно, что структура повестей рождественского цикла Ч. Диккенса восходит к традициям фольклора, а именно, к сказке. По аналогии с построением сказки в текстах Диккенса достаточно четко выделяются основные структурные компоненты текста: зачин, основная часть и концовка, в которой, по правилам жанра, «...происходит «обнажение приема», то есть разоблачение сказочного механизма, раскручивающегося в ходе повествования» [150; 23]. Кроме традиционной сказочной композиции исследователь М.В. Швачко выявила «...в двух первых повестях – «Рождественская песня в прозе» и «Колокола» – типичный для произведений данного жанра прием – описание сверхъестественных существ (призраков, духов, привидений)» [150; 31]. Этот вывод позволяет выявить в жанровой

природе «Рождественской песни в прозе» и «Колоколов» мотивные комплексы и образную систему сказок с привидениями.

Специфика английской сказки, в отличие от европейской, обусловлена следующими типичными признаками. «Во-первых, английскую сказку отличало особое пристрастие к сверхъестественным явлениям, инфернальным существам. Данная особенность нашла свое воплощение в жанре «историй с привидениями». Во-вторых, ей был присущ эксцентризм, который проявляется у Диккенса в создании образов героев-чудаков. Но в отличие от прототипа – волшебной сказки – диккенсовские чудачки противопоставлялись обществу не в бытовом, а в социальном плане» [150; 65].

Наиболее научно объяснена, на наш взгляд, характеристика жанровых особенностей рождественского цикла в научных изысканиях Т.И. Сильман, которая отмечает: «Своими «Рождественскими рассказами» Диккенс создал жанр сказок о капиталистическом обществе. В них есть и Мальтус, и утилитаристы, и закон о бедных, и городской реалистический пейзаж. Но в них есть и эльфы, и гномы, и карлики, и привидения, и вещие сны. Политическая экономия и фольклор – вот, пожалуй, краткая формула диккенсовского художественного стиля в этих произведениях» [131; 54]. В своей концепции Т.И. Сильман выявляет черту, которая, на наш взгляд, позволяет говорить о феномене диккенсовского рождественского текста – это социальный детерминизм в сочетании со сказочными элементами и образами, реалистический сюжет с волшебным финалом. Такой художественная концепция объясняется мировоззренческими установками Ч. Диккенса в этот творческий период.

Причины обращения Диккенса к сказочной форме кроются в его возмущении мировым и социальным злом, и в то же время – в понимании невозможности разрешить конфликт между добром и злом, бедностью и богатством в пределах реальной действительности и инструментами

существующего общественного устройства. Этот мировоззренческий конфликт в сознании писателя между реалистическим видением окружающего мира и мечтой о справедливости, имеющей романтические корни, смог реализоваться в его художественном мире в наиболее подходящей амбивалентной форме – в сюжете сочетаются реалистические проблемы и фантастические или утопические коллизии и образы, разрешение конфликта имеет волшебный характер. Многие объясняет в причинах интереса писателя к сказочной форме точка зрения Е. Джонсона, который считает, что «Рождественские песни в прозе» – это творческая реакция Диккенса, «... вызванная усталостью от реализма. К моменту появления повести уже были созданы многие социальные романы писателя, и поэтому появление сказочных мотивов в его творчестве вызвало ряд вопросов» [198].

Вопрос о характере сказочной традиции в «Рождественских повестях» является в диккенсоведении дискуссионным. В.В. Ивашева, исследуя сказочные компоненты повестей, констатирует их недостаточную самостоятельность. Исследователь полагает, что «...всей трактовкой сверхъестественного Диккенс показывает, что сказка в образной системе его рассказов выполняет чисто служебную роль. Он непрестанно подтрунивает над святочным обрамлением своего рассказа и самый сказочный аппарат использует с нескрываемой усмешкой» [45; 61]. Н.П. Михальская указывает на служебную роль сказочных приемов и образов в «Рождественских повестях», утверждая, что «...Диккенс обращается к ним для того, чтобы нарисовать правдивые картины жизни» [98; 56]. Данные точки зрения на жанровую и содержательную специфику рождественского цикла Ч. Диккенса нам представляются вполне адекватными, так как этот подход позволяет выявить игровой механизм в идиостиле писателя и в его жанровом новаторстве. Вторичность сказочного наполнения произведений не является их недостатком, а вполне соответствует художественной идее – для автора первично – обличение социального зла во всей его реалистичности, а

сказочные элементы становятся фоном и способом разрешения конфликта, т.к. автор не видит объективных способов его разрешения.

Таким образом, можно констатировать, что в исследуемой жанровой форме – рождественского текста Ч. Диккенса – в подтексте заложен механизм игры. Выбранная писателем жанровая форма – инвариант сказочного рассказа/повести – служит прикрытием постановки серьезных реалистических социальных проблем.

Анализ жанровых и художественных особенностей «Рождественских повестей» Ч. Диккенса дает нам возможность интерпретировать эти произведения в качестве образца единого жанра – рождественского рассказа, который сформировался именно в рамках данного цикла. При этом следует принимать во внимание наличие существенного пласта элементов английской фольклорной сказки.

В первом тексте рождественского жанра – повести «Рождественская песнь в прозе» (*“Christmas Carol in Prose”*) – заметна стилистическая и жанровая биполярность. Текст имеет своеобразную двухуровневую структуру: в начале Ч. Диккенс в очерковой стилистике дает характеристику повседневного бытия главного героя, обычного англичанина 1830-х годов. «Далее очевиден переход от очерковой структуры рассказа к новеллистической. Герою снятся необычные сны, в которые автор вводит образы привидений. Таким образом, в «Рождественскую песнь...» писатель вводит невероятные сюжетные ходы, что способствует успешному соединению реального и фантастического» [35; 46].

Диккенс органично соединяет фольклорные и литературные традиционные элементы с художественными новациями, тем самым открывая новые возможности малой жанровой формы. Благодаря ему, жанры рассказа и повести обрели статус качественной литературы, имеющей те же достоинства, что роман и драма. В сюжете рождественских повестей появляется новый предмет описания – жизнь бедных слоев Лондона, автор не

скрывает своих мыслей, вступая в диалоги с читателем. При этом сохраняется диккенсовская манера, которой свойственны нравоучительность и морализаторство. Идея о непременной гибели зла, его трансформации в свою противоположность – добро, а также о вознаграждении за беды и страдания не только транслируется через текст, но и прямо декларируется в постпозиции.

Можно утверждать, что жанровая специфика «Рождественских повестей» Ч. Диккенса заключается в ряде текстовых феноменов. «Основанием маркировки жанра как «рождественского» становится темпоральный фактор: приуроченность событий к периоду святочного цикла – от Рождества до Нового года. В центре повествования цикла – совершение рождественского чуда. В его трактовке Диккенс следует английской фольклорной сказочной традиции, представляя его как вмешательство в жизнь героев сверхъестественных сил (духов, привидений, призраков). Примечательно, что в «Рождественских повестях» оно не носит религиозного характера. Взаимодействие фантастических существ с персонажем имеет, как правило, воспитательные цели и завершается его метаморфозой» [81; 41].

Устойчивыми признаками рождественского рассказа Ч. Диккенса становятся также следование сложившимся в английской литературе традициям готического романа и дидактического и нравоописательного рассказа просветителей и романтиков; приобретение рассказом эстетической значимости; комический колорит повествования; интерес к бытовой детали; перерождение характеров; незавершенность, открытость сюжета.

Растущая популярность рождественских повестей и рассказов способствовала появлению своего рода литературной моды на них. Обширный круг читателей был увлечен новым жанром с оригинальным содержанием. Читательский спрос породил широкое распространение «рождественской» прозы разного художественного уровня. Спустя время,

сюжеты произведений начали повторяться, образуя сюжетные и художественные штампы.

В этом плане особого внимания заслуживают пародии на диккенсовские рождественские тексты У.М. Теккерей. Они вошли в сборник, не случайно имеющий то же, что и у Диккенса, название – «Рождественские книги» (*“The Christmas Books”*).

У.М. Теккерей отходит от стандартизированной структуры народных сказок, оставив только ее некоторые элементы. Открыто высмеивая идейную сущность целого ряда произведений писателей викторианской эпохи, Теккерей использовал приемы сатирической пародии. Но вместе с тем он привнес в жанр рождественского рассказа юмористические элементы, на основе чего можно говорить не о сатирической пародии, а о комическом подражании оригиналу. Нужно отметить, что пародийная поэтика в свою очередь оказала влияние на жанровую специфику рассказа в плане расширения и обогащения его изобразительных возможностей. С наибольшей очевидностью это проявляется в сказке «Кольцо и роза».

В «Рождественских книгах» Теккерей налицо пародийное содержание, но по структуре тексты сборника сохраняют такие устойчивые компоненты классического рождественского жанра, как наличие экспозиции, ускоренное развитие действия и неожиданный финал. Исследователь Н.И. Еремкина, анализируя одну из рождественских сказок Теккерей, отмечает в ней «...диалого-литературный пласт, складывающийся из пародий, заимствований, обработок, аллюзий» [37; 15]. По ее мнению, «... Теккерей словно ведет ни на минуту не прекращающийся диалог с невидимыми собеседниками. Он полемизирует с романтическим пониманием истории у Ч. Диккенса, Э. Бульвер-Литтона, Ч. Левера, Б. Дизраэли. У.М. Теккерей в карикатурном свете изображает тот пафос и риторику, к которым привыкли викторианцы» [37; 15].

Таким образом, У.М. Теккерей синтезирует компоненты рождественского рассказа с элементами сатирической пародии и фольклорной сказки. Примечательно, что У.М. Теккерей выбирает фольклорный жанр сказки, несвойственный его реалистической манере повествования. Нам представляется, что писателя привлекли новые возможности, которые открывал этот жанр. Продолжая развивать типичные для реалистического творчества темы, У.М. Теккерей соединяет их с романтическими сказочными мотивами, при этом далеко отходя от строгой структуры народной сказки. За счет иронического, пародийного переосмысления всего происходящего в произведении он снижает и отчасти разрушает привычные сказочные каноны.

Говоря о становлении английского рассказа XIX века и рождественского жанра, в частности, нельзя не упомянуть имя «короля» детектива – Уилки Коллинза. Именно он является самым ярким представителем «сенсационного» романа в Англии, чей расцвет пришелся на вторую половину XIX века. Многие новации «сенсационной школы» были впоследствии переняты авторами детективных и криминальных романов. Коллинз сломал литературные стереотипы классического детектива А. Конан-Дойла, в котором исполнители, цели и результаты расследования к финалу чаще всего оказывались мнимыми. У.У. Коллинза тайна становится центробежной силой, динамично раскручивающей сюжет.

Коллинза привлекало все, что выходило за рамки обыденного и естественного, поэтому неудивительно, что он вслед за своим старшим другом и соавтором Ч. Диккенсом увлекся историями с привидениями. Поддавшись всеобщей рождественской лихорадке середины XIX века, Коллинз также начал писать рождественские рассказы, и Диккенс охотно печатал их в журналах «Круглый год» и «Домашнее слово». Отличительными чертами коллинзовских рождественских рассказов

являлись продуманность и неожиданность сюжета, а также наличие не столько сверхъестественного, сколько таинственного плана.

В целом можно утверждать, что именно английская литература первой освоила и популяризовала эту жанровую форму рассказа, оказав влияние на другие национальные литературы.

В русской литературе тема Рождества возникла в 1840-е годы. Было бы несправедливо утверждать, что рождественский жанр был полностью заимствован из западноевропейской литературы XIX века и до появления рождественских повестей Ч. Диккенса в России не существовало подобной жанровой формы. На самом деле, литературный аналог был, но в ином инварианте, обусловленном религиозными и национальными традициями и ментальностью, и назывался святочным рассказом. Вопрос терминологии требует уточнения, так как при внимательном рассмотрении выявляются специфические национальные черты русской жанровой формы. Существенный вклад в исследование этой проблемы внесли Е.В. Душечкина, В.К. Кантор, К.А. Коровин, И.А. Панкеев, И.В. Киреева, Л.В. Сурова, А.А. Боголепов, Г.Г. Козлова и другие.

Е.С. Безбородина в статье «Обсуждение вопросов жизни и смерти при изучении рождественских рассказов» [11] анализирует историю рождественских празднований на основе сходных и различных явлений в традициях и обрядах России и Запада. Также рассматривается проблема эволюции жанра рождественского рассказа в мировой литературе, отмечается его генетическая взаимосвязь с фольклором. При этом исследователь не акцентирует внимание на духовно-нравственных особенностях текстов, обусловленных именно православным и католическим религиозным сознанием и картиной мира. Выявляя векторы сближений и расхождений между святочными и рождественскими историями, Е.С. Безбородина отмечает наличие обеих жанровых разновидностей и в западноевропейской, и в русской литературах.

Г.Г. Козлова считает, что «... представляется важным сделать акцент на терминологическом и содержательном различии рождественского рассказа как жанра западной литературы и святочного – жанра русской литературы – в качестве двух разных повествовательно-художественных систем, отражающих противоположные мировоззрения, – католико-протестантское и православное» [56].

Рассмотрим классификацию общих типологических признаков святочного и рождественского рассказа, выведенную Г.Г. Козловой:

– «это история о каком-нибудь мальчике или девочке, жизнь которых трудна и безрадостна, а на Рождество к ним неожиданно приходит счастье;

– рассказы, приуроченные к Рождеству и святкам, «стали выстраиваться по определенному закону. Очень часто они имеют счастливые концовки» (Е.С. Безбородина);

– святочная история, как правило, строится как ожидание чуда, но, поскольку «в жизни таких событий бывает немного <...> автор неволит себя выдумывать и сочинять фабулу, подходящую к программе» (Н.С. Лесков);

– с рождественскими и святочными рассказами, сохранившими особое, рождественское мировосприятие, связано сострадательное отношение к детям и в русской, и в западноевропейской литературе» [56].

Г.Г. Козлова, опираясь на мнение В.В. Кожинова, утверждает, что «... в Европе, безусловно, главный, всеопределяющий христианский праздник – Рождество, а на Руси – Воскресение (Пасха)» [53; 162], и приходит к выводу, что будет «... более продуктивным связать рождественский рассказ с западноевропейским рождественским архетипом культуры, а святочный – с русским пасхальным сознанием» [56].

По мнению И.А. Есаулова, в западном христианстве «Пасха в культурном пространстве словно бы уходит в тень Рождества» [38; 21]. Этот факт он объясняет не только «коммерциализацией Рождества», но и тем, что в «... западном варианте христианской культуры акцентируется не смерть и

последующее Воскресение Христа, а сам Его приход в мир, рождение Христа, дающее надежду на преобразование и здешнего земного мира» [38; 21]. Реализацию этого мотива мы находим в повести Ч. Диккенса «Рождественская песнь в прозе». Г.Г. Козлова считает, что «... пасхальному архетипу русской культуры, в отличие от западного рождественского, ближе Божественная сущность Христа и небесная Благодать, нежели земной Закон. Таким образом, духовно-нравственную суть русского святочного рассказа можно выразить словами Н.В. Гоголя: «прежде нужно умереть, чтобы воскреснуть» – в то время как смысл рождественского рассказа западных писателей сводится к противоположному – земные страдания и божественное чудо ведут к душевному преобразению и материальному благополучию» [56].

Очевидно, что выявление инвариантной специфики жанровых форм святочного и рождественского рассказов возможно лишь в контексте истории развития русской и западной словесности. Как было установлено, западная жанровая форма (рождественский рассказ) генетически восходит к мистериям, мираклям, мифу и фольклору. Святочный рассказ – к пасхальной проповеди, народным святочным ритуалам и фольклору. О генетической связи с пасхальной проповедью можно говорить, опираясь на исследования С.С. Аверинцева, который указывает на мистицизм пасхального текста: «В самом начале исторического пути русской литературы мы уже встречаем захватывающую разработку природных и космических аспектов православной пасхальной мистики: это проповедь высокоодаренного церковного витии XII в. Св. Кирилла, епископа города Турова, на первое воскресенье после Пасхи: «В минувшую неделю святой Пасхи ... всему настала перемена. Стала небом земля, очищена Богом от бесовских скверн Ныне небеса просияли, совлекши с себя, словно вретница, темные облака, и светом воздуха исповедуют они славу Господню...» [2; 2].

В целом можно прийти к следующему обобщению: тематический уровень жанра рождественского рассказа в западной литературе обусловлен средневековым сознанием, находящимся под влиянием карнавальной культуры, а жанровая модификация святочного рассказа по тематике больше ориентирована на ритуальное колядование в Святки.

«Из мистерии в рождественский рассказ перешла трехуровневая организация пространства (ад / земля / рай) и центральная идея изменения мира или героя, проходящего в фабуле рассказа все эти три ступени, посредством чуда. Эта жанровая форма, как правило, имеет счастливый финал, в котором торжествует добро в его материально-душевном воплощении. Чудо свершается не только посредством божественного вмешательства, но и как счастливая случайность, которая также трактуется как знак свыше. Часто в структуру западноевропейского рождественского (календарного) рассказа включаются элементы фантастики и мистики» [56].

Определение святочного рассказа в диахронно-историческом рассмотрении восходит к святкам, основным ритуалом которых было колядование во время языческого празднования Коляды. Участники праздника наряжались козлами, скоморохами, надевали маски. Во время ритуала совершались магические действия (разносились хвойные ветки, выбивались искры из ритуального полена, дом освящался зерном), обрядовые действия сопровождалась приговорами и песнями, которые завершались прошением о вознаграждении.

«Языческий обычай колядования встретился с христианским обрядом славления Христа на Рождество и был вытеснен им. Таким образом, святочный рассказ в творчестве русских писателей воплотил христианскую традицию славления Христа, ставшую нравственной доминантой его художественного пространства исследуемой жанровой формы» [56].

В результате обзорного сравнительно-сопоставительного анализа генезиса рождественского западного рассказа и русского святочного можно

выявить значительное число сходжений в тематике, образной системе, генезисе жанровых форм, идейном и художественном уровне, в структуре и сюжетном построении. На наш взгляд, определения рождественский и святочный рассказ обозначают генетические схожие жанровые формы, но при этом следует отметить концептуальные различия на философско-идейном уровне. Здесь мы считаем возможным согласиться с мнениями Г.Г. Козловой, Е.С. Безбородиной, И.А. Есаулова, С.С. Аверинцева о наличии существенных отличий в идейно-онтологической основе рождественского и святочного рассказа, обусловленных религиозными и ментальными отличиями празднования Рождества в Европе и Святков на Руси. Мы считаем, что рождественскую и святочную формы следует рассматривать в качестве инвариантов календарной литературы, но не смешивать и не трактовать эти определения синонимично. В контексте нашего исследования мы выделяем ряд прецедентных текстов русской литературы, в которых выявляется связь с западной традицией, и рассматриваем их в качестве жанровой формы рождественского рассказа.

Можно отметить, что к моменту расцвета русского святочного рассказа в XIX веке во многих больших городах России под влиянием западноевропейской традиции уже сложились традиции празднования Рождества. Проходили костюмированные балы и маскарады, но подобную церемонию могли себе позволить только привилегированные слои общества, народ же отмечал Рождество согласно давним традициям и языческим обрядам – в традициях святочной стихии, которая выражалась в трех основных формах – ряженье, гадания и колядовании. Традиция ряженья на Руси уходит своими корнями в язычество и связана со скоморохами. Это явление сложное и интересное, восходящее к древним мифологическим представлениям. Персонажи ряженных были символами потустороннего, «вывернутого» мира – черти, ведьмы, покойники, существа в антропоморфных и зооморфных масках и др. Как отмечает Г.А. Глухова,

«...под ряженьем следует понимать особый тип поведения (перевоплощение/преображение), насыщенное мифологическим содержанием, так как для ряженого персонажа важно не столько остаться не узнанным, сколько представить другое «лицо» – маску, «сыграть» определенную роль» [24; 13].

Выявляются явные параллели между ряженьем и «вертепным» действием. Вертеп – это мистерия, бытовавшая в Европе и достигшая расцвета в России XV века. Но есть существенное отличие европейской мистерии от русской. Оно заключалось в том, что европейские священнослужители участвовали сами в театрализованных представлениях, донося до простого народа в художественной форме библейские истории. Русская православная церковь, напротив, считала мистерийные действия грехом, что закономерно не только исключало участие служителей церкви в мистерийных действиях, но и вело за собой преследование церковью тех, кто разыгрывал представления с ряженьем. Однако, несмотря на это, обряд ряженья, представленный скоморохами, получил большую популярность в народе и закрепился как в устном, так и в письменном творчестве. Свидетельством тому являются многочисленные книги и сочинения русских писателей П. Алеппского «Путешествие антиохийского патриарха Макария в Москву» (1656) и др., книга секретаря посольства 1630-х гг. А. Олеария «Путешествие в Московию» и др.

Неотъемлемой частью рождественской ночи были посиделки, на которых рассказывали истории о нечистых силах. Эти рассказы выделились в жанр устного поэтического творчества – «былички», которые и стали фольклорным источником рождественского жанра

Важной особенностью русского «святочного» рассказа является присутствие в нем разнообразных повествований, своими корнями связанных с народными святочными историями. Однако, фольклорный святочный рассказ отличается от литературного его меньший объем, адресация к

носителям русской традиции, отсутствие комментариев и детального описания портретов, характеров и поступков героев, а также отсутствие экспозиции, как правило, рассказчик, после вводных слов сразу приступает к описанию святочного происшествия. «Вначале святочные рассказы существовали в устной традиции. Затем календарные рассказы попадали в работы этнографов, которые на их основе реконструировали праздничный ритуал, мифологические представления и мифологических персонажей. Записывать такие тексты начали только с конца XIX века. Громадный материал содержится в архиве Этнографического бюро князя В.Н. Тенишева. В 1987 году была издана большая коллекция устных народных рассказов, собранных иркутским фольклористом В.П. Зиновьевым. Жанр этот от самих рассказчиков получил название «быличек» (суеверных меморатов) и «бывальщин» (суеверных фабулатов). В научный оборот эти термины введены еще в начале XVIII века фольклористами братьями Юрием Матвеевичем и Борисом Матвеевичем Соколовыми» [11].

Жанр святочного рассказа не был распространен в русской литературе до тех пор, пока в 1840-е гг. не стали переводиться и публиковаться рождественские повести Ч. Диккенса из журналов «Круглый год» (*“All the Year Round”*) и «Домашнее чтение» (*“Household Words”*). Русские писатели Н.В. Гоголь, М.Е. Салтыков-Щедрин, Н.С. Лесков и Ф.М. Достоевский не только восторженно приняли рождественскую философию Диккенса, но и углубили, дополнили ее национальными традициями. В результате такого культурного освоения рождественский жанр получил развитие в России, обретя национальную жанровую форму и новые интерпретации, но, несомненно, на базе святочного рассказа. В русскую литературу переключались не только основные идеи Рождества – единения семьи и свершение чуда, но также появились мотивы разлуки людей во время Рождества, встречи человека с нечистой силой и т.д.

И.К. Лежава в своей статье «Первый русский рождественский рассказ» справедливо отмечает, что в Древней Руси люди боялись даже вслух упоминать нечистую силу, а в древних летописях она изображалась в общих чертах и символизировала грех, порок и зло. Лишь в XVII веке представления людей о нечистой силе под влиянием западных легенд изменились. Сами сюжеты почти не заимствовались, однако через тексты транслировался более свободный и упрощенный взгляд на вещи и на нечистую силу в том числе. Появление в свет повести «Повесть о бесноватой жене Соломонии» (русская бытовая повесть XV – XVII), стало доказательством тому, что летописцы с меньшим страхом начали относиться к детальному описанию нечисти. Современные исследователи характеризуют это произведение как «русский хоррор» (ужас) XVII века.

Впервые в русской литературе был использован устный фольклорный сюжет встречи человека с нечистой силой в гоголевской «Ночи перед Рождеством». С появлением этой повести Н.В. Гоголя в русской литературе появляется рождественская тема с неотъемлемыми атрибутами русского святочного жанра: гаданием, ряженьем, колядованием и встречей с нечистой силой. Но в целом подобные рассказы были единичны, поэтому в русской литературе они играли незаметную роль.

Однако в 1840-е годы положение изменилось, когда вышли в печать переводы «Рождественских повестей» Ч. Диккенса. Существует достоверное мнение, что появление русской рождественской прозы стимулировали и другие популярные произведения, как, например, «Щелкунчик» (1816) и «Повелитель блох» (1821 – 1822) немецкого романтика Э.Т.А. Гофмана, а также некоторые сказки датского сказочника Г.-Х. Андерсена, в частности, «Елка» (1844) и «Маленькая продавщица спичек» (1845). Но, в общем, наибольшее влияние на расцвет русской рождественской прозы оказали именно рассказы Диккенса. Как отмечает Е.С. Безбородина, «... одним из первых писателей, обратившихся к диккенсовской традиции, был

Д.В. Григорович, опубликовавший в 1853 году в журнале «Москвитянин» повесть «Зимний вечер» [11]. Сам автор определил жанр произведения как «повесть на Новый год». Подзаголовок настраивает читателя на восприятие повествования в ключе народного святочного текста с описанием ряженья, колядок и т. д. Экспозиция сразу же погружает читателя в мистическую атмосферу предрождественской ночи: *«... Да, поистине, это была страшная ночь ... такая ночь могла только выпасть на долю Васильеву вечеру ... Выходит ли кто на улицу – перед ним носились незнакомые, чуждые образы; из мрака и вихрей возникали то и дело страшные, никому неведомые лики...»* [160; 57]. Экспозиция построена на приеме контраста. В страшную метель, в Васильев вечер бредет, приближаясь к деревне, одинокий прохожий, а между тем крестьяне весело готовятся к проводам праздника. Описывается целый ряд народных обычаев: выбрасывание хлебных зерен из рукава ребятишками, подбор этих зерен хозяйкой для будущего урожая, ряжение девок и парней, колядские песни под окном, обряд «смыывания лихоманки», дающий повод представить тип знахарки, гаданье девицы под окном, шутки и проказы ряженой молодежи на улице и вечеринка у старосты. Затем сюжет развивается в полном соответствии с рождественской философией. Неизвестный прохожий приходит в село и просится переночевать Христовым именем, но никто его не только не пускает, но даже гонят от ворот. Несчастному старику пришлось бы замерзнуть, если бы не сжалились над ним бедная вдова Василиса и сын ее Алексей, они приютили нищего; но старик умер в ту же ночь, оставив своим благодетелям кубышку, зарытую где-то в земле. Это знакомый по диккенсовским рассказам мотив материального вознаграждения в волшебную ночь за добросердие и человечность.

Писатели-реалисты XIX века – Л.Н. Толстой, М.Е. Салтыков-Щедрин, Н.С. Лесков, Ф.М. Достоевский – в свою очередь попробовали свои силы в жанре рождественской истории. Благодаря английской «рождественской»

традиции, в жанр русского святочного рассказа были внесены «новые мотивы – «искупительной жертвы», «всепрощения», «примирения», «раскаяния» и, наряду с этим, – мотивы евангельских притч...» [33; 256].

Притом, что в русскую литературу перекочевали основные идеи Рождества – единения семьи, свершения чуда, она разработала новый мотив разлуки в период Рождества. Одним из первых писателей, использовавших данный мотив, стал М.Е. Салтыков-Щедрин, который в своем очерке «Святочный рассказ. Из путевых заметок чиновника» рассказывает о человеке, который в рождественскую ночь отправляется в путь по служебному долгу. Автор сразу же, в экспозиции, создает атмосферу Рождества: *«Завтра или, лучше сказать, даже сегодня, большой праздник, – думал я, – нет того человека в целом православном мире, который бы на этот день не успокоился и не предался всем отрадам семейного очага; нет той убогой хижины, которая не осветилась бы приветным лучом радости; нет того нищего, бездомного и увечного, который не испытал бы на себе благотворное действие великого праздника!»* [182]. Задержавшись на ночлег в деревенской избушке, он становится свидетелем сцены расставания родителей с сыном, которого забирают в солдаты. Горе, тоска, безысходность – эта атмосфера в корне отличается от той, о которой размышлял автор в начале пути. Теперь его одолевают совсем другие мысли: *«Что-то делается, – думал я, – в том далеком-далеком городе, который, как червь неусыпающий, никогда не знает ни усталости, ни покоя? Радуются ли, нет ли там божьему празднику? и кто радуется? и как радуется? Не поднал ли там праздник под общее тлетворное владычество простой обрядности, без всякого внутреннего смысла? ...Сохранил ли там праздник свое христианское, братское значение, в силу которого сама собой обновляется душа человека, сами собой отверзаются его объятия, само собой раскрывается его сердце?»* [182]. Этот фрагмент текста имеет типическую для русского рождественского текста тональность, которая в корне

отличается от западной своей реалистичностью. Чуда в святки не произошло, жестокая действительность разлучает родных и влюбленных с тем, чтобы никогда их не воссоединить.

Здесь можно отметить, что мотив разлуки и сюжеты с не свершившимся чудом на праздник Рождества получили широкое распространение именно в русской литературе. Это связано с традициями критического реализма, которые доминировали над рождественской философией, контрастируя с основными идеями рождественского праздника. Таким образом, при всей сюжетно-композиционной, образной и генетической схожести, русский святочный / рождественский текст представляет собой инвариант, национальную модификацию исследуемой жанровой формы, специфика которого объясняется особенностями национального сознания и менталитета и доминирующими в этот период тенденциями литературного процесса.

2. ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ РОЖДЕСТВЕНСКОЙ ПРОЗЫ (НА МАТЕРИАЛЕ АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX В.)

2.1. Рецепция рождественской традиции в малых жанрах

Традиция создания рождественских произведений существовала в Англии еще до Чарльза Диккенса в творчестве романтиков. По словам американского исследователя Пола Дэвиса, современники Диккенса порой представляли себе Рождество по книгам В. Ирвинга и В. Скотта: «Картины празднования Рождества, изображенные Скоттом и Ирвингом, сильно повлияли на воображение викторианцев» [194]. Так называемая «рождественская идеология» Ч. Диккенса соотносится с «религией сердца» Вашингтона Ирвинга, связанной по идее американского писателя-романиста с культом домашнего очага, семьи. Эти идеи транслируются в книге очерков В. Ирвинга, посвященной Англии (Лондон, издание 1820 г.). Пять очерков книги теме Рождества. По твердому убеждению В. Ирвинга, Рождество – это время воссоединения друзей и членов семьи, оно вносит в сердца людей мир, покой и любовь. Также важна детская проблематика. Дети возвращаются в отчий дом, чтобы, согревшись у семейного очага, погрузиться в воспоминания детства. Рождественская концепция В. Ирвинга была очень созвучна мировосприятию Диккенса и потому, как отмечает Т.И. Сильман, «...«рождественские рассказы» возникли в его творчестве совершенно закономерно, ибо как нельзя более соответствовали внутренней логике его художественного метода» [131; 169].

В диккенсовской «рождественской» философии ощутимо влияние и философских идей того времени, в частности, английского философа – моралиста Джереми (Иеремии) Бентама. Как отмечает В. Румянцев, «в «рождественских рассказах» в 40-х гг. воплотилась система социальных идей Ч. Диккенса, позаимствованных им из «философии пользы» Бентама, под влиянием идей которого он находился после 1832 г. Эти идеи связаны с

верой Ч. Диккенса в возможность устранения всех социальных конфликтов путем правильной организации системы воспитания и широкой пропаганды альтруизма. Поэтому сказочные волшебство и фантастика, помимо собственно фольклорной назидательной функции, усилены в рождественских рассказах авторской дидактикой, опирающейся на христианскую мораль и языческую веру в доброго Санта-Клауса. Христианская мораль раскрывается в рассказах через проповедь терпения и смирения, любви к ближнему, пропаганду классовой гармонии и счастья у семейного очага» [126].

Английские читатели привыкли к появлению рождественских историй в каждом декабрьском номере журнальной периодики и с нетерпением их ждали. Как характерно и для каждого литературного явления, наряду с качественными печатались и слабые, низкопробные произведения, что не снижало интереса читательской аудитории к этой жанровой форме, несущей позитивное восприятие мира и укрепляющей веру в чудеса, в победу добра над мировым злом.

Как мы уже отмечали, успех рождественской прозы в мировой литературе был инициирован первой повестью диккенсовского цикла – «Рождественская песня в прозе». Критика признает этот текст прецедентным, как в рамках цикла, так и для жанра в целом. В контексте огромного числа рецензий, появившихся в печати после выхода двух повестей, следует выделить одну из первых, размещенную в декабрьском номере «Дублинского обозрения» в 1844 году. Автор рецензии, сравнивая повесть «Колокола» с «Рождественской песней в прозе», отмечает: «“Рождественская песнь” может считаться лучшим образцом таланта мистера Диккенса; она представляет в миниатюре почти все красоты и все недостатки, присущие его стилю».

С целью художественной реализации своей нравственно-этической концепции Ч. Диккенс интерпретирует популярную жанровую форму рождественской сказки о добром Санта-Клаусе, в лице которого может

выступать сам Господь Бог. Таким образом, можно утверждать, что в первой повести «Рождественская песнь в прозе» представлен в переработанной форме типичный сказочный сюжет о вере людей в чудо во время Рождества. В.В. Ивашева полагает, что форма сказки «...позволила реализовывать те идейные задачи, которые невозможно было решить в пределах реалистического повествования» [45;179].

Интересно, что, по мнению Ч. Диккенса, сюжетные коллизии рождественской сказки возвращают читателя к жизни Христа, который, как известно, родился в коровнике. И поэтому, по диккенсовской идее, Рождество – любимый всеми семейный праздник – транслирует идею всеобщего равенства. Раз в году, в декабре «...фактом этого скромного рождения бедняк как бы уравнивался с теми, кто в остальное время года смотрел на него сверху вниз» [144; 88].

Значение «Песни» в контексте развития литературных жанров заключается в том, что в ней в концентрированном виде воплотятся все художественные и идейно-эстетические установки рождественского жанра.

Обращает на себя внимание и тот факт, что к рождественскому циклу Диккенс приходит в 1843 – 1848 годах, после написания ряда реалистических романов и нескольких произведений на рождественскую тематику.

Мы полагаем, что литературоведческий анализ «Рождественской песни в прозе» должен проводиться в определенных контекстах с учетом значения произведения в общелитературном процессе и в мировоззренческой позиции писателя в данный творческий период. Следует обратить внимание на следующие векторы влияния:

- традиция рождественской литературы, сложившаяся до Диккенса;
- философско-этическая концепция Диккенса в этот творческий период.

Интерес Диккенса к теме Рождества проявился уже в «Очерках Боза» в главе «Рождественский обед» (декабрь 1835 г.). Через показ рождественского семейного праздника автором проводится центральная тема семейного

единения, которое обязательно случается в Рождество. Идиллическая картина семьи, собравшейся вместе и забывшей старые обиды и огорчения, является для писателя утопической моделью бесконфликтного существования человечества: *«Кто способен оставаться безучастным к излияниям добрых чувств и к искренним проявлениям нежной привязанности, которые так щедро расточаются в эти дни? Рождественский семейный праздник! Нет на свете ничего упоительнее! Уже в самом слове «рождество» таится какое-то очарование. Забыты ничтожные несогласия и ссоры, дружеские чувства пробудились в давно остывших сердцах; отец и сын, брат и сестра, уже много месяцев избегавшие встречи или обменивавшиеся холодными приветствиями, теперь, в этот счастливый день, раскрывают друг другу нежные объятия и предаются забвению старые распри. Любящие сердца, чье взаимное влечение сдерживалось ложными понятиями о гордости и собственном достоинстве, вновь соединяются, и повсюду царят доброта и благожелательность»* [166; 295].

«Философия Диккенса в рождественских повестях по сути своей все та же внесоциальная утопическая философия добра и зла, хотя и несколько измененная. Рождество – особый праздник для англичан, прославляющий дом, семейный очаг, уют. И именно уют становится важной категорией в «рождественской» философии Диккенса. Это вовсе не символ мещанской ограниченности – напротив, это символ весьма возвышенный – ценности человеческого тепла, символ радости, символ отношений, гарантирующих человеку, что он никогда не будет одинок в мире» [47].

В очерке проявляется характерный для стиля Диккенса интерес к бытовым деталям, описательность стиля подчеркивает идею о важности для отдельного человека, казалось бы, прозаичных, непоэтических бытовых вещей: бабушка заказывает лакомства, дедушка покупает индейку, *«приобретены прелестные чепчики с розовыми лентами для служанок, а также всевозможные книжки, перочинные ножки и пеналы для юных*

отпрысков семейства, не говоря уже о том, что в добавление к заказам жены дяди Джорджа кондитеру бабушка по секрету велела испечь к обеду лишнюю дюжину сладких пирожков и большой пирог со сливами для детей» [166; 296] и т.д.

Заканчивается очерк обязательной для рождественской истории моральной сентенцией: *«Так, среди мирного веселья проходит вечер, пробуждая в каждом из присутствующих больше любви к ближнему и укрепляя их сердечное расположение друг к другу на целый год сильнее, чем добрая половина проповедей, сочиненная доброй половиной всех священнослужителей на свете» [166; 298].*

Подобное структурное решение становится типичным для диккенсовских текстов малой формы, так как, по его мнению, писатель должен быть в некоторой степени проповедником, моралистом. Нужно отметить, что такое понимание цели творчества было характерно в целом для викторианской Англии. Для Диккенса была основополагающей сама идея обращения к нации с целью разрешения социальных конфликтов. В этом проявляется утопизм диккенсовского мировоззрения. Он считал, что если показать пороки и разъяснить людям смысл и последствия плохих деяний, то они поймут и исправятся. Надежда на исправление человеческой природы сквозит почти во всех текстах Диккенса. И «рождественская» философия, основанная на вере в чудо и в победу добра, транслируемая через рождественский текст, полностью соответствует идеальным представлениям писателя.

Начиная с «Рождественского обеда», писатель превращается для англичан, по определению У.М. Теккерея, в «главного рождественского церемониймейстера» [184; 455].

Рождественская тематика получает развитие и в романном творчестве Ч. Диккенса, в частности, в XXVIII и XXIX главах «Посмертных записок Пиквикского клуба». В XXVIII «Веселой рождественской главе» Диккенс

сразу вводит читателя в святочную атмосферу: *«Приближались святки со всей грубоватой и простодушной их непосредственностью. Это была пора гостеприимства, забав и чистосердечных излияний; старый год готовился, подобно древнему философу, собрать вокруг себя своих друзей и в разгар пиришества и шумного веселья умереть тихо и мирно... много есть сердец, которым рождество приносит краткие часы счастья и веселья. Сколько семейств, члены коих рассеяны и разбросаны повсюду в неустанной борьбе за жизнь, снова встречаются тогда и соединяются в том счастливом содружестве и взаимном доброжелательстве, которые являются источником такого чистого и неомраченного наслаждения и столь несовместимы с мирскими заботами и скорбями...»* [163; 451]. Развитие темы семейного праздника, воссоединяющего семьи, продолжает идею праздничного застолья в «Очерках Боза». Суть карнавального веселья, в котором в полифоническом единстве перемежается множество голосов, выражает рождественский гимн, исполняемый мистером Уордлем:

«Я веселым Святкам гимн пою.

Золотая пришла пора!

В честь ее я чашу налил свою

И тройным встречаю «ура».

Распахнем мы дверь принять Рождество,

Старика совсем оглушим.

Пока есть вино, потешим его, и друзьями простимся с ним» [163; 456].

«Веселая рождественская глава» из «Пиквикского клуба», идейной квинтэссенцией которой становится гимн Уордля, близка по настроению сюжетному фрагменту из «Старого Рождества» (“*Old Christmas*”) В. Ирвинга – сборника из пяти рождественских эскизов, вошедших в его известную «Книгу эскизов» (“*The Sketch Book of Geoffrey Crayon*”). В эскизах, являющихся по своей жанровой принадлежности очерками, описываются

ностальгические воспоминания автора об уходящих старых добрых рождественских традициях Англии XIX века.

В структурной части сборника – в очерке «Рождественская елка» мастер Саймон, всегда позитивно настроенный острослов, обладающий весьма оригинальной внешностью («мог представлять на сцене Панча и Джуди»), типологически близкий образу диккенсовского героя – чудака Уордла, в сходной ситуации также исполняет рождественскую песню:

*«Вот и Рождество пришло!
Давайте бить в барабан
И созывать соседей.
Когда они придут,
Давайте развеселим их так,
Чтобы не мешали и ветер, и непогода»*
(перевод М.И. Бондаренко) [163; 29].

Под сходными обстоятельствами подразумевается типологически общая для текстов рождественской тематики мизансцена: друзья, собравшиеся перед камином, символизирующим семейный очаг, исполняют гимны в честь наступающего праздника и рассказывают по очереди рождественские байки.

Как установлено в диккенсоведении, очерки В. Ирвинга оказали существенное влияние на идейный и морально-нравственный уровни «рождественской» философии английского писателя. Для В. Ирвинга, как и для Ч. Диккенса, время Рождества дает возможность обратиться к лучшим чувствам людей, продемонстрировать эталоны нравственного поведения и облагораживающего веселья, а также связано с «идеалами домашнего чувства и единения» [197; 8]. Подобное отношение к празднику характерно и для Диккенса. Американский романтик «...рисует идеальное, примиряющее влияние рождественского праздника на общество. Диккенс целиком воспринимает именно эту идеологию Рождества, превратив ее в своем «Пиквикском клубе» в целое мировоззрение» [131; 56].

В литературных традициях того времени двадцать восьмая глава «Пиквикского клуба» изображает празднование Рождества в сельской местности. Под воздействием эстетики романтизма с ее вниманием к национальному колориту, фольклору и обрядовой стороне празднеств, идеал «веселого Рождества» был неразрывно связан со специфическим топосом – *“old merry England”*, воплощением которого являлась деревня. Многие английские романтики считали своей художественной задачей воссоздание колорита прошлого, по этой причине патриархальный характер восприятия Рождества оказался максимально востребованным в романтической литературе. Например, В. Скотт в романе «Мармион» описывает ряд рождественских обрядов. Структурное решение типично для произведений рождественской тематики. Вначале следует обязательная экспозиция в форме сказового зачина: *«Сядем у разгоревшегося камина. Пусть холодный ветер со всею яростью дует, а мы весело проведем день перед Рождеством»* [183; 112]. В экспозиции явно прослеживается бинарная оппозиция – «пылающий камин» – «холод за окном», которая расширяется у авторов рождественских рассказов на ментальном уровне: добро – зло, обыденность – чудо, жизнь – смерть, горе – счастье, разлука – встреча и т.д.

В. Скотт, в свою очередь, намечает идеи и элементы поэтики, которые впоследствии займут центральное место в рождественской литературе: интерес к фольклору, акцентирование морального аспекта, идеи всеобщего равенства и воссоединения людей. В романе во время рождественских праздников исчезают сословные границы, и за общим столом происходит примирение бывших врагов. *«Власть бросала в сторону свой повелительный жезл, и этикет забывал свою гордость. ... Лорд, не унижая своего звания, принимал участие в простонародной игре. ... За столом не было никакого знака отличия, по которому можно было различить место рыцаря от места его оруженосца»* [183; 114 – 115].

Тот факт, что В. Ирвинг и Ч. Диккенс изображают празднование Рождества в основном на фоне деревенской жизни, имеет социальную обусловленность. В этот период обычай празднования Рождества в городе еще не был сложившимся ритуалом. Но позже Диккенс «перенесет» традиции сельского праздника на улицы Лондона и в дома горожан, и в его текстах (а затем и у других писателей) появится «урбанистическое» Рождество.

Для романтика В. Ирвинга, также как и для В. Скотта, английское Рождество становится поводом актуализации идей патриархальности, нравственного превосходства деревенской жизни над городской. «Ничто так не поразило моего воображения в Англии как праздничные традиции и сельские игры. ... Из всех старинных фестивалей – именно Рождество пробуждает сильные и сердечные чувства», – отмечает писатель [197; 4]. По мнению В. Ирвинга, настоящий дух Рождества присущ только сельской местности. Только в деревне американский писатель находит искренние чувства и истинную поэзию, и потому противопоставление города и деревни приобретает, даже в контексте рождественской тематики, в художественной идеологии Ирвинга особое значение.

Однако произведения Вашингтона Ирвинга лишь послужили толчком для рождения рождественской прозы Диккенса. Как мы уже отмечали, рождественская тематика присутствовала уже в его ранних романах. И к началу 1840-х годов Диккенс перерос просто яркое и красочное изображение Рождества. В творческом мире писателя сформировалась целостная концепция «рождественской» философии, фундамента его романтического мировосприятия. «И в дальнейшем, какой бы реалистически многомерной ни стала картина общества в его романах и какими бы глубокими ни были психологические прозрения, в книгах Диккенса всегда оставалось место «рождественскому» отношению к жизни, надежде на достижение идеала вопреки всем социальным фактам и доводам рассудка» [47].

Для Диккенса, в отличие от Ирвинга, мир патриархальной Англии изначально связан с традициями празднования Рождества, но он не привязывает это действие к определенному топосу, например, как романтики – к деревне. У Диккенса и городские жители, лондонцы, пиквикисты «носят в себе» рождественское веселье и любовь к людям.

Следует выделить еще один сюжетный ход, общий для рождественских глав «Пиквикского клуба» и очерков В. Ирвинга, ставший в литературе наиболее популярным из английских рождественских мотивов. В главе «Рождественский обед» «Книги эскизов» В. Ирвинга священник у камина рассказывает компании несколько случаев, «связанных с портретом Крестonosца, лежащим в могиле на церковном кладбище» [197; 104]. И далее в тексте следует пояснение, что Крестonosец – это самый популярный в округе герой «историй с привидениями», относимых в литературоведении к инварианту народных волшебных сказок. Таким литературным ходом американский писатель заостряет внимание на литературном источнике своего текста – на сугубо национальном жанре английской литературы, возникшем в недрах устного народного творчества, точнее – на сказке, получившей возрождение и новое прочтение в эпоху романтизма. А.А. Чамеев по этому поводу пишет: «Традиционно возникновение «рассказа с привидением» как самостоятельного и самодостаточного жанра, отпочковавшегося от готических повествований, относят к эпохе романтизма и связывают с именами Метьюрина, Скотта и ряда других менее знаменитых их современников, таких как Уильям Харрисон Эйнсворт и Томас Пекет Прест. Во второй половине XIX века молодой жанр не только не сдает завоеванных позиций, но и переживает второе рождение, обретая новые черты: откровенная романтизация «дьяволиады», прямолинейное и патетическое решение темы сверхъестественного, с которым мы нередко сталкиваемся в произведениях романтиков, равно как и характерное для них фольклорное, стилизованное под народные предания изображение игры

демонических сил уступают место все более тонким, психологически и художественно изощренным подходам к трактовке сюжетов о привидениях» [148].

Таким образом, взлет популярности жанровой формы «историй о привидениях/призраках» (*"Ghost stories"*) приходится на первую половину XIX века и связан с творчеством поздних романтиков, особенно ирландца Джозефа Шеридана Ле Фаню («Завещание сквайера Тоби (История с приведениями)», «Призрак мадам Краул», «Мертвый причетник», «Баронет и привидение» и др.). Как отмечает А.А. Чамеев, в своих историях Ле Фаню создал «... изощренный образец использования двойной мотивировки, «неявной фантастики» находим в новеллистике признанного мастера «черного» жанра Джозефа Шеридана Ле Фаню. В совершенстве владея техникой поддержания напряженного читательского интереса (получившей в современной теории искусства наименование «саспенс»), Ле Фаню умел придать изображаемому зловещий колорит, создать атмосферу тревожного ожидания, но при этом избегал однозначной трактовки описываемых мистических явлений. Он удивительно современен в разработке темы вины и воздаяния, в исследовании темных закоулков человеческой души, ее болезненных состояний» [148]. В большинстве произведений Шеридана Ле Фаню случается таинственное событие, подвергающее угрозе жизнь и судьбу главных героев.

Именно этот сюжетный ход в дальнейшем получил развитие в рождественском жанре. Влияние мистической стилистики Ле Фаню в значительной степени ощущается в творчестве Уилки Коллинза. Рассказы и повести Коллинза публиковались в рождественских номерах английской периодики, но, в отличие от Диккенса, он в основу сюжета не ставил рождественские события, а создавал тексты с мистической атмосферой, в которой присутствовала атрибутика рассказов с привидениями. Например, сюжет рассказа «Женщина из сна» построен на переплетении таинственного

и реального: *«Между изноженным кровати и закрытой дверью стояла, глядя на него, женщина с ножом в руке. От ужаса Айзек потерял дар речи, но необычная ясность восприятия осталась при нем; он не сводил с женщины глаз. Они молча смотрели друг другу в лицо, а потом женщина начала неторопливо приближаться к левому краю постели...»* [171, 245]. Также в духе рождественской истории *«...вскоре после страшной ночи в судьбе Айзека наметился благоприятный перелом: как воздаяние за долготерпение и многолетние невзгоды он получил наконец великолепное место, проработал там семь лет»* [171, 250]. Но герою нельзя было забывать о сне-предупреждении, поддавшись чарам Ребекки, послушавшись матери, он вступил с ней в брак и в итоге потерял все. В рассказе выдержана стилистика готической истории: мотив тайны судьбы матери и Ребекки, зловещий сон, который может быть и явью, мрачные интерьеры, устрашающий образ женщины с ножом в руках, трагический финал морального и физического падения героя.

Центральным сюжетным действием является сон, который в историях с привидениями, как мы уже отмечали, имеет сакральное значение промежуточного состояния, когда человек оказывается во власти инфернальных сил. Сон, предшествовавший реальным событиям, становится своего рода предупреждением высших сил, но герой Айзек Скэтчард под влиянием чувств не обращает на это внимания и разрушает свою жизнь.

В контексте исследования рождественского жанра имя Коллинза упоминается всеми исследователями. По этому поводу следует внести уточнения. У.У. Коллинза, скорее, присутствует влияние предрождественских жанров, в частности, готических текстов и историй с привидениями, что и стало основой его детективно-мистических произведений. Его тексты очень органично вошли в контент рождественских выпусков журнальной периодики, благодаря наличию в них мотивов мистики, тайны, потусторонних сил. Главное, что не позволяет говорить о

полной реализации «рождественской» философии в мистических текстах Коллинза, это не обязательность жизнеутверждающего финала, провозглашающего победу добра над злом. Хотя он встречается в виде мотива наказания за преступление.

Рассмотрим эти литературные взаимодействия на примере XXIX главы из «Записок Пиквикского клуба» Ч. Диккенса – «Рассказ о том, как подземные духи похитили пономаря» [163].

Жанрообразующим фактором для «историй с привидениями» является строго обусловленный содержанием хронотоп: место действия – кладбище, время действия – ночь. Пересечение рождественских произведений с “*Ghost stories*” вполне логично и закономерно. С одной стороны, точкой пересечения является мотив появления сверхъестественных существ (духов, привидений и т.п.) именно ночью, так как это время традиционно в сознании людей воспринимается как отданное во власть inferнальных сил. С другой, тематика рождественских историй – Святки и Рождество – также повлияла на создание специфического хронотопа: в рождественских текстах ночь обладает ярко выраженной модальностью. В это время суток может случиться и чудо, и самые страшные события, объяснимые только при помощи иррациональной образности.

В рассказе о Гэбриеле Грабе – центральном персонаже «Рассказа о том, как подземные духи похитили пономаря» – выявляется несколько традиционных для рождественских текстов Ч. Диккенса мотивов. Писатель впервые создает необычный для рождественских историй образ «рождественского мизантропа», хотя намек на подобный типаж уже появляется в предыдущем очерке «Рождественский обед»: *«Рождество! Поистине мизантропом должен быть тот, в чьем сердце при наступлении рождества не затеплятся живые чувства, в чьей памяти не пробудятся сладостные воспоминания»* [166; 293].

Исходя из диккенсовской рождественской философии, можно утверждать, что писатель дифференцирует своих героев на положительных и отрицательных, исходя из их отношения к Рождеству. Эта художественная манера создания образов одной идеи, несколько плоскостных, имеет явно романтические корни. Мир диккенсовских героев белый и черный, и эти цвета не накладываются друг на друга, но, в отличие от романтиков, Диккенс предполагает возможность перерождения, исправления отрицательного персонажа либо под влиянием доброго отношения окружающих, либо в результате чудесного прозрения.

Граб со своей неприязнью к празднику, которая, скорее всего, отражает его чувства к миру в целом, относится по диккенсовской классификации к категории «рождественских мизантропов»: «... Когда дети взбирались по лестнице, чтобы провести вечер в рождественских играх, Гэбриел Граб злобно усмехался и крепче сжимал рукоятку своей лопаты, размышляя о кори, скарлатине, молочнице, коклюше и многих других источниках утешения» [163; 477]. Характер героя определяет род его занятий, он пономарь и могильщик, но пока в диккенсовской галерее образов это еще не социальный тип, в данный период писатель не приходит к социальным обобщениям. Ненависть к веселью у Граба не связана с его социальным положением, с нищенским существованием, унижающим его человеческое достоинство, а объясняется его личностными чертами и дурным характером. Его песня кардинально противоположна по восприятию окружающего мира от Рождественской песни чудака Уордля:

*«Славные дома, славные дома,
Сырая земля да полная тьма.
Камень в изголовье, камень в ногах:
Жирное блюдо под ними в червях.
Сорная трава да глина кругом,
В освященной земле прекрасный дом!»* [163; 480].

Диккенс создает специфическую комическую маску «человека уныния и скорби» в духе «теории юмора» Бена Джонсона, создателя комедии нравов: нелюбимость мизантропа является доминирующей чертой образа. «Новое в характерологии пьес Бена Джонсона заключается в том, что в персонаже подчеркивается прежде всего общая, основная, определяющая черта. У каждого героя пьес Бена Джонсона свой «юмор», свой нрав, и к этому сводится весь его облик. Термин «юмор» (Humor) по отношению к человеческому характеру возник на основе научных представлений того времени, касающихся физиологии человека. Нрав человека определяли как следствие влияния на весь организм заключенных в нем жидкостей, которые обозначались латинским словом “*Humor*”. Господствующая в человеческом характере черта стала называться «юмором». Поскольку эта черта обычно была отклонением от нормального человеческого характера, она становилась отрицательной и вызывала смех. Так, «юмор» как основная черта, или характерный нрав, стал восприниматься в комедийном плане, и само слово «юмор» стало означать уже не только «нрав», но и «смешное» [110; 24].

Сообразно своей «рождественской» философии Диккенс в рождественских произведениях ставил задачу показа процесса исправления персонажа через его приобщение к миру добра и веселья, символом которого является Рождество. Для достижения этой цели писатель обращается к традиционному для “*Ghost stories*” сюжетному мотиву – это непременно встреча героя с духами и, благодаря их вмешательству, его последующее исправление.

В историях с привидениями присутствует обязательное описание сверхъестественных существ. А.А. Чамеев отмечает, что «рассказ с привидением» «как особая литературная форма, имеет собственный жанровый канон и располагает своим, очень гибким и подвижным, арсеналом художественных средств и приемов. В рассказе по определению должен фигурировать призрак, наделенный всевозможными

сверхъестественными атрибутами и призванный способствовать созданию таинственной и неуютной атмосферы» [148]. И Диккенс в духе традиций создает детальный портрет подобного персонажа: *«На вертикально стоявшем надгробном камне, совсем близко от него, сидело странное, сверхъестественное существо, которое – это сразу почувствовал Гэбриел – не принадлежало к этому миру. Его длинные ноги – он мог бы достать ими до земли – были подогнуты и нелепо скрещены; жилистые руки обнажены, а кисти рук покоились на коленях. Его короткое круглое туловище было обтянуто узкой курткой, украшенной небольшими разрезами; короткий плащ болтался за спиной; воротник был с какими-то причудливыми зубцами, заменявшими подземному духу брызги или галстук. Он сидел совершенно неподвижно, высунув, словно в насмешку, язык и делая Гэбриелу Грабу такую гримасу, какую может соорудить подземный дух»* [163; 479].

При этом Диккенс трансформирует образ призрака в духе «рождественской» философии, придавая его облику человеческие черты, а действиям – гуманистическую направленность. Изначально, в «историях о призраках», как пишет известный исследователь готической литературы М. Саммерс, «Призраку надлежит быть злобным и ненавистным. В художественной литературе образ полезного привидения – скорее признак слабости» [128; 355]. В отличие от жанрового прототипа – призрака историй с привидениями – Диккенс своего фантастического героя описывает иронически, акцентируя в его портретной характеристике не волшебные черты, а похожие на человеческие приметы «труженика», к тому же «нуждающегося», одетого с чужого плеча. Такой пародийный портрет призрака позволяет говорить не о подражании, а, наоборот, о комической отсылке к жанру-прототипу. Также это своеобразная игра с читателем, проверка его знания фольклора и устного народного творчества. Безусловно, читающая публика была хорошо знакома с “*Ghost stories*”, и Диккенс предложил ей собственную вариацию этих историй, включив этот сюжетный

фрагмент в романное повествование в качестве отсылки к народному творчеству, истоку современной литературы. По мнению М.И. Бондаренко, «этот текст не является стилизацией, а может рассматриваться как первый в творчестве Диккенса пример вхождения в рождественскую поэтику писателя популярного и любимого в стране литературного жанра. Очевидно, что уже первое обращение к этой жанровой традиции содержит элементы пародии» [17; 27]. А.А. Чамеев также подчеркивает комическую сторону диккенсовской интерпретации историй с привидениями: «Сверхъестественная топика ... трактуется не без юмора и выполняет чисто служебную функцию, используется автором в той мере, в какой позволяет в захватывающей форме высказать дорогие его сердцу идеи, воплотить проповедь доброты и отзывчивости как основы отношений между людьми» [148].

Диккенс использует композицию историй с привидениями в несколько усеченном модифицированном варианте. Так, внимание не акцентируется на традиционном для подобного жанра мотиве ожидания призрака, как это будет сделано позже в «Рождественской песне в прозе». Но в тексте создается особая «кладбищенская» атмосфера. Завязкой действия, как и в *“Ghost stories”*, становится сцена явления призрака герою. Призрака сопровождает хор голосов невидимых духов, и их ритмичные восклицания напоминают традиции мистерийных постановок. Сначала духи пытаются пристыдить Граба, который, даже по мнению потусторонних сил, ведет себя непристойно: *«Мы знаем человека с хмурым лицом и мрачной миной, который шел сегодня вечером по улице, бросая злобные взгляды на детей и крепко сжимая свою могильную лопату. Мы знаем человека с завистливым и недобрым сердцем, который ударил мальчика за то, что мальчик мог веселиться, а он – Гэбриел – не мог. Мы его знаем, мы его знаем!»* [163; 487].

Затем, действие перемещается волшебным образом в пещеру. Духи показывают могильщику ряд нравоучительных картин, которые чудесным

образом способствуют перерождению Граба. Относительно жанра историй с привидениями этот сюжетно-композиционный ход трактуется как развитие «действия – испытания». Речь идет об основной части сюжета, обязательно состоящей из трех эпизодов, подводящей действие к кульминации.

Диккенс полностью выдерживает принцип построения «действия - испытания». Призраки показывают Грабу три этапа жизни одной семьи, в целом представляющие аллегория жизненного цикла (от рождения к смерти), со всеми радостями и бедами человеческого пребывания на земле. В первой сцене изображается многодетная семья, ожидающая своего хозяина. *«Скромный обед был уже подан на стол, и кресло придвинуто к камину. Раздался стук в дверь; мать отворила ее, а дети столпились вокруг и радостно захлопали в ладоши, когда вошел отец»* [163; 432]. Картину семейной идиллии сменяет трагедия: *«Сцена превратилась в маленькую спальню, где умирал самый младший и самый красивый ребенок; розы увяли на его щеках, и свет угас в его глазах; и в тот момент, когда пономарь смотрел на него с таким интересом, какого никогда еще не испытывал и не выдал, он умер»* [163; 483].

Наконец, третья картина, увиденная Гэбриелом Грабом, рисует все ту же семью, но по прошествии нескольких лет: *«Теперь отец и мать были стары и беспомощны, и число их близких уменьшилось более чем наполовину; но спокойствие и безмятежность отражались на всех лицах и сияли в глазах, когда все собрались возле очага и рассказывали или слушали старые истории о минувших днях»* [163; 483]. Увиденные сцены не очень впечатляют могильщика, упорствующего в своем человеконенавистничестве, и тогда духи переходят к более действенному, на их взгляд, методу убеждения, награждая его унижительными тумачами. Проговаривая «жалкий ты человек», главный дух и призраки упорствуя в своем желании исправить натуру Гэбриела, раз за разом показывают ему картины чудесной природы,

облагораживающего труда, женщин нежных и ласковых, которые «хранят в своем сердце неиссякаемый источник любви и преданности».

«И самое главное он видел: люди, подобные ему самому, – злобствующие против веселых, радующихся людей, – отвратительные плевелы на прекрасной земле, а взвесив все добро в мире и все зло, он пришел к тому заключению, что в конце концов это вполне пристойный и благоустроенный мир. Как только он вывел такое заключение, облако, спустившееся на последнюю картину, словно окутало его сознание и убаюкало его. Один за другим подземные духи скрывались из виду, и когда последний из них исчез, он погрузился в сон» [163; 485].

Эта композиционная часть рождественской истории, случившейся с могильщиком Грабом, по аналогии с историями с привидениями может быть охарактеризована как «исчезновение призрака». Герой возвращается в исходную реальность перерожденным после глубокого сна, в который его погружают призраки. Эта структурная часть сюжета вполне соответствует типичным чертам рождественского текста, на которые в своем диссертационном исследовании указывает С.Ю. Николаева, относя произведения, связанные с рождественской тематикой, к календарно-духовной литературе. Исследователь среди ряда признаков, выделяет в качестве основного его «... приуроченность к Рождественским праздникам; праздничный хронотоп, преобладание временного фактора в тексте. В тексте часто присутствует пространственная троичность: мир реальный, рождественский (утопический) и ирреальный. Причем между этими мирами присутствует некая «пограничная ситуация» – «рождественское зазеркалье». «Зачастую переход между ними осуществляется с помощью сна, зеркала, метели ... переход через пограничное пространство может осуществляться при посредстве помощников («рождественский» человек, духи и т.д.), что лишний раз подтверждает сакральность времени» [105; 26].

«Рождественский обед» в «Очерках Боза» и XXVIII и XXIX главы «Пиквикского клуба» по своей жанровой принадлежности являются очерками [163; 163]. Соответственно, присутствуют черты очерковости – насыщенность текста бытовыми деталями, способствующая созданию атмосферы достоверности, четкий хронотоп – указание на место и время действия, сюжетность. В указанных текстах Диккенсом окончательно оформляется комплекс рождественских тем и образов, которые получают развитие уже в «Рождественской песне», также в этих текстах оттачивается особая диккенсовская лирическая манера повествования как наиболее адекватная для описания настоящих человеческих отношений на фоне уютной семейной идиллии.

Следует подчеркнуть, что XXIX глава «Пиквикского клуба» стала важным творческим этапом в разработке Диккенсом темы Рождества. История могильщика Граба становится прообразом будущего сюжета повествовательной жанровой формы [163]. В структуре романа история Граба представляет собой самостоятельный текст с автономной системой персонажей и с закрытым финалом. Структурно эта глава является вставной новеллой, так как не имеет прямого отношения к общей сюжетной линии травелога. Можно предположить, что затронутая в XXVIII главе тема Рождества потянула за собою историю с привидениями, которая уже была интересна писателю. Жанровая модификация историй с привидениями, каковой является двадцать девятая глава, во-первых, вводит в рождественскую прозу тип нового героя – мизантропа; во-вторых, разрабатывает мотив воздействия призраков на героя с целью его исправления, то есть сам мотив положительной трансформации персонажа в рамках святочной ночи, затем реализованный Диккенсом в других произведениях, появляется здесь впервые.

Можно констатировать, что писатель создает специфический сюжетный алгоритм – «порок героя – наказание (нравственное потрясение от встречи с

духами) – исправление». И в дальнейшем именно эта сюжетная модель ляжет в основу рождественских произведений Диккенса, в частности, «Рождественской песни в прозе». Отметим, что очерк «Рассказ о том, как подземные духи похитили пономаря» является первым прецедентным текстом жанровой формы рождественского рассказа в творчестве Диккенса, заложившим основы поэтики и сюжетостроения более крупной жанровой формы – рождественской повести.

В контексте анализа рецепций литературной рождественской традиции в творчестве Диккенса следует отметить, что еще до его рождественских произведений в Англии был издан ряд сборников, освещающих рождественскую тематику. В 1833 году У. Сэнди издает первую фундаментальную антологию «Собрание рождественских гимнов, старых и новых» [206]. Американский ученый Э. Джонсон высказал мнение, что сборник Сэнди мог оказать существенное влияние на творческие замыслы Диккенса, и полагает, что сюжетная линия метаморфозы Скруджа была заимствована Диккенсом у Сэнди [198]. «Известно, что Диккенс переписывался с Сэнди, который в предисловии к одному из гимнов («Старое Рождество возвращается») предложил идею превращения богатого скряги под влиянием Духов Рождества» [198; 242]. В 1837 г. публикуется «Книга Рождества» Д. Сеймура и Т.К. Хэрви, в которой читатели в иллюстративной форме знакомятся с разнообразными традициями и ритуалами празднования Рождества [196].

Такое многообразие жанровых форм – драматических, поэтических и прозаических говорит о том, что тема Рождества была крайне популярна в английской литературе.

Особенное влияние на поэтику рождественского текста Диккенса оказали следующие литературные формы: фольклорные святочные произведения, рождественская пантомима, рождественские гимны, что,

скорее, можно отнести к «генетической памяти» жанра, дающей писателю возможности литературной игры.

Заметное влияние на композицию рождественских повестей Диккенса оказали художественные традиции английской пантомимы. Этот факт подтверждается авторским предисловием к повести «Рождественская песнь в прозе», в которой Диккенс заявляет: «Моя цель заключалась в создании причудливого театра масок, существование которого возможно благодаря доброму юмору праздника; в том, чтобы пробудить нежность друг к другу и терпение, возможные только в стране Рождества» [165; 13]. Приверженность Диккенса традициям пантомимы обнаруживает себя и в поэтике повести, на уровне образов и мотивов.

Характеризуя жанровую специфику первой повести цикла, Диккенс употребляет в качестве синонимов ряд литературоведческих дефиниций. Определение *повесть (book)*, вынесенное в название цикла, характеризует в жанровом отношении все тексты, в него входящие, и имеет относительно нейтральную окраску, так как соотносится с формальным, а не с содержательным аспектом. Это произведения среднего объема, имеющие не одну сюжетную линию: нравственная трансформация Скруджа и сюжетный мотив семьи Кретчита в «Рождественской песни»; истории Т. Века и У. Ферна в «Колоколах»; сюжетные линии Теклтона, Пламмера и Пирибинглов в «Сверчке за очагом» и т. д.). Но внутри цикла каждый текст получает авторские характеристики, которые указывают на его жанровую модификацию.

Первую повесть цикла Диккенс называет “*Christmas Carol*”, т. е. «Рождественская песнь». Встречаются и иные варианты перевода названия: «Рождественский гимн в прозе», «Рождественская песня». Эти варианты не вполне адекватны оригинальному названию, так как в них теряется указание на конкретный жанр. Отметим, что в русскоязычном варианте все три жанровых определения – песнь, песня, гимн – получают применительно к

названию повести почти тождественный смысл – произведений, имеющих песенную природу.

В английской литературоведческой теории определения “*song*”, “*hymn*”, “*carol*” применяли к различным, хотя и относящимся к песенной форме, жанрам. Но между ними отмечались весьма значимые отличия. Жанр, характеризуемый определением “*song*”, был нейтральным стилистически и имел универсальное содержание. Гимном называли торжественное, несущее возвышенную идею и имеющее культовый характер, произведение. Происхождение гимна тесно связано с религиозными традициями и с богослужебными обрядами. Жанр “*Carol*” связан с Рождеством тематически, это именно рождественский жанр, который также может быть определен как “*song of joy or praise esp. a Christmas hymn*” [203; 128]. Его уникальность обусловлена литературным содержанием и еще более очевидна в сопоставлении с гимном.

Д. Брайс видит художественные особенности гимна в его непосредственном обращении к Богу, при том, что в “*Carol*” подобные взаимосвязи имеют опосредованную природу – через библейские аллюзии и второстепенную образность. “*Carol*” эволюционирует под воздействием фольклора и представляет более свободную жанровую модификацию, чем гимн. Гимн родился из пуританских песнопений и, по мнению Брайса, чужеродное для Англии художественное явление. “*Carol*” отличалась от гимна и в стилистическом плане, она стала популярной и любимой в народе формой за присущие ей сентиментальность и поэтичность. Это вполне объяснимо, так как жанр песни типологически «...предполагает жизнерадостный и веселый характер звучания, обусловленный ее светским происхождением» [190; 4 – 5].

Специфика жанра “*Carol*” объясняет присутствие еще одной авторской жанровой характеристики: в подзаголовке повесть идентифицируется в качестве “*a ghost story of Christmas*” – «рождественской истории с

привидениями». Диккенс дает очень подробное, развернутое определение произведения – «Рождественская песнь в прозе, являющаяся рождественской историей с привидениями». Таким образом «включается» механизм игры. Игры жанровой, так как стилевое нанизывание столь разных жанровых традиций явно избыточно для того, чтобы выполнять функцию авторского определения, и игры с читательским восприятием. Писатель словно отсылает своего читателя к множеству литературных и культурологических ассоциаций.

Например, к периоду появления «Рождественской песни» практически исчезают традиции исполнения гимнов во время Рождества певцами – христославами, ходившими в сочельник по домам. Однако в провинции, в английских деревнях, этот обычай еще существовал, так что получается, что Диккенс обращается к относительно недавней традиции.

Жанровые каноны “*Carol*” писатель интерпретирует, начиная повесть не вполне традиционно. Свобода, характерная для “*Carol*”, дает Диккенсу творческую возможность «карнавализовать» содержание и интонации гимна, приблизив их к песенным, имевшим жизнерадостный и веселый характер: «Начать с того, что Марли был мертв. ... Итак, старик Марли был мертв, как звезда в притолоке» [162; 3].

Прибавление к термину «песнь» уточнения «в прозе» дает возможность Диккенсу в полной мере использовать возможности жанра, а также подчеркивает его инновационность, то, что эта жанровая модификация отличается от традиций “*Carol*”. Немалые основания для такого нетипичного для рождественской истории зачина дала поэтика историй с привидениями, в которых смерть нередко изображалась в сниженном, карнавализованном стиле.

Таким образом, можно резюмировать, что уже до основного текста, лишь при помощи таких структурных элементов, как название и подзаголовки повести, Диккенс обозначает комплекс наиболее характерных

жанровых традиций и мотивов, составляющих художественную специфику произведения. На основании этого утверждения считаем справедливым выдвинуть тезис о жанровой полифонии «Рождественской песни».

2.2. Типология рождественских образов и сюжетно-композиционных компонентов (на материале «Рождественских повестей» Ч. Диккенса)

Сборник «Рождественская песнь в прозе» (1843) появляется в трудное для Диккенса и для всей Англии время. Активизация чартизма спровоцировала острейшие социальные конфликты. Диккенс сделал попытку улучшения сложившейся общественной ситуации посредством апелляции к нравственному и гуманистическому началу, заложенному природой в каждого человека. По мнению Диккенса, именно Рождество с его центральной идеей любви и единения с близкими, могло оказать воздействие на людей и примирить их. «Рождественскую песнь» диккенсоведы нередко иронично называют «социальной проповедью» (П. Дэвис и др.). Но нельзя отрицать, что творческий посыл писателя, при его формальном обличии сказки, был воспринят его соотечественниками. Обращение Диккенса к теме Рождества было обусловлено и серьезным кризисом в этот творческий период, желанием писателя отойти на время от острых социальных проблем и неразрешимых конфликтов (В. Ивашева, Е. Джонсон), которое появилось в период написания романа «Мартин Чезлвит» (1843) [161].

Английский исследователь литературы Эдгар Джонсон называет период 1843 – 1846 гг. в творчестве Ч. Диккенса – «крещендо усталости», а 1843 год – год работы над «Мartiном Чезлвитом» – «годом разочарования». Критик даже считает, что работа над «Рождественской песнью» стала спасением для Диккенса: «В разгар «агонии «Чезлвита», опасений и раздраженности, Диккенс почувствовал свою силу более чем когда-либо и реализовал ее в написании “Песни”» [198; 466].

Работая над рождественскими повестями, Диккенс развил центральную тему романа «Мартин Чезлвит» – тему эгоизма. Эгоизм, изображенный в романе во множественных проявлениях человеческой природы,

аккумулируется в «Песни» в одной вариации – эгоизма, вызванного материальными причинами. Временное отстранение от «Мартина Чезлвита» и обращение к рождественским повестям были необходимы писателю, так как он оказался под гнетущим воздействием им же придуманного «животного» мира Пекснифов и миссис Гамп (Сильман). Поэтому вполне закономерна и смена жанра, от социального романа автор переходит к светлому идиллическому рождественскому жанру.

«Рождественские повести» Ч. Диккенса усилили значение и духовный и нравственный смысл английского Рождества. Наиболее значительное влияние на британскую рождественскую атмосферу оказала повесть “*Christmas Carol in Prose*” («Рождественская песнь в прозе»), опубликованная первой. Далее вышли в свет «Колокола» (“*The Chimes*”), «Сверчок за очагом» (“*The Cricket on the Hearth*”), «Битва жизни» (“*The Battle of Life*”), «Одержимый, или Сделка с призраком» (“*The Haunted Man and the Ghost’s Bargain*”) [162]. «Рождественские повести» не случайно выходили в канун рождественских праздников. История их появления имеет социальные предпосылки.

Ученый-экономист Адам Смит, прогрессивной деятель английской интеллигенции, член правительственной комиссии по вопросам детского труда в феврале 1843 г. обратился к Диккенсу с просьбой поддержать в средствах массовой информации идею закона об ограничении рабочего дня на заводах и фабриках. Он ознакомил писателя с ужасающими данными о нечеловечески тяжелых условиях труда наемных рабочих и об эксплуатации детского труда. Диккенс, всецело разделяя и поддерживая идеи Смита и его прогрессивных единомышленников, сначала решил написать памфлет «К английскому народу, в защиту ребенка-бедняка», но затем пришел к мысли выразить протест против эксплуатации в качестве не публициста, а писателя.

Диккенс написал Смицу 10 марта 1843 г.: «...Не сомневайтесь, что, когда вы узнаете, в чем дело, и когда узнаете, чем я был занят, – вы согласитесь с

тем, что молот опустился с силой в двадцать раз, да что там – в двадцать тысяч раз большей, нежели та, какую я мог бы применить, если бы выполнил мой первоначальный замысел» [цит. по: 121]. Так Диккенс сообщил о своем замысле создания цикла рассказов, которые будут появляться в журнальной периодике к каждому Рождеству. В основу цикла автором заложена идея объединения людей, так как Рождество – любимый всеми англичанами праздник, генетически связанный с главными человеческими нравственными представлениями и традициями, среди которых особенно важны для писателя в контексте его социальной задачи – идеи примирения врагов, прощения обид, достижения мира и согласия между людьми всех классов.

В традициях средневековой драмы «Рождественские повести» представляли в специфической художественной форме социальную проповедь, обращенную как к бедным, так и к богатым.

Исследователи полагают, что Диккенс, скорее всего, понимал, что решить классовые противоречия путем изменения сознания правящих классов невозможно. Его задача состояла в другом – в показе социального зла и несправедливости, существующих в английском буржуазном обществе. Поэтому уже для первых повестей характерно обличительное начало, реализуемое через иронию и сатирические образы.

Следует сказать, что в отношении «Рождественских повестей» речь идет о реализации «рождественской» философии автора. Тематически лишь первая повесть в целом посвящена Рождеству. Второй текст описывает предновогодние события, в четвертом и пятом празднества Рождества присутствуют эпизодически, в «Сверчке за очагом» даже нет упоминания о Святках. Но по всеобщему мнению, именно Диккенс «изобрел литературное Рождество», об этом позволяют говорить общий идейный замысел и атмосфера рождественского чуда, объединяющие все произведения цикла. Диккенс обращается к традиционной форме волшебной сказки, трансформируя, подгоняя под свой идейный замысел народные

художественные образы эльфов, призраков, фей, духов. Привнесенный в социальные картины бедности и уныния сказочный элемент смягчает жестокую действительность. Автор создает двойственный мир в духе романтической традиции, в котором, как у Гофмана, сказочный мир и реальность, данные в причудливом переплетении, зачастую меняются местами. Например, в повести «Колокола» счастливый реалистичный финал произведения кажется сказочным. Видения и сны бедного Тоби, невзирая на присутствие в них всяких фантастических образов и персонажей, на самом деле изображают тот реальный мир, который Диккенс в заключительной морали призывает по мере сил каждому человеку пытаться изменить и исправить.

В наибольшей степени насыщены социальными проблемами первая и вторая повести, созданные параллельно с романом «Мартин Чезлвит». В «Рождественской песни» обличается тема корысти и эгоизма, в «Колоколах» Диккенс гневно критикует теории Томаса Мальтуса об «избыточном населении» и манчестерскую школу бездушного практицизма и т.д.

В трех последующих текстах социальные мотивы теряют свою остроту, сменяясь темами самопожертвования и расплаты за гордыню. «Битва жизни» – повесть с довольно искусственным и психологически неправдоподобным сюжетом о самопожертвовании Мэрион Джедлер [162]. Девушка разорвала свою помолвку и скрылась на шесть лет из отчего дома, чтобы составить счастье старшей сестры, которая полюбила ее жениха. При этом в «Битве жизни» наиболее отчетливо проявилось мироощущение, присущее подавляющему большинству произведений Диккенса. «Каким бы широким ни был размах его социальных эпопей, какими бы многоликими ни были социальные учреждения и типы, представленные в них, и каким бы пронизательным ни был его диагноз тяжелых общественных недугов, поразивших Англию, Диккенса, а, следовательно, и его любимых героев безудержно влечет из большого мира в малый, к святому пламени очага, где

разыгрывается самая важная для писателя «бескровная битва, которая искупает несчастье и зло, царящие на полях кровавых битв» [22; 254].

В данном случае Диккенса больше интересуют морально-этические вопросы: взаимное доверие в семейной жизни как залог счастья, самопожертвование во имя любви, воздействие чистой и благородной природы на окружающих и другие подобные мотивы. В последнем произведении «Одержимый», написанным в одно время с романом «Домби и сын», явно присутствует аналогичная центральной романной теме – тема наказания за гордыню, художественно реализованная в романтически-философском плане.

Для жанра рождественского рассказа жанрообразующим компонентом является свершение сверхъестественного события, чуда, которое происходит непосредственно при вмешательстве потусторонних сил. Также обязательны мистические персонажи – привидения, духи, эльфы и т. д. Не менее важными структурными элементами рождественского и святочного инварианта рассказа считаются отнесенность времени действия к праздничному зимнему циклу (Рождество, Святки, Новый год) и набор устойчивых лейтмотивов, кроме чуда рождества, это могут быть ритуальные гадания и ряженья, провидческие сновидения. Для завязки действия обязательно описание в начале текста дисгармонической социальной, природной либо семейной картины (природные катаклизмы, конфликт в человеческих отношениях и др.). Большая часть рождественских историй начинается с описания несчастий персонажей, но в финале рассказа обязательно происходит чудо, которое все исправляет. Этот типичный мотив рождественского текста – противоборство добра зла – обусловлен самой биполярной природой рождественских дней.

В «Рождественских повестях» Чарльза Диккенса основной конфликт – это конфликт добра и зла. В «Рождественской песне в прозе» зло трансформируется в добро – «холодный и твердый как камень» Скрудж

становится «щедрым человеком» и начинает помогать нуждающимся. Мистические виденья, полеты над ночным городом, путешествия во времени – в прошлое и в будущее, раздумья над надгробной плитой чудесным образом приводят Скруджа к прозрению. Идея Диккенса в том, чтобы через перерождение Скруджа показать, что человек способен изменить мир к лучшему, только переделав самого себя. Таким образом, через текст писатель воплощает свою мечту о «наибольшем счастье для наибольшего количества людей». В начале повести образ Скруджа очерчен неприятными чертами типичного мизантропа. Ему не нравится, что его бедный племянник весело празднует Рождество, он возмущен тем, что он, не имея ни гроша за душой, хочет жениться по любви [162].

В образе Скруджа ярко проявляются особенности диккенсовского художественного видения: писатель улавливает в реальности приметы фантастического, а в фантастическом – черты реальности. Следует также подчеркнуть, что образы героев Диккенса по сути статичны, они не эволюционируют в результате внутренней работы сознания, а изменяются в лучшую сторону под воздействием внешних магических сил. Немаловажной чертой способа создания образа является подчеркнутая однолинейность, что позволяет говорить о влиянии романтической стилистики. Герои либо целиком отрицательные, либо положительные. Портретная характеристика Скруджа гиперболизированно выражает сущность его типажа, это сквальга, который *«умел выжимать соки, вытягивать жилы, вколачивать в гроб, заграбастывать, вымогать. Это был не человек, а камень. Да, он был холоден и тверд, как камень, и еще никому ни разу в жизни не удалось высечь из его каменного сердца хоть искру сострадания. Скрытный, замкнутый, одинокий,- он прятался как устрица в свою раковину. Душевный холод заморозил изнутри старческие черты его лица, заострил крючковатый нос, сморщил кожу на щеках, сковал походку, заставил посинеть губы и покраснеть глаза, сделал ледяным его скрипучий голос. И*

даже его щетинистый подбородок, редкие волосы и брови, казалось, заиндевели от мороза» [162; 39].

Скрудж абсолютно одинок, его избегают даже нищие и собаки. Но это его несколько не огорчает, он вообще не реагирует на явную антипатию со стороны окружающих, так как люди ему не интересны и не нужны. Диккенс убежден в жизненности подобного типажа, «для которого погода ничего не значила, потому что он сам был олицетворением холода». Но, скорее всего, он понимает, что очеловечивание скруджей возможно лишь в фантастических обстоятельствах, и это происходит в рамках рождественской истории. По этой причине перевоспитание героя осуществляется при вмешательстве привидения, образа Марли – его ушедшего из жизни компаньона. Привидение Марли ведет себя совсем как человек, оно даже, к удивлению Скруджа, садится в кресло. Марли предупреждает героя о скором появлении трех духов, которые уведут его в мир прошлого, где он вернется в знакомые места и встретится там со знакомыми ему с детства и юности людьми [162]. Этот сюжетный ход является типичным для истории с привидениями. Н.А. Соловьева отмечает: «Испытание прошлым приводит Скруджа к новому пониманию не только настоящего, но и будущего. Гуманистический пафос Диккенса, обусловленный его неиссякаемой верой в добро, выглядит убедительно потому, что все невозможное в жизни в рождественской повести может произойти словно по мановению волшебной палочки. Переродившийся Скрудж улыбается прохожим и получает в ответ добрые приветствия. Он покидает мир вечного холода и одиночества. Диккенсу важно подчеркнуть возрождение доброго, гуманного начала в человеке, поэтому он с упоением отдается своей фантазии» [137; 554].

Повесть «Колокола» построена на четких противопоставлениях. Сколь чистосердечны и естественны слова бедняка Уилла Ферна, столь неискренни и слащавы утверждения сэра Джозефа о том, что он Друг и Отец бедняков. Пейзажным и интерьерным фоном развития сюжета являются контрастные

изображения роскоши и нищеты, домашнего тепла и морозной ночи. В тексте присутствует и художественный образ колоколов, в которых обитают невидимые сказочные существа. Идейная нагрузка этого сакрального образа состоит в том, что колокола через свой звон доносят до людей важные истины. Символизируя вечный маятник, сам круговорот жизни, колокола создают потрясающую по силе художественного воздействия звуковую картину: *«У них были громкие, чистые, залиvistые, звонкие голоса, далеко разносившиеся по ветру. Да и не такие робкие это были колокола, чтобы подчиняться прихотям ветра: когда находила на него блажь дуть не в ту сторону, они храбро с ним боролись и все равно по-царски щедро дарили своим радостным звоном каждого, кому хотелось его услышать; известны случаи, когда в бурную ночь они решали во что бы то ни стало достигнуть слуха несчастной матери, склонившейся над больным ребенком, или жены ушедшего в плавание моряка, и тогда им удавалось наголову разбить даже северо-западного буяна, прямо-таки расколоматить его»* [162; 78].

Диккенс через эстетическое воздействие художественного текста пытается способствовать исправлению человеческой природы. Его критика общественного устройства завуалирована при помощи выбора жанровой формы – рождественской повести, близкой к сказке и предполагающей счастливую концовку. Но амбивалентность мировоззрения писателя, отражающаяся и на структуре текста, выражается в его понимании объективной реальности классово дифференцированного общества, в котором невозможны сказочные превращения. Поэтому в сказочно-повествовательный темп повести врезаются динамичные памфлетные строки из речи Ферна: *«Но, прошу вас, добрые господа, когда имеете дело с другими, подобными мне, начинайте не с конца, а с начала. Дайте, прошу вас, сносные дома тем, кто еще лежит в колыбели; дайте сносную пищу тем, кто трудится в поте лица; дайте более человеческие законы, чтобы не губить нас за первую же провинность, и не гоните нас за каждый пустяк в*

тюрьму, в тюрьму, в тюрьму! Тогда мы будем с благодарностью принимать всякое снисхождение, какое вы пожелаете оказать рабочему человеку, - ведь сердце у него незлое, терпеливое и отзывчивое» [162; 89]. Эти полные горечи, обличительные слова исходят из уст рабочего человека, кровно заинтересованного в социальных изменениях. Появление подобного персонажа, несущего серьезную идейную нагрузку, является отходом писателя от законов жанра, проявлением его реалистического метода. Впервые в произведениях писателя появляется тема самопожертвования, альтруизма, которая будет продолжена в романах 1860-х гг.

В «Колоколах» Диккенс актуализирует глобальную социальную проблему – нищенского положения народных масс и антигуманной политики буржуазных партий. В центре сюжета обобщенный образ рабочего Уилла Ферна, открыто выражающего позицию трудящихся: *«О себе скажу, уважаемый, что ни разу вот эта рука, – он выдвинул вперед руку, – не взяла чужого; и никогда не отлынивала от работы, хоть какой тяжелой и за любую плату. Но когда я, сколько ни работай, не могу жить по-человечески, когда я с утра до ночи голоден, когда я вижу, что вся жизнь рабочего человека этак вот начинается, и проходит, и кончается, без всякой надежды на лучшее, – тогда я говорю господам: “Не трогайте меня! Оставьте в покое мой дом”»* [162; 67].

Обобщенно сюжетные модели «Рождественских повестей» Диккенса можно представить в следующих инвариантах:

– в экспозиции сообщается о нравственном пороке или заблуждении героев, которые затем в ходе повествования исправляются (тип модели: вина героя – наказание – искупление);

– представляется история бедной семьи: в качестве содержательного центра («Колокола»), либо фрагментарно («Рождественская песнь в прозе»). Идейная нагрузка концепта «семья» в художественном мире Диккенса однозначна – это ценностный ориентир, приобретающий для людей особое

значение в период Рождества. В сюжетах данного типа ярко выражена противопоставленность сцен семейного веселья одинокому и мрачному существованию персонажей-мизантропов (Кречеты – Скрудж, Пирибинглы – Тэклтон) [17; 116].

В истории рождественского жанра ни одно произведение не обошлось без запоминающегося образа злодея/мизантропа. Этот персонаж играет особую роль в структуре текста: чаще всего именно он является центральным персонажем, и от него зависит развитие действия. Персонаж-мизантроп Диккенса представляет собой гротескный образ; писатель дает не столько портреты героев указанного типа, но создает выразительные маски, по типу масок мистерии или пантомимы. *«Это был не человек, камень... Скрытый, замкнутый, одинокий — он прятался как устрица в свою раковину. Душевный холод заморозил изнутри старческие черты его лица, заострил крючковатый нос, сморщил кожу на щеках, сковал походку, заставил посинеть губы и покраснеть глаза, сделал ледяным его скрипучий голос. И даже его щетинистый подбородок, редкие волосы и брови, казалось, заиндевели от мороза»* [162; 4]. Застывшие черты лица Скруджа создают ощущение присутствия не живого человека, а потустороннего существа в маске. Этот же художественный прием Диккенс применяет при создании образа мизантропа Теклтона из «Сверчка за очагом». *«Весь скрючившись, стоял в кухне возчика с гримасой на сухом лице, надвинув шляпу на нос и глубоко засунув руки в карманы, до самого их дна, а его язвительная, злобная душа выглядывала из крошечного уголка его крошечного глаза, вещая всем недоброе, словно целая сотня воронов, слитая воедино», «один глаз у него был всегда широко открыт, а другой почти закрыт и что этот полузакрытый глаз как раз и выражал его подлинную сущность»* [162; 158]. Гротескность описания этого типажа выражается в полном несоответствии характера и внешности Теклтону роду его занятий.

М.М. Бахтин утверждал, что гротескный образ «всегда находится на стадии изменения и незавершившейся метаморфозы» [10]. Образы Скруджа и Тектона подвергается эволюции по разным причинам. Метаморфоза Скруджа инициируется появлением первого Духа и завершается во время общения с третьим Духом, который ему показывает его смерть, т.е. эти кардинальные изменения натуры Скруджа обусловлены переживаниями, страданиями и нравственным потрясением. Метаморфоза Тектона имеет более простую причину, автор подчиняет действие законам жанра, по которым рождественская история должен иметь счастливый финал.

Литературным антиподом мизантропа в рождественских текстах Диккенса является бедный чудаки, который впоследствии становится его излюбленным типажом. Чудаки всегда принадлежат к бедному сословию, но при этом обязательно имеют семью и дом. К числу подобных образов можно отнести Боба Крэтчита («Рождественская песнь в прозе»), Тоби Вэка («Колокола»), Джона Пирибингла («Сверчок за очагом»), Калеба Пламмера («Сверчок за очагом») и др. Также чудакам присущи доброта, искренность, благородство, наивность и добродушие.

Согласно своей художественной манере Диккенс противопоставляет чудаков и общество, причем не в бытовом, а в социальном плане. По сути, конфликт мизантропов и чудаков представляет собой конфликт между богатством и бедностью. В рамках рождественского текста он, в отличие от других художественных концепций, например, реализма, имеет возможность благоприятного разрешения.

В типологии героев диккенсовских рождественских текстов особое место занимают герои – отцы и дети. Героями-отцами могут оказаться и мизантропы, и бедные чудаки. Здесь важно не социальное положение, а их отношение к отцовству. По этому принципу в «Рождественских повестях» Диккенса героев-отцов можно разделить на две типа: «изначальные» отцы (Боб Крэтчит, Джон Пирибингл, Калеб Пламмер, Тоби Вэк, доктор Джедлер)

и «новообращенные» отцы (Скрудж, Рэдлоу). Первую группу представляют персонажи, изначально имеющие семью и детей, а вторую – герои, которые, пережив метаморфозу, осознают ценность семейных уз и становятся благодетелями для чужих детей. Подобную роль после метаморфозы сыграет Скрудж в жизни Тима Крэтчита, а Теклтнон – для Эдмонда Лонгфорда. Не все «изначальные» отцы материально обеспечивают свои семьи. Крэтчит, Тоби Вэк и Калев Пламмер почти бедствуют, но при этом бесконечно преданы своим близким, и в награду за их любовь происходит чудо. Зачастую на героев-отцов возлагается охранительная функция, они защищают и оберегают своих детей от несправедливого мира и жестокой реальности. Этот мотив наиболее четко замечен в «Сверчке за очагом», герой которого Калев Пламмер создает для своей слепой дочери иллюзионный мир: *«...Его бедная слепая дочь жила совсем в другом месте – в украшенном Калевом волшебном доме, не знавшем ни нужды, ни старости, в доме, куда горе не имело доступа. Калев не был колдуном, но тому единственному колдовскому искусству, которым мы еще владеем – колдовству преданной, неумирающей любви, его учила Природа, и плодами ее уроков были все эти чудеса»* [162; 166].

Мотив «отцовства» присутствовал и в английских фольклорных пьесах, ставших одним из литературных источников рождественского жанра. В целом для рождественского текста образ отца является генетически закрепленным, он ассоциативно связывает художественный текст с изначально религиозным смыслом праздника. Также в рождественских рассказах приобретают важнейшие смысловые коннотации и архетипический характер сюжетные мотивы, связанные с детьми.

2.2.1. Интерпретации рождественской поэтики (на материале текстов У.У. Коллинза и У.М. Теккерей)

Уильям Уилки Коллинз (William Wilkie Collins, 1824 – 1889) – английский писатель, один из сподвижников Диккенса в производстве рождественских выпусков. В серии своих рассказов Коллинз сделал попытку собственной интерпретации важнейшего события календарного года – Рождества, раскрыв его главные традиции под особым художественным углом зрения.

Существует общепринятая классификация творчества Коллинза на три основных периода. В первом периоде (1843 – 1860 гг.) творчества Коллинз находится в поиске «своего» жанра. Он пишет фантастический рассказ «Последний кучер почтовой кареты» (1843), экзотический роман «Иолани, или Таити, как это было» (1844), также пробует себя в жанре путевых заметок «Пешие путешествия вдали от железной дороги» (1851). Первый период творчества также ознаменован встречей с Чарльзом Диккенсом (1851г.), давшим ему возможность заработка и реализации своего литературного таланта. Именно под влиянием Диккенса Коллинз начинает писать рождественские рассказы для журналов «Домашнее чтение» и «Круглый год», с которыми сотрудничал вплоть до 1861 года («Шкатулка мистера Рея» (1852), «Ужасно странная кровать», «Женщина из сна» (1855), «Замороженный» (1857) и т.д.).

Переломным в творчестве молодого писателя Коллинза стал 1852 год, когда вышла в свет его первая рождественская книга «Шкатулка мистера Рея» [193].

Нужно отметить, что Коллинз не был атеистом, но был религиозным скептиком, и этот скептицизм распространялся на все, в том числе и на всеми любимый праздник Рождества. Коллинз не любил Рождество и считал его временем лени, чревоугодия и застоя в делах. Однако, несмотря на эти

чувства, он как писатель осознавал важность рождественских праздников для людей и всегда соблюдал английскую традицию празднования Рождества. Свой бытовой негативизм в отношении Рождества У. Коллинз не перенес в свои «рождественские» произведения, а, напротив, в традициях Диккенса прославлял Рождество как праздник добрых чувств и равенства, благожелательности и прощения всех обид.

С 1851 по 1861 год У. Коллинз ежегодно писал рождественские истории для журнала «Круглый год» (*“All the Year Round”*). Среди них рассказы «Украденная маска» (*“The Stolen Mask; or The Mysterious Cash-box”*, 1851), «Колесо Фортуны» (*“Fatal Fortune”*, 1855), «Пронадай вместе с бригом» (*“Blow up with the Brig”*, 1859), «Роковая колыбель» (*“The Fatal Cradle”*, 1861) и др. В 1867 г. в соавторстве с Диккенсом Коллинз создал рождественскую пьесу «Нет проезда» (*“The Thoroughfare”*), имевшую успех среди читателей и зрителей.

В 1876 – 1887 годы У. Коллинз ежегодно публиковал рассказы в рождественских выпусках журнала «Дух времени» (*“Spirit of the Times”*) – «Женщина из сна» (*“The Dream Woman”*, 1859), «Последняя любовь капитана» (*“The Captain's Last Love”*, 1876), «Дуэль в Херн-Вуде» (*“The Duel in Herne Wood”*, 1877), «Тайна Мармадюка» (*“The Mystery of Marmaduke”*, 1878), «Очки дьявола» (*“The Devil's Spectacles”*, 1879), «Кто убил Зибиди?» (*“Who Killed Zebedee?”*, 1880), «Как я вышла за него замуж» (*“How I married Him”*) (1881), «Она любит и обманывает» (*“She loves and Lies”*, 1883), «Девушка у ворот» (*“The Girl at the Gate”*, 1884), «Поэзия сделай это!» (*“The Poetry Did It!”*, 1885), «Муж старой девы» (*“An Old Maid's Husband”*, 1886), и «Признание капитана» (*“The First Officer's Confession”*, 1887).

Несколько произведений позднего периода творчества У.У. Коллинза также посвящены Рождеству. К ним относятся: рассказ «Мисс или Миссис» (*“Miss or Mrs”*), который открыл рождественский номер *“The Graphic”*; «Рождественская история», опубликованная в еженедельнике *“Harper's”*;

рассказ «Деньги моей леди» (“*My Lady's Money*”), напечатанный в рождественском номере “*The Illustrated London News*”; роман «Виновная река» (“*Guilty River*”), который был опубликован в ежегодном рождественском выпуске “*Arrowsmith*”.

У.У. Коллинз, отдавая дань традиции английской рождественской прозы, писал не столько в жанре рождественской истории, сколько в жанре рассказа вообще. Объем произведения был небольшим, а его сюжет необязательно должен был связан с Рождеством. Коллинз просто создавал интересные и занимательные истории для семейного чтения, иногда включая в них всеми любимые рождественские темы и знакомую читателю систему персонажей. К концу первого периода творчества писатель выработал свой идиостиль: мотив тайны, эффект обманутого ожидания, особое построение интриги.

В рождественских рассказах У.У. Коллинза можно выделить две основные модели сюжетов, которые можно отнести к социально обусловленным. Первая модель основывается на теме победы добра над злом – главный герой, справляется со всеми трудностями, проходит через испытания и в финале истории получает заслуженную награду.

Вторая модель сюжета содержит в основе историю бедной семьи, обретшей на Рождество счастье и богатого покровителя, или получившей какой-то чудесный подарок судьбы. Этот сюжет полноценно представлен в первом рождественском произведении Коллинза «Украденная маска или Шкатулка мистера Рея» (“*The Stolen Mask; or Mr. Wray's Cash Box*”). Рассказ написан в жанровом инварианте «истории у рождественского камина» и вышел в печать накануне Рождества, 13 декабря 1851 года [193].

Основой сюжета «Украденной маски» стала история маленькой небогатой семьи, обретшей на Рождество новых друзей и успокоение. Одним из героев является старый бедный актер, всю свою жизнь боготворивший Шекспира, знавший наизусть все его произведения и постоянно

цитировавший его. Интрига рассказа Коллинза разворачивается вокруг ящичка мистера Рея, в котором спрятано что-то загадочное и ценное. Мотив тайны, типичный для текстов Коллинза, диктует динамику развития сюжета и его коллизии.

После прибытия в городок Тидбери-на-Марше Рубен Рей обращает на себя внимание местных обывателей, в том числе и начинающих грабителей, которые предполагают, что семья Рея богата. Ходят слухи о таинственном сокровище, спрятанном в ящичке Рея. Но затем оказывается, что «сокровище» Рубена, бережно хранимое в ящичке, не имеет никакой материальной ценности, это «украденная маска», слепок с бюста Шекспира. Когда-то Рей тайно проник в церковь и снял копию со скульптуры Шекспира, для того чтобы иметь слепок лица великого драматурга, которому он поклонялся. Воры пытаются выкрасть ящичек, думая, что в нем хранятся деньги. Все заканчивается печально, копия бюста Шекспира разбивается вдребезги. Мистер Рей, этот «маленький человек» переживает настоящую шекспировскую трагедию и погружается в глубокую депрессию, когда лишается объекта поклонения. Лишь только находчивая внучка и новые друзья помогают Рубену Рею выйти из этого состояния [193].

Следует отметить, что «Украденная маска или Шкатулка мистера Рея» – это единственный рождественский рассказ Коллинза, полностью посвященный Рождеству и содержащий все обязательные элементы рождественского жанра: приуроченность к Рождеству, свершение чуда, наличие тайны, элементы сказки, присутствие в рассказе мифических существ и т. д.

Что касается других рождественских рассказов У.У. Коллинза, то они несколько отличны от общепринятого понятия «рождественская история». Последующие за «Украденной маской» рождественские рассказы Коллинза лишь частично содержат элементы рождественского жанра, хотя и издавались в рождественских номерах журналов. Сюжеты этих произведений

относятся к первой модели. Как мы уже отмечали выше, отношение к Рождеству у Коллинза не совпадает с его общепринятым восприятием. Соответственно, его рождественские рассказы также отличны от общепризнанных образцов, хотя сохраняют основные идеи и элементы рождественского жанра. Так, например, традиционный мотив рождественского рассказа – борьба добра и зла, предполагающий счастливый конец рождественской истории, знаменуемый победой добра над злом, у Коллинза несколько модифицирован. Победа добра транслируется через мотив раскрытия тайны преступления и последующего возмездия.

Еще одной отличительной чертой коллинзовских рождественских историй является то, что идентификация их жанровой принадлежности вызывает определенные трудности. В частности, рассказ «Очки дьявола» в жанровом отношении является синтезом традиционной английской сказки и детективного рассказа. Главный герой Альфред рассказывает о событии, вследствие которого он оказался перед необходимостью выбора невесты из двух девушек. Подаренные в канун Рождества волшебные очки Септимуса Нотмана, обязанного многим отцу Альфреда, дали главному герою возможность обнаружить истинную сущность окружающих его людей. До получения подарка Альфред узнает от Септимуса историю этих очков, и она оказывается настолько ужасна, что Альфред не может понять, бред ли это умирающего человека, или просто выдумка. Септимус рассказал, что во время участия в арктической экспедиции он и его товарищ потерялись на Северном полюсе. Через пару дней его друг погиб от холода, а он, чтобы согреться, надел на себя его одежду. Затем, чтобы не умереть от голода, он съел труп друга. Спасшись из снежного плена, по словам Нотмана, ему помог сам дьявол, который подарил ему волшебные очки, с помощью которых он выбрался к людям. Волшебство очков заключалось в том, что, посмотрев сквозь них на человека, можно было прочесть все его сокровенные мысли. Но выбросить, или уничтожить эти очки было невозможно. Единственный

способ избавиться от них – это отдать их другому человеку, что Септимус и сделал перед смертью, подарив их Альфреду [192].

Чем чаще Альфред надевал волшебные очки, тем сильнее он разочаровывался в людях. Все тайные мысли окружающих казались ему алчными, и от этого сам он становился бессердечнее и жестче. Проверку очками прошла только Сесилия. В итоге волшебные очки помогли герою разгадать тайный заговор и определиться в выборе невесты [192].

Рассказ включает обязательный элемент фольклорной сказки – это волшебный атрибут в виде очков, вокруг которых закручивается все действие. Однако этот текст нельзя отнести к сказке, поскольку действие происходит в реальном пространстве. Даже вмешательство потусторонней силы, дьявола, не переводит развитие сюжета в сказочное пространство, как, например, происходит в «Рождественской повести» Диккенса.

В тексте присутствует также элемент детективной истории – «раскрытие тайного заговора», где в качестве сыщика-любителя выступает главный герой Альфред.

Неординарность творческой манеры У.У. Коллинза, его своеобразное, не схожее со взглядами большинства викторианских публицистов восприятие Рождества повлияли на характер его интерпретации рождественских историй. В своих коротких рассказах, приуроченных к Рождеству, писатель сумел проявить свой неповторимый стиль, свою творческую индивидуальность, соединив несоединимое – детектив и сказку, современный роман и фольклор.

Общеизвестен тот факт, что самые яркие артефакты неизменно вызывают к жизни пародии. Здесь есть несколько причин: творческая манера автора-пародиста, то, что зачастую наиболее популярные у читателей литературные формы переполняют читательский рынок и в какой-то степени тормозят развитие других литературных форм, отвлекая от них внимание публики. В таком случае появляется необходимость пародийного

переосмысления роли и ценности литературного идола. Подобную роль сыграл знаменитый роман М. де Сервантеса «Дон-Кихот», завершив эпоху рыцарских романов.

Значение У.М. Теккерея в истории развития рождественского жанра и его художественный талант не позволяют оставить без внимания его рождественские тексты, которые, по сути, являются талантливymi пародиями на эту литературную форму.

Ю.Н. Тынянов в труде «О пародии» выдвинул целостную концепцию пародии, в которой отмечает, что эта литературная форма активизируется в переломные моменты литературного процесса и маркирует факт смены литературных и эстетических приоритетов, делая возможным переход из одной литературной парадигмы в другую. Таким образом, эволюция литературы происходит не только при помощи изобретения новых жанровых форм, но, главным образом, путем применения старых форм в новой функции. И здесь, по мысли Ю.Н. Тынянова, играет существенную роль пародия [145]. В.В. Ивашева уточняет, что пародийное начало, свойственное творчеству У.М. Теккерея в целом, находит отражение в его текстах 1840-х гг. [см.: 45].

«Рождественские рассказы» У.М. Теккерея, отсылающие к диккенсовскому литературному прототипу, неоднородны по жанру. По мнению Е.Ю. Гениевой, они «...представляют собой любопытный гибрид, получившийся от скрещивания французского нравоописательного очерка с диккенсовским рождественским повествованием» [23; 20]. Эта черта особенно ярко выражена в рождественском рассказе «Кольцо и роза» (1854). Примечательно, что У.М. Теккерей обратился к жанровой форме сказки, что не совсем типично для писателя-реалиста.

Писатель трансформирует привычную композиционную структуру сказки, придавая ей особую сценичность, что заметно выделяет «Кольцо и розу» среди других литературных сказок этого периода. Структура сказки

Теккерей представляет собой отдельные сцены, персонажи которых вступают между собой в диалоги.

Как отмечает Н.И. Еремкина, «...мощным пластом в «Кольце и розе» является пласт диалого-литературный, складывающийся из пародий, заимствований, обработок, аллюзий. Теккерей словно ведет ни на минуту не прекращающийся диалог с невидимыми собеседниками. Он полемизирует с романтическим пониманием истории у Ч. Диккенса, Э. Бульвер-Литтона, Ч. Левера, Б. Дизраэли. У.М. Теккерей в карикатурном свете изображает тот пафос и риторику, к которым привыкли викторианцы» [37; 12].

В итоге авторского иронического осмысления сюжетного действия все происходящее в сказке – волшебные поступки героев, описание сказочных предметов и сам сказочный элемент – приобретает пародийный характер.

В рождественском рассказе «Кольцо и роза» У.М. Теккерей в первую очередь применяет классические приемы сатирической пародии, т. е. подвергает осмеянию идейную сущность ряда популярных текстов. При этом писатель использует юмористические элементы, комически подражает оригиналу. «Пародийная поэтика оказывает определенное воздействие на жанровую структуру рассказа, способствует расширению его изобразительных возможностей. В рассказах налицо пародийное содержание, но вместе с тем в них приобретают свою актуальность такие составляющие классической новеллы, как экспозиция, динамическое развитие действия, неожиданный финал» [37; 14].

Прямой отсылкой к диккенсовскому тексту является эссе-пародия Теккерей «Сверчок за очагом. Сочинение Чарльза Диккенса». Теккерей с первых строк намеренно снижает рождественский пафос, акцентируя внимание на материально-физиологической стороне Рождества: *«Мясные лавки ласкают взор изобилием: гуси и индейки поразительной тучности, грандиозные, прямо-таки бутафорские куски говяжьих туш развешаны в этих гостеприимных заведениях под целыми кустами омелы; глядя на них,*

невольно задаешь себе вопрос, почему и птица и мясо на Рождество бывают жирнее, чем в любое другое время года? ... Очень, очень многие мальчики и девочки завтра утром будут больны, если сегодня будет съедена хотя бы половина всех сладостей, проданных вчера» [184; 56]. От описания рождественских яств Теккерей переходит к главному событию – выходу «Сверчка за очагом» Диккенса, который «...разошелся в тысячах экземпляров. Его обсуждают повсюду». Нескрываемой иронией пронизаны строки, в которых описывается воздействие этой повести на читателей: «В тот же день за обедом обнаружилось, что все сидящие за столом уже прочли «Сверчка»; все только о нем и толковали, и даже сам священник, произнесший застольную молитву, признался, что все утро лил над ним слезы. Он не мог сказать – почему, не мог указать на какое-нибудь особенно трогательное место, но вся книга в целом заставила его расчувствоваться» [184; 16]. Далее автор эссе пытается определить причины феноменальной популярности диккенсовского произведения: «...каковы литературные достоинства этой повести, которая так растрогала и его и прочих читателей? По нашему мнению, это очень хорошая рождественская книга, ярче обычного освещенная праздничными фонариками и набитая конфетами, шоколадками и леденцами, подобно вышеупомянутому дворцу на Пикадилли ... На наш взгляд, диалог и персонажи «Сверчка за очагом» так же далеки от жизни, как беседа Титира и Мели-бея далека от подлинной речи двух крестьян...Вся эта история искусственна, как искусственно само имя героя – Пирибингл. Оно сродни вышеупомянутым ситцевым розам, которые гораздо краснее и крупнее живых. «Сверчок за очагом» производит впечатление красивого театрального представления. И, как таковое, он вас очаровывает своим изяществом, красочностью и выдумкой, смешит вас своим броским гротеском, но при всем том вы отчетливо видите, что Карлотта вовсе не богиня (хотя и божественно танцует) и что на щеках у нее румяна, а не настоящий румянец...» [184; 16].

Затем Теккерей пародирует диккенсовский текст, доводя историю о соперничестве чайника и сверчка до абсурда.

Можно заключить, что жанр рождественской истории, хотя и не соответствовал литературным взглядам Теккерей и его мировоззрению, тем не менее, получил в его творчестве определенный отклик, в частности, в повести «Кольцо и Роза», где ощущается влияние фольклорной волшебной сказки, и в пародии на текст Диккенса «Сверчок за очагом», в которой, несмотря на пародийное содержание, выдерживается атрибутика рождественского рассказа.

В результате обзорного анализа можно выделить несколько жанровых форм, ставших воплощением рождественской тематики в начале XIX века, до появления «Рождественской песни в прозе» Диккенса:

1) фольклорные святочные произведения, преимущественно связанные с традицией «историй с привидениями» и бытовавшие как в фольклорной, так и в литературной авторской форме;

2) рождественские гимны, возникшие в рамках церковной литературы;

3) рождественская пантомима, расцвет которой в Англии пришелся на рубеж XVIII – XIX веков;

4) рождественские очерки, появившиеся еще в эпоху Просвещения в английской журналистике, благодаря Стилю и Аддисону (например, цикл о Роджере де Коверли в журнале «Зритель»); а также очерки В. Ирвинга, изображавшие английское Рождество. Жанр очерка вызвал к жизни и другую художественную форму, ставшую, по сути, дериватом рождественского очерка, – рождественский рассказ, первым примером которого в творчестве Диккенса является история о Г. Грабе в «Посмертных записках Пиквикского клуба». Именно эти две формы стали звеньями в формировании новой жанровой единицы – рождественской повести.

2.3. Смысловая и структурная роль архетипа в рождественской прозе

Термин «архетип», сначала сформировавшийся в философских и психологических исследованиях, постепенно вышел за рамки этих наук и проник в другие научные отрасли, в частности, в литературоведение. В творческой концепции каждого автора архетип, преломляясь через его мировидение, становится устойчивым компонентом отображаемой и создаваемой им художественной картины мира.

В научный обиход определение «архетип» ввел швейцарский психолог Карл Густав Юнг. Архетип ученый трактует как «некий универсальный образ, мотив или сюжет, который наделен свойством вездесущности и пронизывает всю культуру человечества с древнейших времен до современности. Такие общечеловеческие символы, прообразы, мотивы, схемы и модели поведения и т. д., лежащие в основе мифов, фольклора и самой культуры в целом, переходят из поколения в поколение как образы коллективного бессознательного» [155; 32]. По Юнгу, «продуктом» архетипов стала мифология. Он утверждает, что «архетипические образы всегда сопровождали человека, они являются источником мифологии, религии, искусства. В этих культурных образованиях происходит постепенная шлифовка спутанных и жутких образов, они превращаются в символы, все более прекрасные по форме и всеобщие по содержанию» [156]. Ученый выявил ряд основополагающих мифологических архетипов: «матери», «дитя» / «ребенка», «тени», «анимы» («анимуса»), «мудрого старца» («мудрой старухи»). Архетип «матери» олицетворяет «вечную и бессмертную бессознательную стихию» [79; 4]. Архетип «дитя / ребенок» символизирует «начало пробуждения индивидуального сознания из стихии коллективно-бессознательного» [79; 4]. Архетип «тени» означает некую темную сторону сознания, которая в своей основе проявляется как

демонический двойник личности. Архетипы «анимы» (для мужчин) и «анимуса» (для женщин) «воплощают бессознательное начало личности, выраженное в образе противоположного пола, а «мудрый старик» («старуха») — высший духовный синтез, гармонизирующий в старости сознательную и бессознательную сферы души» [79; 5].

Концепция архетипов Юнга оказала существенное влияние на множество исследований в сфере мифологии: например, Г. Циммера, Дж. Кэмпбелла, И. Казенёва, М. Элиаде, Э. Ноймана, который, в свою очередь, в своей книге «Происхождение и история сознания» (1949) дал системную трактовку юнговской теории архетипов. По Нойману, как и по Юнгу, главный смысл мифа проявляется как «...пробуждение индивидуального сознания и его борьба против коллективного бессознательного, борьба, предшествующая их гармоническому синтезу. Этот процесс сопровождается отделением от матери, воплощающей элемент бессознательного, а затем от отца, представляющего внешний порядок, а также борьбой с драконом, символизирующим бессознательный элемент, и любовью к принцессе “анима”» [80; 18].

В книге «Герой с тысячью лицами» (1948) Дж. Кэмпбелл в свою очередь обращается к модели мономифа, соответствующей циклу жизни человека [65]. Модель следующая: герой, оставивший родной дом в начале истории, в финале возвращается в него. Он совершает долгий путь, сопровождаемый различными приключениями и испытаниями. Выдержав испытания, герой проходит посвящение, т. е. инициацию. Трактовка Кэмпбеллом инициации в качестве погружения личности в свое «Я» для нахождения новых ценностей схожа с юнгианской. При этом нельзя утверждать, что Кэмпбелл безоговорочно принимал учение Юнга. В своем 4-х томном труде «Маски бога» (1959 – 1970) Кэмпбелл дает аналитический обзор мифологии, опираясь не только на концепцию Юнга, но и на исследования З. Фрейда и его учеников О. Ранка, Г. Рохайма и др. Главным заключением

исследователей архетипа становится утверждение о том, что в разных национальных мифологиях присутствуют идентичные архетипические образы [65].

Дефиниция, введенная К.Г. Юнгом, приобрела как всемерное распространение, так и уточняющие коннотации. В литературоведении понятие «архетип» получило иное смысловое наполнение, чем его изначальное значение образной интерпретации глубинных проявлений человеческой психики, «коллективного бессознательного». «Архетипом» в науке о литературе стали обозначать «...«сквозные», «порождающие» модели словесного творчества» [25; 6].

В начале XX века в зарубежной культурологии и литературоведении сформировалась ритуально-мифологическая школа, родоначальниками которой стали Р. Смит, Дж. Фрейзер и «Кембриджская группа», состоящая из их учеников. Они сформулировали ритуально-мифологическую теорию, в основном основывающуюся на концепциях мифологической школы. Но новое направление постулировало идею приоритета ритуала над мифом и обосновывало приоритетную роль ритуала в генезисе и развитии литературы, искусства, философии.

Ученые ритуально-мифологической школы заложили основы сравнительного изучения мифологии, фольклора и литературы, базируясь на теории жанровой первоосновы мифа, из которого впоследствии, по их мысли, вышли все остальные жанры. Фольклористы-юнгианцы – Франк, Румпф, Лайблин и др. предложили при анализе сказки использовать методику К.Г. Юнга. Например, образ мифологической *матери* они выявили в положительных сказочных героинях – это бабушка Красной Шапочки, волшебная фея из сказки «Золушка» и др. В сюжетной линии борьбы с драконом выявился архетип противостояния своей собственной *тени*, т.е. темной стороне своего Я. Архетип *старого мудреца*, в свою очередь, был

найден почти во всех сказках, поскольку на пути главного героя всегда встречаются старый путник или волшебник, либо мудрая старуха.

Развитие теории литературных архетипов продолжили поздние представители ритуально-мифологической школы Н. Фрай и М. Бодкин. При исследовании литературных архетипов они соединили методики юнгианства и ритуализма. М. Бодкин в труде «Архетипические образцы в поэзии» разработала и ввела в научный оборот понятие «литературное бессознательное», в котором аккумуляровались устойчивые литературные образы, символы, модели развития сюжетов. Особое внимание исследователь уделила архетипу «нового рождения», символам перехода от жизни к смерти, которые ассоциируются с обрядами инициации, и героическим, божественным и демоническим образам [80;20].

Автор книги «Анатомия критики» (1957) Н. Фрай выдвинул собственную концепцию литературного архетипа, по которой базовой основой и структурным каркасом литературных текстов является миф, который он приравнивает к ритуалу и архетипу. Н. Фрай считал, что миф, ритуал и архетип – тождественные понятия, и именно они определяют сущность словесного творчества [195].

При этом есть и ряд исследователей, отрицающих концепцию Юнга. Е.М. Мелетинский в своем труде «От мифа к литературе» отмечает, что Г. Башляр и Ж. Дюран отрицают «юнгианский редуционизм» [80; 19]. Эти ученые исследуют мифологические архетипы только на уровне первобытного сознания.

Следует сказать, что концепции Юнга, Фрая, Дюрана не могут быть безоговорочно приняты современным литературоведением по причине их психологического и ритуально-мифологического редуционизма, который подводит объяснение всех сложнейших текстовых структур и образов к архаическому мифу, что ведет к архаизации современной литературы. Говоря об архетипах, Юнг и его последователи подразумевают комплекс ключевых

фигур, символов или предметов, порождающих определенные мотивы, но не сюжеты. По их мнению, сюжеты не вторичны, но в их пространстве происходит появление новых образов и сочетание их с архетипическими.

Значительный вклад в теорию литературных архетипов внес русский филолог конца XX века С.С. Аверинцев. В противовес мнению Юнга, подразумевающего под архетипом воспроизводимые бессознательно, первичные шаблоны образов, которые активизируют воображение и реализуются в мифах, снах и литературных произведениях, Аверинцев утверждает, что архетипы это «...не сами образы, а схемы образов, их психологические предпосылки, их возможность» [1]. Аверинцев не находит у Юнга четкого и последовательного раскрытия взаимозависимости мифологических образов и архетипа как элемента психологической структуры. По этой причине определение «архетип» в литературоведении стало обозначать наиболее фундаментальные и общие мифологические мотивы, первичные схемы представлений, находящихся в основе каждой мифологической и художественной структуры. Аверинцев доказал, что «...при всей своей обобщенности и формальности архетип может иметь структуру и эволюционировать от простых к более сложным архетипам» [1].

Заметную роль в исследовании архетипов сыграл И.П. Смирнов, рассмотрев архетипы с позиций жанрологии. Он вычленил архетип - мифологему, отделив его от литературного архетипа. Также российский ученый проводит параллели между архетипичностью и интертекстуальностью, которая, в свою очередь трактуется в качестве одной из граней коммуникативной модели архетипа [134].

Современные литературоведы в своих работах нередко термин «архетип» ставят в синонимичный ряд с такими понятиями, как «мифологема», «образ», «символ» и т.д. Также данный термин используется и в прямом, и в метафорическом значении для маркировки повторяющихся художественных образов. А.В. Большакова считает, что архетип «...это

своего рода доминанта, авторитетный руководитель в стихии житейских проблем, выборов решений» [15; 8]. Вслед за К. Юнгом она усматривает «силу художника в умении «говорить архетипами». «По существу, литературный архетип – это универсальный «первообраз» «сквозная», «исходная модель», имеющая ценностно-смысловую основу, обладающая способностью изменяться и создавать различные вариативные построения. В художественном тексте архетипы не существуют изолированно друг от друга. Благодаря их сплетению, образовывается единый архетипический комплекс, в состав которого входят архетипическое сюжетное клише и архетипическое значение персонажа» [102;32].

Единственное утверждение, не подвергающееся сомнению, это то, что архетипы являются «первообразами», генетически связанными с обрядом и мифом, что доказывает неразрывную связь между мифом и литературой, промежуточным звеном которой является фольклор. Фольклор – универсальный посредник, который «...по типу сознания тяготеет к миру мифологии, однако как явление искусства примыкает к литературе» [71; 35], а фольклорные концепты существенно влияют на процесс взаимодействия мифа и литературы. Точнее будет сказать, что архетипы в своем движении в литературу проходят фольклорную обработку.

Фольклор, в переводе с английского означающий «народную мудрость», зародился в качестве художественного феномена массового творчества в дописьменный период. Все литературные жанры содержат в той или иной степени фольклорные мотивы, образы, в том числе – архетипические, сюжетные ходы. Ярким подтверждением этому является рождественский жанр.

М.И. Бондаренко в своей работе «Традиции «Рождественских повестей» Диккенса в русском святочном рассказе 1840-1890-х годов», исследуя «Рождественские повести» Ч. Диккенса, выявила наличие в них следующих рождественских архетипов: архетип семьи, архетип рождественского сна и

рождественской смерти и архетип рождественского чуда [17]. В ходе текстологического анализа выявилось значимое проявление в рождественской прозе еще двух архетипов – архетипа ребенка и архетипа тени. Здесь же актуализируется вопрос о взаимосвязи архетипа и символа. Как мы уже отмечали, многие исследователи сближают эти два феномена, основываясь на предположении об их мифопоэтической природе, нередко даже применяют их в качестве синонимов. Рождественская символика имеет основополагающее значение в структурном и жанровом решении рождественского текста, поэтому мы считаем необходимым отметить ее характерные признаки и формы, а также проанализировать ее семантическое наполнение на уровне подтекста. Ю. Лотман отмечал: «Область культуры – это всегда область символизма» [72; 7]. Г.А. Кажигалиева считает, что «Наиболее древнейшие, пришедшие из глубины веков символы-архетипы связаны, как и образы-архетипы, с мифологией, ибо архетипические образы и символы – это порождение мифологии, мифов» [49]. По мнению А.Ю. Большаковой, которая совершенно справедливо говорит о необходимости литературоведческой трактовки архетипа, отличной от психологической, в ряд основных свойств литературного архетипа входят:

- «- первичность (оригинальность, подлинность, изначальность);
- инвариантность, матричность (устойчивость, константность, неизменность);
- вариативность, производность, порождающая функция (вариативная повторяемость в разных произведениях);
- универсальность (вездесущность, регулярность присутствия в культуре, литературе разных эпох);
- образцовость, доминантность (идеальность, главенство)» [15; 9]

А.Ю. Большакова также подчеркивает значимость литературного архетипа в качестве исходного образца для создания художественных образов [15]. Для понимания тончайших различий между архетипов и

символов, следует отметить, что архетипы не требуют понимания, интерпретации, они заложены в структуре человеческого подсознания и имеют общее для всех людей значение, символ же, многосмысленная структура, его основными характеристиками являются знаковость и образность, и он может иметь множество прочтений. Но в случае архетипических символов можно утверждать, что они имеют общее происхождение и однозначное прочтение, следовательно, могут выступать в качестве синонимов с понятием архетип.

Исходя из этого положения, можно утверждать, что в качестве образца, модели рождественских историй послужили архетипы коллективного бессознательного, общие для каждой национальной культуры и реализующиеся в мифе, и более поздние архетипы, связанные с Рождеством – рождественские символы и ритуалы.

Рассмотрим более подробно отдельные архетипы рождественского текста в качестве устойчивых моделей, присутствующих во всех произведениях исследуемой жанровой формы.

Архетип «рождественское чудо»

Исследователь М.И. Бондаренко рассматривает архетипы «рождественский сон» и «рождественскую смерть» в качестве автономных смысловых единиц рождественского текста [17]. На основании приведенного выше текстологического анализа, мы можем предположить, что указанные архетипы в исследуемых нами текстах нередко являются структурными компонентами основного центрального архетипа «рождественское чудо», который является центральным смысловым и структурным ядром рождественской истории. В частности, почти все ситуации, связанные с рождественскими трансформациями персонажей, предваряются сновидениями, в которых герой зачастую оказывается в потустороннем мире, что ассоциируется у читателя с состоянием смерти. Вместе с тем точка зрения М.И. Бондаренко вполне обоснована, так как архетипы

«рождественского сна» и «рождественской смерти» можно рассматривать отдельно в качестве устойчивых символических точек опор рождественского текста [17].

Выделение архетипа «рождественское чудо» в рождественском рассказе обусловлено устойчивым для жанра хронотопом – приуроченностью событий ко времени Рождества, которое в сознании людей ассоциируется с отличным от обычного ходом времени. Как отмечает Г.Г. Рамазанова: «Рубежное время, незримая веха, отделяющее настоящее от неведомого будущего, традиционно воспринимается как время ожидания чудес, на которое возлагаются надежды и особые упования, это период затаенных чаяний о счастливых переменах в судьбе. Сама природа рождественского рассказа предполагает, что в ней возникают контрасты, противопоставления, своеобразные оппозиции, связанные со временем и пространством. Рассказы в своем подавляющем большинстве строятся по определенной схеме, и очень большую роль в них играет хронотоп» [120]. Хронотоп диктует определенную структурную оппозиционность: время настоящее и время будущее. Следует отметить типичность и постоянность сюжетного решения – в классической рождественской истории в необыкновенную волшебную ночь происходят чудеса, кардинальным образом меняющие жизнь, либо сознание персонажей.

В «Рождественских повестях» Диккенса отчетливо выявляется два вида чуда. Первый и основной вид чуда – это нравственная метаморфоза отрицательного персонажа. Подобная трансформация в связи с типом героя – мизантропа, ей подверженного, а также с механизмом ее свершения выглядит неожиданной и сказочной, как в случаях со Скруджем, Тэклтоном, Рэдлоу.

Присутствие сверхъестественных существ в диккенсовском цикле также генетически обусловлено самой сутью рождественского чуда. Исправление

циников-мизантропов происходит в окружении фантастической атрибутики и inferнальных существ, несущих миссию оправдания происходящего.

Следующая разновидность рождественского чуда обусловлена первой, иницирующей ее реализацию. Очеловечившиеся герои-мизантропы начинают активно помогать обездоленным «маленьким людям», для которых такая благотворительность становится чудесным событием. Чудом для Кречетов становится метаморфоза Скруджа: *«И Скрудж сдержал свое слово. Он сделал все, что обещал Бобу, и даже больше, куда больше. А Малышке Тиму, который, к слову сказать, вскоре совсем поправился, он был всегда вторым отцом. И таким стал он добрым другом ... и таким щедрым человеком, что наш славный старый город может им только гордиться»* [162, 73].

Если в рождественских текстах Ч. Диккенса введение архетипа чуда в сюжетную линию оправдано изначальным сакральным смыслом рождественской ночи, во время которой происходит чудесное появление младенца Христа, то У.У. Коллинз в художественной трактовке рождественского чуда придерживается не религиозной, а, скорее, фольклорной сказочной традиции, рисуя его как деяние потусторонних сил.

По аналогии с диккенсовской манерой в сюжетах Коллинза присутствуют два вида чуда. Первое воплощение чуда – это трансформация или метаморфоза отрицательных персонажей (циников, мизантропов, сквалыг), происходящая путем вмешательства сверхъестественных сил – духов, привидений, или при помощи волшебной атрибутики. Данное взаимодействие реального мира с фантастическим имеет воспитательные, дидактические цели, чаще всего резюмируемые в финале произведения в форме авторских моральных сентенций. Второй тип чуда становится прямым следствием первого. Переродившиеся, кардинально изменившиеся герои – мизантропы в прошлом – принимаются деятельно помогать «маленьким»

бедным людям, воспринимающим эти действия в качестве рождественского чуда.

Архетип «сон»

Архетип «сон» в рождественском жанре несет функцию одновременно и временного, и пространственного ориентира. Сон можно трактовать как топос, альтернативный реальному, задеиствовавший одновременно не одно локальное пространство. Рождественский сон связан и с романтическим принципом двоимирия, который в повестях Диккенса представляет особый рождественский инвариант: мир делится на обычный и на рождественский (для сравнения, у романтиков показывается мир реальный и мир идеальный). Мотив сна становится структурообразующим центром – в его пространстве автор может смело ввести в текст фантастические сюжетные коллизии (появление привидений, сказочное преобразование персонажей). Бинарная оппозиция «сон - действительность» выполняет двойственную функцию, реальный и фантастический планы могут и разграничиваться, и смешиваться («Колокола»). Архетип сна имеет также жанрообразующую функцию, заключающуюся в стирании границы между обычным и волшебным, между сном и явью. Временная точка погружения главного героя в сон маркирует начало нового этапа в его жизни (Скрудж, Тоби Вэк, Рэдлоу).

Мотив сна не обязателен для всех рождественских повестей. Например, в двух первых рождественских повестях Диккенса архетип «сон» имеет разную природу и решает разные задачи. В финальной повести цикла «Одержимый, или Сделка с призраком» возникает некая парафраза «Рождественской песни в прозе», и связана она со сном Скруджа. Только призрак, привидевшийся Скруджу во сне, появляется перед главным героем в реальности: *«Безжизненное и холодное, свинцово-серого цвета руки и в лице ни кровинки – но те же черты, те же блестящие глаза и седина в волосах, и даже мрачный наряд – точная тень одежды Рэдлоу, – таким возникло оно, без движения и без звука обретя устрашающую видимость бытия. Как*

Редлоу оперся на подлокотник кресла и задумчиво глядел в огонь, так и Видение, низко наклонясь над ним, оперлось на спинку его кресла, и ужасное подобие живого лица было точно так же обращено к огню с тем же выражением задумчивости» [162; 178]. Здесь Диккенс воссоздает фантастическую атмосферу сна или просто видения. Сравним с образом призрака Марли: *«Лицо Марли, оно не утонуло в непроницаемом мраке, как все остальные предметы во дворе, а напротив того – излучало призрачный свет, совсем как гнилой омар в темном погребе. Оно не выражало ни ярости, ни гнева, а взирало на Скруджа совершенно так же, как смотрел на него покойный Марли при жизни, сдвинув свои бесцветные очки на бледный, как у мертвеца, лоб. Только волосы как-то странно шевелились, словно на них веяло жаром из горячей печи, а широко раскрытые глаза смотрели совершенно неподвижно, и это в сочетании с трупным цветом лица внушало ужас. И все же не столько самый вид или выражение этого лица было ужасно, сколько что-то другое, что было как бы вне его» [162; 178].*

Сон на Рождество не ограничен временными и пространственными рамками: духи обладают способностью растягивать время и могут показывать герою картины и прошлого, и настоящего, и будущего. Фантастический хронотоп дает автору возможность создания свободного сюжетного действия, не привязанного к определенному времени и пространству, что полностью соответствует атмосфере Рождества, в которое происходят самые невероятные вещи. Иногда трудно понять, сон это, или явь, но главное, что время сна дает персонажу возможность измениться, так как он проживает «черновую» жизнь, а, проснувшись, он может все переписать. Данную сюжетную модель Диккенс воссоздает в «Рождественской песни в прозе». Следует отметить, что сон играет в тексте и важную структурообразующую роль. Каждое погружение в сон маркирует отдельный этап жизни персонажа, таким образом, реализуется и идейный

замысел, и создается особый темпоральный ритм, делающий стилистику Диккенса узнаваемой.

Сны каждого персонажа рождественских повестей имеют соответствующую ему индивидуальную художественную природу и задачи. Например, сон Скруджа структурирован по канонам волшебной сказки и ее жанрового инварианта – истории с привидениями. Структурно он выглядит как самостоятельная законченная часть текста, это «текст в тексте», имеющий свой сюжет и свою композицию. Сон Скруджа построен по принципу восходящей градации, эмоциональное давление на героя постепенно усиливается. От сентиментальных ностальгических картин детства Духи переходят к не столь радужным видениям будущего: *«Он отпрянул в неизъяснимом страхе, ибо все изменилось вокруг, и теперь он стоял у изголовья чьей-то кровати, едва не касаясь ее рукой. Стоял возле неприкрытой кровати без полога, на которой под рваной простыней, лежал кто-то, <...> возвещавший о своей судьбе леденящим душу языком»* [162, 61].

Мотив сна появляется и в «Колоколах» Диккенса. Рождественский сон Тоби Вэка выстроен по типу сна-кошмара. Хронотоп опять же фантастический, время пребывания героя во сне максимально расширено. Но происходящее лишено фантастических черт, оно абсолютно реалистично: через фрагмент сна Диккенс заостряет внимание читателя на социальном плане повести, показывая герою ужасающие картины человеческих бедствий и страданий.

Мотив сна получает интересную художественную интерпретацию и в текстах У.У. Коллинза. Причем, функции архетипа сна различны. Например, в «Украденной маске» сон вводит главного героя в иной мир, мир таинственных существ и эльфов, которые как бы оправдывают действия Рубена Рея: *“Midsummer Night’s Dream-all creatures like sparks of silver light-dancing round the Shakespeare bust! The moment they caught sight of me, they all*

called out in their sweet nightingale voices: «Come along, Reuben! Sly old Reuben! We know what you're here for, and we don't mind you a bit! You love Shakespeare, and so do we-dance, Reuben, and be happy! Shakespeare likes an old actor; he was an actor himself-nobody sees us! We're out for the night! Foot it, old Reuben-foot it away! <...> I woke up in the dark, in a cold perspiration»¹ [193].

В рассказе «Женщина из сна» сон кажется реальной самой действительности. *«Во сне наш герой внезапно ощутил непонятную дрожь во всем теле и острую боль в сердце, прежде ему незнакомую. Сна не было и во помине, и Айзек широко раскрыл глаза: насторожившись, он приготовился к чему угодно... Между изножьем кровати и закрытой дверью стояла, глядя на него, женщина с ножом в руке» [171; 289 – 290].* Жанрообразующей функцией мотива сна является стирание границы между обычным и волшебным, между сном и явью. Мотив сна санкционирует введение в текст фантастического сюжета.

В подтверждение высказанному нами предположению о взаимосвязи архетипов «рождественское чудо» и «сон» можем резюмировать, что сон выполняет в рождественском тексте дополнительную функцию, предваряя рождественское чудо, подготавливая героя к трансформации. Таким образом, можно считать архетип «сон» структурным компонентом центрального архетипа «рождественское чудо».

Архетип «смерть»

В художественном пространстве происходящей с героем нравственной метаморфозы особое значение приобретает мотив смерти. Мотив смерти, присущий большинству текстов рождественского жанра, является

¹ Сон в летнюю ночь-все существа, как искры серебряного света танцуют вокруг бюста Шекспира! В тот момент, когда они заметили меня, они начали звать своими сладкими соловьиными голосками: «Пойдем с нами, Рубен! Хитрый, старый Рубен! Мы знаем, зачем ты пришел сюда, и не возражаем. Ты любишь Шекспира, так же как и мы любим танцевать, будь счастлив Рубен! Шекспир любит старого актера – он сам тоже был актером – никто не видит нас! Уходи старый Рубен, уходи прочь!» ... Я проснулся в крошечной тьме весь в холодном поту. (перевод мой.- М.М.)

художественной реализацией древнейшего мифопоэтического и фольклорного архетипа, генетически восходящего к обрядовым игрищам. Следует вспомнить, что мотив смерти являлся устойчивым сквозным сюжетным ходом различных народных драм, которых традиционно ставились перед Рождеством и в период аграрных фестивалей. В подобных пьесах главный герой умирал, но затем воскрешался. Воскрешение несло сакральную идею нравственного перерождения протагониста.

Тема смерти в рождественских повестях Диккенса трактуется в двух ипостасях: естественная смерть, с каковой начинается «Рождественская песнь в прозе». Здесь вместо патетической интонации мы видим ироническую, а вместо предрождественских ликований – сухую констатацию смерти ростовщика. Второй вариант – это смерть, которая имеет амбивалентный характер, как она и трактуется в мифопоэтической традиции. Встречается инвариант – смерть героя во сне, в котором это состояние означает не физическую смерть, а воскрешение персонажа и его переход в новое состояние, которое он осознает в момент пробуждения.

Череда состояний, которые по очереди переживает Скрудж в «Рождественской песни в прозе», укладываются в сюжетную модель, описанную М.Л. Андреевым на материале фольклорной драмы: «...движение от агона через пафос (страдание и смерть) и френос к теофании (богоявление)» [5]. В архаическом рождественском сюжете нравственная метаморфоза протагониста происходила в контексте сюжетного мотива «смерть/воскрешение», воплощая идею возвращения человека к своей истинной натуре.

В «Колоколах» мотив смерти напрямую связан с социальной заостренностью повести. Картина смерти Тоби, привидевшаяся ему во сне, придает повести реалистические черты. Картины, показанные Тоби во сне, отражают протестные взгляды Диккенса на английскую буржуазную действительность, воплощением которой являются Кьют и Файлер. Смерть

Мэг не укладывается в рамки традиционного для рождественского жанра мотива, она становится символом вины общества перед уничтоженным им «маленьким человеком» [162].

Художественная специфика реализации мотива смерти в сюжетах рождественских текстов Диккенса заключается в том, что герои (Скрудж, Тоби Вэк) не умирают в реальности, а лишь видят картины своей будущей смерти. Но этого становится достаточно, чтобы для метаморфозы героя.

«Рождественская песнь в прозе» не только проповедует идеи радости домашнего очага и святости семейных уз, но и разрабатывает тему смерти в карнавализованном стиле. Мы видим изящную игру автора с жанровыми признаками, «...ни один из которых в отдельности не может исчерпать связанных с ним смыслов. Диккенс искусно манипулирует историко-культурными ассоциациями, обращаясь не только к современному читательскому кругу публики, но и к ее национально-исторической памяти. Связанные с каждым из жанров комплексы идей, смыслов и образов, вступают в сложное диалектическое взаимодействие, создавая новые смыслы» [115].

Рассмотренные эпизоды смерти, также являющиеся константными и символическими в рождественской прозе, в свою очередь, наряду с архетипами сна, образуют подготовительный этап к рождественскому чуду. Персонажи, попадая в крайне реалистичные ситуации, связанные со смертью близких или собственной, испытывают ощущение ужаса и раскаяния, так как эти картины иллюстрируются историями их прегрешений, и оказываются готовыми к нравственному перевоплощению, в котором и заключается основная идея рождественского чуда.

Архетип «семья»

Образ семьи становится не только смысловым центром рождественских произведений Ч. Диккенса, но концептуальной реализацией архетипа семьи. «Становлению архетипа семьи в «Рождественских повестях» как жанровой

доминанты, способствовало и то, что Ч. Диккенс фактически наследует его из предшествующей рождественской литературы» [17; 111]. Как мы отмечали, литургическая рождественская драма, рождественские очерки XVIII века, публикуемые в «Зрителе», тексты американских и английских романтиков («Мармион» В. Скотта, «Старое Рождество» В. Ирвинга) оказались главными литературными источниками темы Рождества в творчестве английского писателя. Но следует уточнить, что в своей интерпретации рождественской тематики Диккенс отошел от устоявшихся художественных штампов и пошел по пути жанровых экспериментов. Он создает целостное идейно-смысловое пространство, воссоздавая общую картину бытия, предопределяющую главные сюжетные мотивы и идейную нагрузку образов. В общем, в «Рождественских повестях» Диккенсом создается архетипический комплекс, центральным *идейным звеном* которого становится архетип семьи. Сюжетным центром, как мы отметили, является архетип «рождественское чудо».

Семья была и остается одним из важнейших ценностных ориентиров в Англии викторианской эпохи, как и во всем мире и во все времена. В каждой национальной литературе мы встречаем художественное воплощение архетипа «семья», обусловленное его социально-исторической и культурной спецификой. Таким образом сформировалось и стереотипное представление о типичной английской семье с ее особым жизненным укладом, традициями и внутрисемейной иерархией. Ч. Диккенс входит в круг писателей, которые воспринимали семью в качестве незыблемого идеального социального института, на котором держится вся общественная система. В воспоминаниях «Отец, каким я его помню» дочь писателя М. Диккенс описывает, каким замечательным отцом был Чарльз Диккенс – тонким, чутким, любящим, ценившим домашнее тепло. Особенно важно для дочери то, что напряженная писательская работа и общенациональная популярность не оторвали его от семьи, а напротив, чем больше приходила слава, тем чаще он старался быть в кругу своей семьи.

Национальный праздник Рождества традиционно связан в Англии с торжественным объединением родных и близких за совместным столом, с гуманистической идеей сопричастности и любви. Символом домашнего уюта и тепла является родной очаг, у которого собирается семья и к которому стремятся оторвавшиеся от дома странники и изгнанники. Рождество также время всепрощения, каждый старается простить другим былые обиды. Общая идея – вера в чудо и стремление к счастью – объединяет членов семьи. Г.К. Честертон отмечал, что «...идеал семейного уюта принадлежит англичанам, он принадлежит Рождеству, более того, он принадлежит Диккенсу» [191; 118].

Как отмечалось в наших работах, базовая модель архетипа семьи актуализируется в диккенсовских рождественских произведениях в следующих аспектах:

1) Главные персонажи представляют собою типичных представителей своей эпохи. В манере романтизма Диккенс создает одновекторные образы, заостряя либо положительные, либо отрицательные черты. Этот прием наглядно иллюстрирует наш тезис о биполярности художественного мира Диккенса. Например, образ главного персонажа в рассказе «Рождественская песнь в прозе» – Эбинизера Скруджа представляет собой тип буржуа-скряги и мизантропа. «Мрачный, нелюдимый, подозрительный и скупой герой в бесконечной погоне за деньгами теряет человечность. Как яркий мальтузианец, Скрудж считает работные дома благодеянием для бедняков. Его ничуть не трогают сообщения о людях, умирающих с голоду. По его мнению, их смерть своевременно снизит избыток населения. Он издевается над своим племянником, который недавно женился, не имея средств, чтобы прокормить семью. Сам Скрудж не имеет собственной семьи и детей и лишен семейных радостей» [102;33].

2) Главные сюжетные коллизии образуют архетипическое сюжетное клише. При помощи фантастических образов духов Рождества (Прошлого,

Настоящего и Будущего) Скруджу дается уникальная возможность совершить чудесное путешествие в ирреальном пространстве и времени, чтобы пересмотреть свою былую жизнь, и именно – в контексте семейных уз и отношений.

Первый Дух Прошлого Рождества похож на ребенка и излучает неугасимый яркий свет. Очевидно, что этот свет является символом лучшего, что дается людям в детстве, и что они, взрослея, теряют. Этот Дух показывает Скруджу сюжеты из его детства. Герой видит себя в классной комнате, «убогим, всеми забытым мальчиком, которым он был когда-то». Ему становится жаль того ребенка, которым он был. Глядя на себя, маленького и беспомощного, уже взрослый Скрудж плачет и вспоминает, как вчера в его настоящей жизни у двери колядовал мальчик, которого он прогнал. Скрудж сожалеет об этом и говорит Духу: *«Мне бы хотелось дать ему что-нибудь, вот и все – только и всего»* [162; 47].

Другая картина из Прошлого – в школьную комнату вбегают сестра Скруджа и сообщает, что их деспотичный отец сжалился над ним и разрешил ему не только приехать на рождественские праздники, но и навсегда остаться в родном доме. Дух напоминает, что маленькая Фэн очень любила Скруджа. Она умерла молодой замужней женщиной, и у нее остался сын, его племянник, которого он грубо оттолкнул, когда тот пригласил его к себе на Рождество.

Затем Скрудж видит себя юношей, который в погоне за наживой отказался от женитьбы на прелестной девушке Бэлл и лишил себя настоящей любви и семейного счастья. Теперь он сожалеет об этом и ощущает себя одиноким и несчастным.

Дух Настоящего Рождества – самый жизнерадостный и веселый из всех трех Духов – раскрывает перед Скруджем истинную красоту жизни, заключающуюся в той искренней радости, которую несут людям семья,

любовь, дружба и сострадание. Дух дает старику надежду, что и сейчас он может измениться, стать лучше.

Дух Будущего Рождества – таинственный, мрачный и молчаливый – предрекает Скруджу, что в скором времени его злосчастная жизнь закончится смертью, которая вызовет лишь праздные, равнодушные разговоры биржевых дельцов и нескрываемую радость бедняков, которых он нещадно эксплуатировал. Эти перспективы сначала поражают и ужасают Скруджа, но при этом исцеляет его омертвевшую душу и способствуют его моральному перерождению.

3) Диккенс создает образы различных семей, чтобы на контрасте показать, отчего бывают счастливы и несчастливы люди. Скрудж «посещает» вместе с тремя Духами пять семей. Воспоминание из детства – это его несчастливая семья, в которой отсутствуют родительская любовь и забота. Картина из прошлой жизни – это примерная семья его наставника, хозяина лавки Физзиунга. В качестве наглядных примеров из настоящей жизни показаны три счастливые семьи, празднующие Рождество – благополучная семья бывшей невесты Бэлл, многодетная семья клерка Боба Крэтчита и молодая семья племянника Фреда.

4) Концептуальную нагрузку имеет в диккенсовском художественном мире образ героя-отца, воплощающий архетип «анимус» и генетически восходящий к литургической рождественской драме. В «Рождественских повестях» Диккенса персонажей-отцов можно разделить на две категории: «исконные» отцы (Боб Крэтчит, Тоби Вэк, Джон Пирибингл) и «новообращенные» (Скрудж, Рэдлоу). В первую группу входят персонажи, которые имеют настоящую семью и детей, во вторую – те, которые подвергаются метаморфозе, осознав ценность семейных уз, и становятся «сублимированными» отцами для чужих детей: Скрудж выполняет подобную роль для маленького Тима Крэтчита.

5) Тема и идея нравственного перерождения героя и обретения им семьи транслируется через отношение Скруджа (после нравственного перерождения) к племяннику Фреду и клерку Бобу Крэтчиту. Накануне Рождества раскаявшийся Скрудж пытается исправить ошибки прошлого. Он посещает рождественскую службу, посылает большой семье Крэтчита рождественскую индейку, повышает клерку жалованье, дарит большую сумму благотворительному фонду, затем приходит на рождественский обед к племяннику. *«Через пять минут Скрудж уже чувствовал себя как дома. Такого сердечного приема он еще отродясь не встречал...!»* [162; 131 – 132]. Другими словами, герой обретает семейное счастье, которое до этого не представляло для него никакой ценности, и, наконец, осознает себя счастливым.

б) Архетипический комплекс, характерный для рождественской прозы, включает в свою структуру серию архетипических мотивов: «рождественский сон», «дом», «семейный очаг», «семейный уют», «рождественский стол», «путь, перемещение», «смерть», «нравственное перерождение».

«Например, архетип «рождественский сон» связан с концепцией двоимирия, которая в повестях Диккенса реализуется через структурное решение – деление мира на обычный и рождественский. Мотив сна санкционирует введение в текст фантастических эпизодов (появление привидений, сказочное преобразование персонажей). Жанрообразующая функция мотива сна – стирание границы между обычным и волшебным, между сном и явью. Момент погружения главного героя в сон (Скрудж, Тоби Вэк, Рэдлоу) знаменует начало нового этапа в их существовании» [81; 39].

7) Рождественские тексты идеологически базируются на «рождественской» философии – *“Carol Philosophy”*, сформировавшейся в законченном виде в художественной концепции Ч. Диккенса. К началу 1840-х гг. Диккенс уже не просто колоритно изображает празднование

Рождества в кругу семьи, а последовательно проводит через свои произведения «рождественскую» философию, транслирующую, прежде всего, морально-нравственные ценности и гуманистические идеи. Очевидно, что в «Рождественских повестях» она представлена как внесоциальная утопическая философия добра и зла, так как серьезные социальные проблемы, в том числе, семейные, решаются при помощи «рождественского чуда» и вмешательства потусторонних сил. Сама сказочная форма говорит о том, что Диккенс, видя серьезные проблемы семьи и общества в целом, не нашел реалистического способа их разрешения.

В качестве неотъемлемой части традиционного рождественского рассказа оригинальное звучание, согласно законам жанра "*Chistmas novel*", получила тема семьи в рождественской прозе У.У. Коллинза.

Можно выделить несколько основных причин, определивших становление образа семьи как одного из основополагающих рождественских архетипов. Социально-историческим обоснованием его актуализации является ценностный ориентир викторианской эпохи, реализовавшийся и в других областях искусства. Интересу к архетипу семьи способствовало и то, что писатель фактически наследовал этот образ из предшествующей рождественской литературы. Так, и в рождественских повестях Ч. Диккенса, и в произведениях романтиков («Мармион» В. Скотта), и в «Старом Рождестве» В. Ирвинга одним из обязательных атрибутов счастливого Рождества является изображение семьи, собравшейся за праздничным столом [197].

В «Украденной маске» идея дружной семьи, собравшейся у своего очага, является ярким примером семантической доминанты рождественского жанра. Жизнь Рубена Рейя и его близких далеко не безоблачна, но в ней, независимо от уровня материального благополучия, всегда есть место искренней радости [193].

Новаторство Коллинза заключается в том, что он не останавливается на традиционных рождественских архетипах, а расширяет их, выделяя важные структурные компоненты. В частности, изображая семью, он затрагивает актуальную тему Англии середины XIX века, тему брака, которая была также интересна У.М. Теккерю. Диккенс, в отличие от Коллинза и Теккеря, не заострял внимание на проблемах брака, семья в его показе имеет более схематичный шаблонный образ.

В рождественских рассказах У.У. Коллинза можно выделить три базовых архетипа: «семья», «рождественский сон», «рождественское чудо». Сохраняя уважение к семейным ценностям и традициям викторианской Англии, Коллинз проводит через все свои произведения основную идею – один из обязательных атрибутов счастливого Рождества – это семья, собравшаяся за праздничным столом. При этом следует отметить, что изображение семьи не всегда становится семантическим центром коллинзовского рассказа. Автор перерастает типичный рождественский литературный формат, ставя целью заинтриговать читателя не только смысловой насыщенностью, но и сенсационностью сюжетного материала. Архетип семьи развивается им в рамках не только событийного ряда, но и характерологического.

Важно отметить, что к празднику Рождества у Коллинза было особое отношение. В обычной жизни он не идеализировал это христианское событие, был скептичен в отношении празднования традиционных рождественских торжеств. В своем же литературном творчестве Коллинз, с одной стороны, следовал традиции Ч. Диккенса, прославлявшего Рождество как праздник семейного единения, доброты, равенства и всепрощения. С другой стороны, он вышел за традиционные границы рождественской тематики, тем самым расширив возможности жанра рождественского рассказа. Сохраняя основные модели сюжетов (психологический и социальный), Коллинз создает в своих рассказах своеобразные картины мира,

предполагающие наличие и многих других. По традиции базируя сюжет на трех ключевых архетипах рождественского рассказа – семья, сон, чудо, писатель, вместе с тем, стремится к сюжетной сенсационности, увлекательности, драматизму. Пытаясь увидеть необычное в самых заурядных вещах, Коллинз-рассказчик не довольствуется банальным истолкованием тех или иных фактов или явлений и традиционным морализаторством, а с помощью яркого творческого воображения создает занимательное рождественское повествование. Коллинз не останавливается на традиционных рождественских архетипах, он развивает их дальше, вводя современный социальный контекст. Архетип семьи развивается им в рамках не только событийного ряда, но и характерологического. В частности, изображая семью, он, как и Теккерей, затрагивает актуальную тему Англии середины XIX века – тему брака, которую почти обходил стороной Диккенс.

Таким образом, архетип семьи является важной концептуальной категорией в «рождественской» философии английских писателей XIX века. Семья в их изображении является возвышенным символом ценности человеческой радости, любви и тепла, символом отношений, гарантирующих человеку, что он никогда не будет одинок в этом мире. В этой философии материальные блага не на первом месте, хотя и не отрицаются, так как мы встречаем примеры материального вознаграждения за добропорядочную жизнь.

Можно утверждать, что специфика художественной трансляции архетипа семьи в рождественской прозе определяется комплексом архетипических значений и образов: образами главного героя, героя-отца, детей, различных семей, основными сюжетными ситуациями, мотивами «нравственного перерождения» «рождественского сна», «дома», «семейного очага», «семейного уюта», «рождественского стола», «пути, перемещения», «смерти».

Архетип «ребенок/дитя»

Обращение к образам детей в рождественской прозе Ч. Диккенса является обязательной составляющей жанра. Во многом это связано с особым отношением Диккенса к собственному детству, его воспоминаниями о той поре жизни. А. Цвейг в статье «Диккенс» характеризует своего героя следующим образом: «...сам Диккенс – писатель, обессмертивший радости и печали своего детства, как никто другой» [147; 260].

При рассмотрении рождественских рассказов Диккенса разных лет можно отчетливо выделить две темы – это тема Рождества и тема детства. Развивающиеся самостоятельно, обусловленные мировосприятием самого автора, эти темы пересекаются и отчасти подпитывают друг друга, реализуясь в типичных диккенсовских образах чудаков и детей. Как верно заметила М.П. Тугушева, «...детство для Диккенса всегда было не только возрастом, но и очень важным элементом полноценной человечности. Так он считал, что в хорошем и незаурядном человеке всегда сохраняется нечто от «детства», и воплощал это «детское» качество в своих лучших и любимейших героях...» [144; 204].

Образы детей в рождественских рассказах Диккенса продолжают и развивают уже укоренившуюся в творчестве писателя реалистическую традицию в изображении детей, а с другой стороны, они приносят новое звучание, оригинальные идеи и мотивы, на которых мы остановим внимание.

На наш взгляд, именно мотивы, связанные с образами детей, подтверждают тезис об идейной и генетической общности рождественских и святочных рассказов. Первый мотив, имеющий христианскую основу, – это мотив «божественного дитя» – младенца, посланного на землю Богом для спасения человечества. У Ч. Диккенса в «Сверчке за очагом» роль «божественного ребенка» исполняет сын Крошки и Джона Пирибингла – «блаженный юный Пирибингл» [167; 195]. Автор, вслед за молодой матерью, восхищается младенцем, его здоровым видом, спокойным характером и

примерным поведением. Но главная отличительная черта этого образа и связанного с ним мотива заключается в следующем. Именно этот ребенок (и еще сверчок) воплощают идею счастливого домашнего очага. Без ребенка юной Крошке раньше было скучно, одиноко, а подчас страшно. И хотя роль юного Пирибингла – «роль без слов», но именно этот ребенок становится главным объединяющим центром семьи, основой ее веселья, счастья и любви.

Всем детям, независимо от национальности и социальной принадлежности, свойственна вера в чудо. Чудо, волшебство так же естественно для маленького человека, как солнце, ветер, день и ночь. По мнению Диккенса, дети как нельзя лучше способствуют нравственному возрождению, перевоспитанию других персонажей.

Существует еще один аспект, связанный с мотивом нравственного перерождения. Не только образы детей способны повлиять на моральный климат в обществе, но и взрослые, вставшие на позицию ребенка, посмотревшие на мир его глазами, способны изменить что-то в себе и в своем окружении. Подобный прием мы находим в рассказе Ч. Диккенса «Рождественская елка» (1850). Образ ребенка дан в этом произведении опосредованно, через воспоминания, эмоции и ощущения взрослого человека, вернувшегося в Детство. Это утопически-идеальный мир, мир Доброты, Красоты, Милосердия и Чуда, мир Сказки, которая сосуществует с реальной действительностью, а главная ее цель – сделать эту действительность чуточку лучше. Поэтому так искренно и трогательно звучат слова Диккенса, обращенные к Рождественской елке – устойчивому рождественскому символу: *«Если где-то внизу в твоей непроглядной чаще для меня упрятана старость, о пусть мне будет дано уже седому возносить к этому образу детское сердце, детское доверие и упование»* [164; 399].

В заключение хотелось бы отметить, что трактовка образов детей в жанре рождественского, святочного рассказа не ограничивается только

несколькими указанными здесь мотивами. Создав в своем творчестве неповторимый мир Детства, соединив его в жанре рождественского рассказа с философией Рождества, Диккенс привнес в этот жанр новые образы, сказочные мотивы и поэтику сказки. Устойчивыми мотивами становятся сюжетные коллизии, связанные с темой ребенка (архетип «дитя»). Здесь можно отметить два основных направления:

- христианский мотив «божественного дитяти» – младенца или ребенка, посланного на землю Богом для спасения человечества;
- мотив ребенка, детей, являющихся главным объединяющим центром семьи, основой ее веселья, счастья и любви;
- мотив нравственного перерождения, когда дети способствуют нравственному возрождению, перевоспитанию других персонажей.

Одним из самых ярких детских персонажей, воплощающих идейный мир писателя, в «Рождественской песни в прозе» является Малютка Тим – сын Боба Крэтчита. Этот образ несет идею добродетели и нравственного благородства, благодаря которым возможно изменить и улучшить окружающий мир.

Диккенс показывает, как дети содействуют нравственному возрождению, перевоспитанию других персонажей. Скрудж переживает невыразимое потрясение, когда рядом с Духом Нынешних Святков видит странных мальчика и девочку. *«Тощие, мертвенно-бледные, в лохмотьях, они глядели исподлобья, как волчата...Имя мальчика – Невежество. Имя девочки – Нищета»* [162; 74]. Так, используя аллегорию в описании детских образов, писатель стремится воздействовать не только на человеконенавистника Скруджа, но и на всех здравомыслящих людей. *«Ради меня, во имя мое, помоги этому маленькому страдальцу!»* [32; 507] – этот крик отчаяния звучит со страниц произведений Диккенса, он звучит в каждом образе ребенка, им созданном. Писатель был глубоко убежден в том, что «сердце, в котором действительно не найдется любви и сочувствия к этим маленьким

созданиям, – такое сердце вообще недоступно облагораживающему воздействию беззащитной невинности, а значит, являет собою нечто противоестественное и опасное» [32; 501]. Классическим примером образа ребенка, который заключает в себе идею добродетели и нравственного благородства, ребенка, способного изменить окружающий его мир, является образ Малютки Тима в «Рождественской песни в прозе».

Архетипы рождественской символики

Говоря о рождественской прозе, нельзя обойти вниманием символы Рождества. Диккенсовской манере в целом свойствен символизм, что опять позволяет говорить о влиянии поэтики романтизма.

В «Рождественской песни в прозе» уже символично имя, выбранное автором для главного героя, Скрудж означает «скряга», «грубый», «жестокий».

Рождественский гимн, являющийся идейным и концептуальным центром текста – довольно прямая аллегория по форме соотносится с эпизодической структурой текста, в котором каждый из главных эпизодов имеет четко выраженный символический смысл. Повесть структурируется на пять частей, а точнее – на пять строф. В трех строфах из пяти – в центре действия посещение одного из трех знаменитых Духов. Эти три Духа-проводника выполняют тематическую и идейную функцию, каждый из них символичен. Святочный Дух Прошлых Лет, со своей светящейся головой, символизирует память; Дух Нынешних Святок олицетворяет милосердие, сопереживание, и, наконец, Дух Будущих Святок концентрирует идею человеческого страха перед смертью. Скрудж, с его потребительским отношением к жизни и к окружающим его людям, воплощает в себе все качества, которые противны философии Рождества – жадность, эгоизм, равнодушие и отсутствие уважения к ближнему человеку.

В пейзаже часто присутствуют туман и мрак, которые являются олицетворением невежества и страха, писатель сопоставляет их с пищей и

музыкой, которые в свою очередь символизируют праздник, счастье и дружбу.

Другим символом «Рождественских повестей» является огонь. Он многоаспектен, так как представляет жизненную энергию, плодородие, является олицетворением солнца и солнечного света, божественного дара, оживляющего и вдохновляющего человеческое сердце и воспламеняющего душу. Огонь – сакральный центр дома, очаг, с угасанием которого прекращается жизнь.

В «Рождественской песни в прозе» символ огня имеет социальный характер. Огонь есть у всех, даже у бедных людей, они делятся огнем, чтобы выжить: *«Рабочие чинили газовые трубы и развели большой огонь в жаровне, вокруг которой собралась толпа оборванцев и мальчишек. Они грели руки над жаровней и не сводили с пылающих углей зачарованного взора»* [162; 32]. В то время как в конторе и в доме Скруджа *«в камине тлеет скупой огонек»* [162; 33].

В «Рождественской песни в прозе» – в «Сверчке за очагом» и в «Битве жизни» огонь в очаге является символом домашнего тепла и уюта. Пламя очага, которое Диккенс описывает с такой любовью и теплотой, светит для всех страждущих. И глубоко несчастны те, кто не умеет ценить тепло семейного уюта. Здесь отчетливо проявляется романтическое противопоставление малого мира домашнего уюта и тепла большому миру денег и фальши. Обратимся к описаниям семьи, собравшейся у очага после многих испытаний и невзгод: *«На них было приятно смотреть, потому что при виде их желанный огонь домашнего очага казался еще более горячим, чем он был на самом деле»* [167; 238]: *«Но вот и огонь в камине, приободрившись, благодаря свежему ветерку, поднятому танцующими, запылал еще ярче и взвился еще выше. Он был гением этой комнаты и проникал всюду. Он сиял в людских глазах, он сверкал в драгоценностях на белоснежных шейках девушек, он поблескивал на их сережках, как бы лукаво*

шепча им что-то на ушко, он вспыхивал у них на груди, он мерцал на полу, расстилая им под ноги ковер из розового света, он расцветал на потолке, чтобы отблеском своим оттенить красоту их прелестных лиц, и он зажег целую иллюминацию на маленькой звоннице миссис Крегс» [162; 79].

Архетип «тьень»

Архетип тени пришел в английскую литературу из немецкой. Тень как архетип можно рассматривать с двух позиций: тень как некая обратная, темная сторона «Я». Она наиболее глубоко укоренена в животном прошлом человека. Тень представляет собой совокупность всех человеческих аморальных, неистовых, страстных и абсолютно неприемлемых желаний и поступков и в этом качестве играет большую роль в формировании депрессии и неврозов. Тень подталкивает персонажи совершать поступки, которые они в нормальном состоянии никогда себе не позволяют. Когда с ними случается нечто подобное, они склонны объяснять происшедшее тем, что на них нечто нашло. Это «нечто» и есть тень, наиболее примитивная часть человеческой природы. Однако тень имеет и свою позитивную сторону. Она – источник спонтанности, творческого порыва, внезапных озарений и глубоких эмоций, без чего нормальная, полноценная человеческая жизнь невозможна.

Тень можно рассматривать как антагониста главного героя. Архетип тени в том или ином виде встречается во всех рождественских произведениях Ч. Диккенса. Так, в «Рождественской песни в прозе» темной стороной человеческой души предстает образ Скруджа: *«Черты лица его еще не стали столь резки и суровы, как в последние годы, но заботы и скопидомство уже наложили отпечаток на его лицо. Беспокойный, алчный блеск появился в глазах, и было ясно, какая болезненная страсть пустила корни в его душе и что станет с ним, когда она вырастет и черная ее тень поглотит его целиком».* [162; 78].

Если рассматривать тень как противника, то Скрудж предстает «злым гением» семьи Кречетов: *«Мистер Скрудж был злым гением этой семьи. Упоминание о нем черной тенью легло на праздничное сборище, и добрых пять минут ничто не могло прогнать эту мрачную тень»*.

В «Сверчке за очагом» тень представлена с двух позиций:

- как разрушитель семейного счастья и уюта: *«О тень, омрачившая домашний очаг! О, правдивый сверчок! О, вероломная жена!»* [162; 188]. *«Тень упала на зеркало или картину – называйте это как хотите. Огромная тень незнакомца в том виде, в каком он впервые стоял под их кровом, и она закрыла поверхность этого зеркала или картины, затмив все остальное»* [162;194];

- как темная сторона героя. В данном случае тень представлена в виде «чудовищного демона», который полностью овладевает сознанием Джона Пирибингла, узнавшего об измене своей жены, *«изгнав оттуда все добрые мысли»* [162; 190].

3. ЖАНРОВЫЕ ИНВАРИАНТЫ И СВОЕОБРАЗИЕ ПОЭТИКИ РОЖДЕСТВЕНСКОЙ ПРОЗЫ (НА МАТЕРИАЛЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX – НАЧ. XX ВВ.)

3.1. Традиции английской рождественской прозы и русские жанровые инварианты святочного и рождественского рассказов (на материале русской прозы XIX – нач. XX вв.)

Как мы уже отмечали, несмотря на то, что формирование жанра русского рождественского рассказа в основном связывают с появлением вольного перевода «Рождественской песни в прозе» Ч. Диккенса А.С. Хомяковым в начале 1840-х гг. под названием «Светлое Воскресение», литературный национальный аналог был, но в ином инварианте, обусловленном русскими религиозными и национальными традициями и ментальностью, и назывался святочным рассказом [186]. В нашей работе мы акцентируем внимание на традициях рождественского рассказа, зародившегося в английской литературе, поэтому опираемся на мнение Г.Г. Козловой, которая, вслед за В.В. Кожинным, связывает рождественский рассказ с западноевропейским рождественским архетипом культуры, а святочный – с русским пасхальным сознанием [56].

Несмотря на то, что святочный рождественский рассказы рассматриваются в современном литературоведении в качестве жанровых инвариантов одного типа сюжетно-композиционной организации, следует подчеркнуть, что нами выявлены существенные характеристики рождественского рассказа, которые придают ему узнаваемые черты: трехуровневая организация пространства (ад / земля / рай); центральная идея изменения мира или героя посредством чуда; счастливый финал, в котором торжествует добро; чудо свершается как счастливая случайность, которая трактуется как знак свыше; элементы фантастики и мистики, важное место

занимает и социальная тематика. Следует также отметить в рождественских рассказах, в отличие от святочных, отсутствие мистических существ, генетически порожденных языческими ритуалами, также в рождественских текстах нет ритуальных действий и превращений реальных людей.

Если акцентировать внимание на именно рождественском рассказе, то вслед за большинством исследователей, подтверждающих существование этого инварианта, можно утверждать, что первые русские произведения рождественской тематики появляются в середине XIX века. К числу первых можно отнести «довольно посредственную», по мнению В.Г. Белинского, повесть К. Баранова «Ночь на Рождество Христово» (1834) и повесть Д.В. Григоровича «Зимний вечер» (1835, журнал «Московитянин») [160]. Как отмечает И.К. Лежава, «диккенсовский образец рождественского рассказа в России был частично переосмыслен [67]. Если у английского писателя неизменным финалом была победа света над мраком, добра над злом, то в отечественной литературе не редки и трагические финалы. Но в основном традиционно писали счастливый, хоть и не всегда закономерный, неправдоподобный финал, утверждающий торжество добра и справедливости, создающий рождественскую чудесную атмосферу. Среди наиболее значительных произведений русских писателей, написанных в жанре рождественского рассказа, считается «Мальчик у Христа на ёлке» Ф.М. Достоевского» [170].

Не отрицая факта диккенсовского влияния, как видно из процитированного фрагмента, Ирина Лежава в публикации «Первый русский рождественский рассказ» [67] утверждает, что русский рождественский жанр берет начало не от Ч. Диккенса, а от Н.В. Гоголя, поддерживая также точку зрения Е.С. Безбородкиной о том, что «... оформляться жанр святочного или рождественского рассказа стал в рамках романтической прозы с ее интересом к национальной старине и таинственному» [11]. Точка зрения И.К. Лежава кардинально расходится с мнением Е.В. Душечкиной, которая утверждает,

что все, написанное в России до Диккенса, есть святочный рассказ, который после начального этапа литературных обработок фольклорных источников (быличек) получил наивысшее развитие в результате творческих поисков эпохи романтизма. Здесь в первую очередь называют «Светлану» В.А. Жуковского, а также произведения Н.А. Полевого, М.П. Погодина, О.М. Сомова, А.А. Марлинского, Н.Ф. Павлова, И.И. Лажечникова, В.Ф. Одоевского, В.А. Соллогуба, В.И. Даля и др. [см.: 9].

Традиции рождественской прозы получили развитие в творчестве многих писателей середины XIX – начала XX веков. Общими признаками, позволяющими говорить о типологической принадлежности текстов к рождественской прозе, являются вечные темы и проблемы милосердия, любви, сострадания, доброты, надежды, которые являются смысловым и идейным ядром классического рождественского текста. Среди наиболее известных следует назвать рассказы «Ангелочек» Л.Н. Андреева, «Мальчик у Христа на ёлке» Ф.М. Достоевского, «Тапёр», «Чудесный доктор» А.И. Куприна, «Ёлка Митрича» Н.Д. Телешова, «Ванька» А.П. Чехова.

Предположение о влиянии западноевропейской традиции несколько не умаляет национальной ценности этих произведений, например, еще Д.С. Лихачев в книге «Поэтика древнерусской литературы» приходит к выводу о том, что Русь изначально «складывалась на основе диалога с Европой» [70; 12]. Т.Н. Козина, в свою очередь, совершенно справедливо отметила, что «Сегодня можно говорить об уникальном своеобразии русской рождественской прозы, впитавшей христианские художественные традиции Европы, но адаптировавшей их к русской ментальности» [54]. Мы склонны согласиться с мнением Т.Н. Козиной по поводу влияния европейской традиции, и для обоснования данной позиции обратимся к теории жанра.

Жанр, по сути, характеризуется группировкой приемов, которые образуют определенные системы, живущие одновременно, но применяемые в разных произведениях, в том числе и принадлежащих к разным

национальным литературам. Таким образом, более или менее четкая дифференциация жанровой принадлежности произведений производится на основе выявления и анализа доминирующих в них приемов. Эта дифференциация приемов производится по ряду основных направлений текстологического анализа:

- естественная дифференциация – внутреннее сродство отдельных приемов, легко сочетаемых между собой,

- литературно-бытовая дифференциация основывается на целях, ставящихся для отдельных произведений, на обстановке возникновения, назначения и условий восприятия произведений;

- историческая дифференциация – базируется на выявлении структурно-содержательных компонентов подражания старым произведениям и возникающей отсюда литературной традиции. Типологические жанровые характеристики группируются вокруг каких-то ярко и четко выявленных приемов.

На основании идентификационных факторов рождественского жанра в европейской литературе, можно заключить, что в святочных рассказах не выявляются типологически важные для этой жанровой формы черты. В частности, в основу рождественского рассказа как прецедентной жанровой формы заложена идея чуда как средства исправления мирового зла, социальной несправедливости, либо человеческой природы, в святочном рассказе присутствуют больше явления мистики, волшебства, которые иллюстрируют божественную суть Святков как религиозного праздника, но не выполняют спасительной и охранительной функций в качестве сюжетообразующих. Здесь можно вполне согласиться с мнением Т.Н. Козиной, которая утверждает, что «авторы рождественской прозы писали о вечных проблемах милосердия, любви, сострадания, доброты, надежды» [54]. На основании этого тезиса мы заключаем, что рождественский и святочный рассказ по основному жанровому признаку –

необходимости общности идейно-философской направленности – следует рассматривать в качестве инвариантов календарной прозы. Мы полагаем, что, рождественский рассказ генетически ближе западной литературной традиции, при этом несомненно, что эта форма получила национальную интерпретацию. На основании этого положения мы выделяем в качестве прецедентных текстов русской литературы, соответственно, объекта нашего исследования следующие: Л.Н. Андреев «Ангелочек», Ф.М. Достоевский «Мальчик у Христа на ёлке», «Тапёр», А.И. Куприн «Чудесный доктор», Н.Д. Телешов «Ёлка Митрича», А.П. Чехов «Ванька».

Здесь следует пояснить нашу позицию по поводу повести Н.В. Гоголя «Ночь перед Рождеством», которая уже по своему названию нередко включается в перечень рождественской прозы. Мы согласны с мнением Л.В. Шишловой, которая отмечает, что «с серединой XIX в. связывается и появление первых рассказов с рождественской тематикой. Более ранние тексты, как, например, «Ночь перед Рождеством» Н.В. Гоголя, не показательны, во-первых, в гоголевской повести изображены святки на Украине, где празднование и переживание Рождества было ближе к западному, а во-вторых, у Гоголя языческий элемент («чертовщина») преобладает над христианским» [130].

К началу XX века в культурной картине русского мира уже сформировались определенные рождественские традиции. А.А. Блок в статье «Безвременье» (1906) назвал Рождество «самым чистым и светлым праздником», а главным чувством, объединяющим всех людей в этот день, – чувство «домашнего очага». Оно и является одним из канонических элементов жанра: «Праздник Рождества был светел в русских семьях, как елочные свечки, и чист, как смола. На первом плане было большое зеленое дерево и веселые дети; даже взрослые, не умудренные весельем, меньше скучали, ютясь около стен. И все плясало – и дети и догорающие огоньки свечек» [12; 66]. Блок определяет суть Рождества: праздник делает центром

отношений в семье – любовь и объединяет вокруг этого чувства всю семью: «Праздник Рождества был светел в русских семьях, как елочные свечки, и чист, как смола. На первом плане было большое зеленое дерево и веселые дети; даже взрослые, не умудренные весельем, меньше скучали, ютятся около стен. И все плясало – и дети и догорающие огоньки свечек» [12; 66]. Как мы видим, русский поэт выделил один из канонических базовых архетипов рождественского жанра – образ домашнего очага.

Н.С. Лесков считал, что в основе каждой рождественской истории лежало «небольшое событие, имеющее совсем святочный характер». Здесь мы опять сталкиваемся с синонимией определений рождественский и святочный, которая наблюдается во многих литературно-критических работах, во многом это объясняется и тем фактом, что сами авторы в подзаголовках употребляли оба термина равнозначно. При этом, в текстах под заголовком «святочный рассказ» могли преобладать мотивы, связанные с праздником Рождества, а подзаголовок «рождественский рассказ» отнюдь не предполагал отсутствие в тексте мотивов народных святок.

По общему мнению, лучшие образцы жанра святочного рассказа созданы Н.С. Лесковым. В 1886 г. писатель пишет целый цикл «Святочные рассказы». В рассказе «Жемчужное ожерелье» экспозицией служит беседа нескольких просвещенных людей, которые затрагивают тему качества современной им литературы [173]. Речь заходит о Ч. Диккенсе. И один из гостей замечает, что *«фабулы его рассказов не страдают скудостью содержания»*. Другой гость парирует: *«...его святочные рассказы ... конечно, прекрасны, но в них есть однообразие; однако в этом винить автора нельзя, потому что это такой род литературы, в котором писатель чувствует себя невольником слишком тесной и правильно ограниченной формы. От святочного рассказа непременно требуется, чтобы он был приурочен к событиям святочного вечера – от Рождества до Крещенья, чтобы он был сколько-нибудь фантастичен, имел какую-нибудь*

мораль, хоть вроде опровержения вредного предрассудка, и наконец – чтобы он оканчивался непременно весело. В жизни таких событий бывает немного, и потому автор неволит себя выдумывать и сочинять фабулу, подходящую к программе. А через это в святочных рассказах и замечается большая деланность и однообразие». «Я думаю, – парирует другой собеседник, – что и святочный рассказ, находясь во всех его рамках, все-таки может видоизменяться и представлять любопытное разнообразие, отражая в себе и свое время и нравы» [173]. В этом диалоге мы опять встречаем определение *святочный* по отношению к рождественскому жанру. Но это не существенно, важно то, что писатель вполне четко обозначает свое видение национального своеобразия русского инварианта – *«... надо, чтобы вы нам показали такое событие из современной жизни русского общества, где отразился бы и век и современный человек, и между тем все бы это отвечало форме и программе святочного рассказа, то есть было бы и слегка фантастично, и искореняло бы какой-нибудь предрассудок, и имело бы не грустное, а веселое окончание...»* [173].

Типологические связи святочной прозы Н.С. Лескова с диккенсовской традицией исследованы в достаточной степени. Авторы публикации «Межтекстовые связи святочного рассказа Н.С. Лескова с рождественской повестью Ч. Диккенса» отмечают, что *«...прецедентность рождественской прозы Ч. Диккенса в творчестве Н.С. Лескова обусловила формирование некоторых доминантных особенностей жанра святочного рассказа и послужила толчком его дальнейшего развития»* [140].

Не вступая в дискуссию по поводу жанровых определений, так как наша точка зрения уже обозначена, остановимся на общих чертах, выявленных авторами в рождественской прозе Диккенса и святочных текстах Лескова:

- поучительность и морализаторство (при этом не обязательно четко различимые);
- христианская концепция миромоделирования;

– антиномия иерархии и субординации (государство у Ч. Диккенса имеет признаки субординационной структуры, ей противопоставлена жизнь частного человека с вертикалью человек – Бог. Н.С. Лесков принципиально разводил понятия юридической правды и правды нравственной);

– подлинной системой ценностей и для Ч. Диккенса, и для Н.С. Лескова является аксиологическая доминанта человек – Бог. Если у Н.С. Лескова она реализуется в триединстве иерархической модели мира (Бог – царь – отец), то у Ч. Диккенса в двуединстве: Бог – отец. Отец – глава семьи, гарант домашнего миропорядка. Духовные основы иерархической вертикали человек – Бог закладываются в доме, в семье;

– образ-символ домашнего очага;

– образ ребенка, младенца как символ веры в будущее, всепрощения и др.

В жанре святочного рассказа Н.С. Лесковым написано более двадцати произведений. Первый текст с подзаголовком «Рождественский рассказ» – «Запечатленный ангел» – издается в 1873 г., последний рассказ «Пустоплясы» – в 1893 г., за два года до смерти писателя. В 1886 г. автор объединяет двенадцать рассказов в святочный сборник [181].

Типологическое сходство с традицией диккенсовского рождественского рассказа не вызывает сомнений, эти черты нами обрисованы, но при этом следует отметить, что Н.С. Лесков вносит в разработанный жанр свои элементы сюжетостроения, мировидения, не копируя, а беря за основу английскую форму. В связи с этим следует остановиться на проблеме интертекстуальных связей. В частности, у Лескова устойчивый диккенсовский образ богача-мизантропа, представляющего тип «человека меняющегося», под влиянием воздействия (чаще всего инфернальных сил) не столь константен, он появляется лишь в четырех текстах – суровый дядя повествователя в рассказе «Зверь», скряга – отец невесты в «Жемчужном ожерелье», быстрый на расправу дядя в «Маленькой ошибке» и высокомерный глава академии в «Скрытой теплоте».

Следует отметить, что структура рассказов Лескова во многих базовых опорах отлична от композиционного решения рождественских повестей. Как отмечает М.А. Першина: «Рождественский хронотоп выполняет лишь служебную функцию, отмечая вероятность появления «чуда», которое сводится к одному поразительному событию в жизни героев в рамках рассказа в рассказе. Рождественскую историю чаще всего излагает герой-рассказчик, представитель определенной социальной группы или сословия, таким образом, голос и точка зрения автора отделяются от взгляда на происходящее рассказчика, благодаря чему рождественские чудеса преподносятся как факт народного мировосприятия, выразившийся в мифах и преданиях. «Чудо» в конце концов, получает вполне реалистическое толкование» [112; 160].

Анализируя художественную специфику святочных рассказов Н.С. Лескова, следует учитывать тот факт, что его творчество претерпевало определенную эволюцию, связанную с усилением в поздний период реалистических тенденций. Именно под их влиянием сюжетная композиция поздних рождественских текстов Лескова трансформируется в показе жизненных реалий. Писатель обращается к историям, происходящим с обычными людьми, но проблема выбора между добром и злом сохраняется в качестве основного конфликта. Идейное содержание также не претерпевает изменений. Персонажи лесковских произведений подвергаются нравственному перерождению. «Однако это уже не перерождение, как в более ранних произведениях, а пробуждение, ресурсы для которого человек черпает в собственном сердце. Толчком к преображению здесь уже выступает не встреча с праведником, а собственный выбор героя, столкнувшегося со злом и несовершенством мира и нашедшего в себе силы противостоять этому злу в собственной душе» [112; 161].

Сохраняется присутствие сквозного образа ребенка как символа божьего посланника. Назидательность и морализаторство явно не присутствуют, но

сюжеты по традиции жанра имеют счастливый финал, который на уровне подтекста несет главную идею о том, что добрые дела вознаграждаются.

Можно констатировать, что поэтика позднего святочного рассказа Н. Лескова под влиянием усиления реалистического начала его творчества существенно изменяется. В текстах исчезает «чудесная» составляющая, что говорит об отходе автора от сложившихся и бытовавших в его ранних рассказах жанровых стереотипов.

Однако следует вернуться к вопросу идейного содержания, несмотря на отсутствие явных авторских моральных сентенций, как мы отметили, они выявляются в подтексте в виде нравственно-христианской моралистичности и считываются из контекста. Например, в рассказе «Неразменный рубль» бабушка раскрывает герою смысл его поучительного сна: *«Неразменный рубль – это талант, который Провидение дает человеку при его рождении... это есть сила, которая может служить истине и добродетели, на пользу людям, в чем для человека с добрым сердцем и ясным умом заключается самое высшее удовольствие»* [176; 24]. В рассказе «Зверь» жестокий дядя героя нравственно меняется под влиянием проповеди священника о даре Господа людям – *«о любви, о прощенье, о долге каждого утешить друга и недруга»* [177; 42]. Рассказчик из «Привидения в Инженерном замке» рассуждает о прощении как о «святом праве любви» [178; 56], а старец Федос в рассказе «Пустоплясы» размышляет о наставлении человека Богом, что *«хорошо все от господа посылается»* [179; 240]. В рассказе «Под Рождество обидели» рассказчик призывает встать на путь истины, данный Господом: *«Не бойся показаться смешным или глупым, если ты поступишь по правилу Того, который сказал тебе: “Прости обидчику и приобрети себе в нем брата своего”»* [180; 308]. Как отмечает М. Першина, «просветительская направленность подобного рода святочных рассказов сближает их с рождественскими повестями Диккенса, моралистическое послание в которых также вкладывается в уста

персонажей» [112; 160]. Например, в «Рождественской песни в прозе» призрак Марли говорит: о необходимости творить добро и заботиться о ближнем: *«...даже веками раскаяния нельзя возместить упущенную... возможность сотворить доброе дело»* [162; 25]. В «Битве жизни» доктор Джедлер утверждает силу любви и добродетельных поступков: *«Всякий раз, как над этим миром восходит солнце, оно видит тысячи бескровных битв, которые искупают несчастье и зло, царящие на полях кровавых битв; а мы должны осторожно судить о мире... ибо мир полон священных тайн»* [162; 373].

Проблема интертекстуальности может рассматриваться лишь на уровне общих образов и сюжетных ходов, так как «...эксплицитных текстовых заимствований, таких как цитаты, аллюзии или реминисценции из рождественских повестей Диккенса, нет во всем корпусе святочных рассказов Лескова. Следовательно, межтекстовые связи можно выделить лишь строго на имплицитном уровне взаимодействия произведений. Отсюда, «посредством внутренних семантических связей с прототекстом» в святочном рассказе создается особое интертекстуальное пространство, отличающееся, в первую очередь, общей идейно-нравственной направленностью жанров, проповедующих следовать христианским заповедям в жизни и душе, преисполненной Бога. Этим обусловлено присутствие в лесковских святочных текстах таких элементов интертекстуальных заимствований, как образы центральных героев («маленький человек» – праведник), а также общей символики детства как поры духовной чистоты каждого человека» [112; 159].

Можно согласиться с мнением М.И. Бондаренко: «Святочные произведения Лескова следует рассматривать как пример взаимодействия собственно русской святочной культуры с традициями жанра, созданного Диккенсом. С одной стороны, Лесков выступает в некотором смысле как наследник уже сложившейся жанровой формы (о чем он говорит в рассказе

«Жемчужное ожерелье»). С другой стороны, писатель полемизирует с традициями Диккенса. В частности, с архетипическим рождественским мотивом чуда, который в русских образцах приобретает иное звучание. Данную особенность поэтики Лескова, проявляющую себя не только в святочных произведениях, отмечает А.А. Горелов, выделяя в литературных легендах писателя своеобразное понимание чудесного: «чудесные элементы могут быть размыты, чудесное заслонено реалистическими мотивировками событий». Подобная трактовка мотива чуда, равно как и полемическое отношение к содержанию западноевропейской рождественской традиции отличает лучшие образцы русской святочной литературы» [17; 112]

3.2. Идеино-художественное своеобразие прецедентных текстов русской рождественской прозы

В нашем исследовании мы считаем необходимым рассмотреть прецедентные тексты русской рождественской прозы с целью выявления в них трансформаций стереотипного сюжета под влиянием и русского национального сознания, и авторского мировидения.

Среди них устойчивое положение занимает рассказ Ф.М. Достоевского «Мальчик у Христа на ёлке», опубликованный в 1876 г. в журнале «Дневник писателя» [170]. В целом рассказ вполне выдержан в традиционных канонах жанра рождественской истории. Об этом говорят следующие сюжетные и структурные характеристики: календарная приуроченность (действие происходит в канун Рождества); прямая экспозиция; присутствие автора-рассказчика; главный герой рассказа – обездоленный ребенок; мотив рождественского чуда; поучительный характер; ярко выраженная мораль.

Рассказ начинается с реалистичной экспозиции, в которой рассказывается о маленьком мальчике, вынужденном попрошайничать, как и многие другие. Реальная история дала толчок для создания рассказа, в котором автор моделирует дальнейшую судьбу мальчика, которая, возможно, привиделась ему во сне: *«мне все мерещится, что это где-то и когда-то случилось, именно это случилось как раз накануне рождества, в каком-то огромном городе и в ужасный мороз»* [170; 459].

Мальчик просыпается в промозглом подвале, в котором находится всю свою короткую жизнь. Он даже не понимает, что его мама умерла, просто, почувствовав холод и бесприютность, выходит на улицу. Совершенно один, одетый в тоненький халатик, он оказывается в огромном холодном городе. По мнению Т.А. Касаткиной, эта странная одежда (тоненький халатик) выполняет символическую функцию: в описании младенца-Христа, изображенного на самых известных на Руси иконах типа «Умиление»,

указывается – «мальчик лет шести или даже менее, одетый в какой-то халатик» [см.: 52]. Достоевский, отправляя своего мальчика странствовать по улицам огромного города в этом халатике в канун Рождества, дает прямые реминисценции образа рожденного Христа.

В завязке рождественского рассказа создается образ разоренного вертепа. Вертеп – кукольная пещера, делаемая на Рождественские праздники и представляющая собой сцену Рождества Христова. Достоевский описывает подвал, в котором в центре композиции, на тонкой как блин подстилке покоится мертвая мать мальчика. Далее писатель «...предельно жестко и вызывающе, шокирующе строит образ: в центре города, готовящегося праздновать Рождество – разоренный вертеп. Мать мертва, а младенец голоден и ему холодно. И для всех, празднующих Рождество Того, Кто так наглядно воображается в мальчике, он, мальчик – лишний и мешающий празднику» [52]. Т.А. Касаткина проводит анализ рождественского рассказа через параллели с евангельскими образами и сюжетами. История матери, приехавшей в большой город с маленьким сыном, созвучна истории «готовой родить Богоматери, приехавшей из другого города, которой не нашлось места в гостиницах и домах Вифлеема». Т.А. Касаткина совершенно точно замечает: «Достоевский наглядно нам показывает – ничто не прошло, мы в своей жизни постоянно оказываемся перед событиями Евангельской истории, эта история длится и длится в веках, а мы оказываемся так же жестокосердны, неотзывчивы, неблагодарны, как большинство ее первоначальных участников. Господь постоянно надеется на нас – и мы столь же постоянно обманываем Его надежды» [52].

Рассказ Достоевского насыщен рождественской атрибутикой: сияющие елки за стеклом (в зазеркалье), смеющиеся румяные дети, сытые богатые люди, великолепные игрушки, обильные пиршества, которая резко контрастирует с портретом голодного, озябшего ребенка, замерзшие пальчики которого даже не могут удержать копеечку. Необходимое для

данного жанра чудо происходит с ребенком во время последнего в его жизни сна, когда он умирает от холода: « ... *вдруг, совсем вдруг, стало так ему хорошо: ручки и ножки вдруг перестали болеть и стало так тепло, так тепло, как на печке; вот он весь вздрогнул: ах, да ведь он было заснул! Как хорошо тут заснуть: «Посижу здесь и пойду опять посмотреть на куколок, - подумал мальчик и усмехнулся, вспомнив про них, - совсем как живые!..» И вдруг ему послышалось, что над ним запела его мама песенку. «Мама, я сплю, ах, как тут спать хорошо!»*. [170; 459]. Благостная картина чудесного появления мамы, елки, детей сменяется жутким описанием детей, для которых предназначена эта Христова елка: «*И узнал он, что мальчики эти и девочки все были всё такие же, как он, дети, но одни замерзли еще в своих корзинах, в которых их подкинули на лестницы к дверям петербургских чиновников, другие задохлись у чухонок, от воспитательного дома на прокормлении, третьи умерли у иссохшей груди своих матерей, во время самарского голода, четвертые задохлись в вагонах третьего класса от смраду, и все-то они теперь здесь, все они теперь как ангелы, все у Христа, и он сам среди их, и простирает к ним руки, и благословляет их и их грешных матерей ... А матери этих детей все стоят тут же, в сторонке, и плачут; каждая узнает своего мальчика или девочку, а они подлетают к ним и целуют их, утирают им слезы своими ручками и упрашивают их не плакать, потому что им здесь так хорошо ...»* [170; 160].

В предсмертном видении бедному несчастному мальчику представляется, что его приводит на райскую елку Христос. Можно привести точку зрения Н.М. Копытцевой, которая отмечает, что чудесное «связано с событием сверхъестественным – с явлением Самого Господа», и далее – «...сверхъестественное здесь изображается одновременно как явление естественное, то есть логика жизни в точке соприкосновения неба и земли совпадает с внутренней логикой святочного рассказа, преодолевающего трагическое противоречие мира ценой смерти, которая, однако, понимается

как ее преодоление. Смерть ведет к обновлению, к воскресению в жизнь уже вечную. Мальчик замерзает в студеную зимнюю пору, но, согретый любовью Спасителя, воскресает уже на Его Небе, где он обретает все, чего так не хватало ему в действительности – свет, тепло, роскошную елку, любящий взгляд матери» [60; 13].

На наш взгляд, действительно, в полном соответствии с религиозными взглядами Достоевского смерть трактуется как переход в лучший, чистый и светлый мир, но писатель не сводит историю лишь к тому, что ребенок на небе обретает покой. Напротив, вопреки литературной традиции, ломая каноны жанра, Достоевский как писатель-реалист в контексте жесткого обличения бесчеловечного мира, в котором невозможно чудо в земной жизни, не оставляет места надежде. Ребенок умирает, хотя все встреченные им на пути люди могли его спасти. Мораль этого рассказа на поверхности, она не дает повода к оптимизму. В типичном рождественском рассказе определенная бесхитрость сюжетной линии в большей степени способствует решению задачи смягчения сердец читателей, чем бескомпромиссное и откровенное «обнажение социальных язв», как, в частности, в рассказе «Мальчик у Христа на ёлке», вызывающее у читателя ожесточение и уныние. Именно в этом мы видим отход Достоевского от литературного стереотипа.

Таким образом, можно заключить, что структурно и по образной системе рассказ Достоевского соответствует традиционной жанровой форме, но в нем отмечаются концептуальные трансформации на идейном уровне, которые позволяют его классифицировать как модификацию жанрового прототипа, его национальный инвариант. В рассказе явно заострена социальная проблематика, как и у Диккенса, но в отличие от концепции английского писателя, конфликт не имеет счастливого разрешения.

При интерпретации финала рассказа необходимо апеллировать к точке зрения И.А. Есаулова, который в трактовке смерти мальчика опирается на

пасхальный архетип [38]. При том, что рождественский рассказ Ф.М. Достоевского «Мальчик у Христа на ёлке» сопровождается значительным «рождественским» разделом «Дневника писателя», т. е. помещается в явный «рождественский» контекст, текст несет очевидный пасхальный смысл: «замерзший на земле», «на чужом дворе» мальчик воскресает, это воскресение описывается автором как действительная, хотя и нездешняя реальность» [38].

Достоевский, в отличие от Ф. Рюккерта, чье рождественское стихотворение «Ёлка сироты» он берет в качестве литературного прототипа, описывает пасхальное преодоление смерти [205]. В стихотворении Рюккерта смерти вообще нет. В тексте Достоевского присутствует память смертная. Христианская культура принимает только единственный по-настоящему реальный выход из неизбежной «земной юдоли бытия»: это пасхальное преодоление смерти.

Сирота Рюккерта остается таковым и в финале произведения, а мальчик Достоевского, по мнению И.А. Есаулова, «этой пасхальной радостью преодолевает и отменяет свое сиротство». Исследователь совершенно справедливо считает, что «... рассказ Достоевского позволяет нам еще раз подчеркнуть архетипичность Воскресения в русском сознании. У Рюккерта Христос-ребенок является сироте в ответ на его вполне сознательное призывание-молитву. У Достоевского голодающий и замерзающий ребенок и не думает – на сознательном уровне – о Боге, но Христос, тем не менее, является ему как Спаситель – и не может не явиться, согласно русским народным представлениям. Это спасение имеет не земную, но небесную природу» [38;62].

С нерелигиозной точки зрения, «маленький трупик» ребенка говорит об иллюзорности идеи спасения. Но этот текст нужно рассматривать, опираясь на особенности авторского сознания, которое, несомненно, было православным, и потому автор четко разграничил спасение жизни и спасение

души. В первой части «Дневника писателя», в которую структурно включен «Мальчик у Христа на ёлке», Достоевский дает обратный вариант спасения, когда «мальчик с ручкой» в итоге становится «диким существом», потерявшим человеческое обличье. Очевидно, что это превращение символизирует путь спасения жизни, который сопряжен с вечной гибелью.

В этом же ключе можно объяснить отсутствие в тексте Достоевского фантастического и мистического элементов, которые могут развернуть действие в сторону чудесного спасения жизни. Например, появление матери во сне не воспринимается как общение с миром духов, а выглядит как обычный сон. Отрицательные эпизодические персонажи не претерпевают духовного и нравственного перерождения, они явно продолжают жить как раньше, более того, никто не заметит смерти бедного ребенка.

В контексте нашего исследования особое место занимает так называемая «праздничная проза» Л.Н. Андреева, в которой хронотоп действия связан с праздниками Рождества и Пасхи. Как отмечает А.А. Рубан, «На первый взгляд, Л.Н. Андреев следует традициям реалистической «праздничной литературы»: воссоздает экстраординарную ситуацию во время Праздников, сопряженную с духовным воскресением героев («маленьких» людей) и утверждением христианской морали. Иногда его произведения как будто даже имеют благополучный финал» [125].

Наиболее репрезентативной в контексте нашего исследования представляется рождественская новелла Л.Н. Андреева «Ангелочек» (1899) [158].

При поверхностном прочтении может показаться, что Рождество изображается в рассказе достаточно правдоподобными и реалистичными красками, при этом атмосфера праздника – нарядная елка и возбужденные в предвкушении чудесного праздника дети – настолько явно перекликается с фрагментами из «Ёлки в клубе художников...» и «Мальчика у Христа на ёлке» Ф.М. Достоевского, что позволяет говорить о прямой реминисценции.

Рассказ Л.Н. Андреева «Ангелочек» начинается с прямой экспозиции, в которой с беспощадной реалистичностью показывается полная унижений, ненависти и зла жизнь маленького Сашки – больной опустившийся отец, пьющая мать, постоянно избивающая и ненавидящая сына, презрение и безразличие окружающих. Сашка выработал в себе иммунитет к окружающему злу, он возненавидел всех, кроме отца, которого жалел, и отвечал злобой на зло [158].

Атмосфера дома Свечниковых прямо противоположна, этот дом – воплощение богатства и довольства жизнью. И пышное празднование Рождества – в первую очередь семейного праздника – со всей его атрибутикой (веселые нарядные счастливые дети, сияющая елка, обильная вкусная еда) подчеркивает резкий контраст между жизнью Саньки и этими людьми из другого мира.

Кульминационным моментом рассказа становится фрагмент, когда Санька видит на елке фигурку воскового ангелочка. У Андреева полностью отсутствует фантастичность, обязательная для рождественской литературы. «Теперь функцию фантастичности начинает выполнять мгновенное и ничем не подготовленное духовное преображение ребенка, увидевшего на елке чудесного ангелочка» [50; 45]: *«– А-ах! – вырвался продолжительный, замирающий вздох из груди Сашки, и на глазах его сверкнули две маленькие слезинки... Медленно приближая ангелочка к своей груди, он ... улыбался тихой и кроткой улыбкой, замирая в чувстве неземной радости. Казалось, что когда нежные крылышки ангелочка прикоснутся к впалой груди Сашки, то случится что-то такое радостное, такое светлое, какого никогда еще не происходило на печальной, грешной и страдающей земле»* [158]. Мгновенно преображаются и те, что стоят рядом с «неуклюжим гимназистом»: *«...потухла сама нелепо разукрашенная елка», «радостно улыбнулась седая, важная дама, и дрогнул лицом лысый господин, и замерли*

в живом молчании дети, которых коснулось веяние человеческого счастья»
[158].

Для понимания особенности авторской манеры Андреева очень показательным является мнение А.А. Блока: «Внутренность одного паучьего жилья воспроизведена в рассказе Леонида Андреева «Ангелочек». Я говорю об этом рассказе потому, что он наглядно совпадает с «Мальчиком у Христа на ёлке» Достоевского. Тому мальчику, который смотрел сквозь большое стекло, елка и торжество домашнего очага казались жизнью новой и светлой, праздником и раем. Мальчик Сашка у Андреева не видал елки и не слушал музыки сквозь стекло. Его просто затащили на елку, насильно ввели в праздничный рай. Что же было в новом раю? Там было положительно нехорошо. Была мисс, которая учила детей лицемерию, была красивая изолгавшаяся дама и бессмысленный лысый господин; словом, все было так, как водится во многих порядочных семьях,- просто, мирно и скверно. Была «вечность», «баня с пауками по углам», тишина пошлости, свойственная большинству семейных очагов» [цит. по 158]. Блок очень точно увидел черты рассказа, на основе которых можно говорить об отличительных чертах «Ангелочка» в плане сопоставления с традиционным рождественским текстом. Прежде всего, у Андреева, на наш взгляд, очень сильно выражено социально-критическое начало, что видно из высказывания Блока, в этом внешне блестящем мире, на самом деле царят притворство, равнодушие и пошлость. В рассказе нет места фантастике, и отсутствуют сила или добрый человек, которые помогут мальчику.

Ангелочек, подаренный ему высокомерной дамой безо всякого желания доставить радость бедному мальчику, становится лишь мгновенным просветом в его ужасной жизни. Чудо свершается на очень короткий промежуток времени, когда отец уходит в мечты и воспоминания и одухотворяется озлобленный Сашка, так похожий на ангелочка. Но ангелочек тает под воздействием тепла от керосиновой лампы, и когда Сашка

проснется утром, он увидит только растаявший воск. Чудом были краткие часы владения ангелочком, прикосновения к другому – красивому, одухотворенному миру, частью которого, возможно, и стал бы Сашка (о чем говорит его непостижимое внешнее сходство с Ангелочком), если бы судьба распорядилась с жизнью его отца по-иному. С Сашкиным отцом также происходит кратковременное чудо, он на один вечер «воскресает» под воздействием ангелочка и «ожившего», «одухотворившегося» сына, надеясь, что он станет опорой ему – «отжившему человеку».

«Ангел в духовном наследии русской культуры – это хранитель и заступник, который дает человеку нравственно-этическую помощь и опору» [125]. Поэтому «для Сашки восковой ангелочек – это не просто красивая дорогая игрушка (как для седой дамы), а неосознаваемый символ духовного наполнения жизни, символ воплощения нарождающихся надежд» [50; 46].

Таким образом, очевиден разрыв с рождественской традицией. Реалистическое видение Л. Андреева выражается в отсутствии счастливого финала, рождественского чуда, выражающегося в традиции мотивом вознаграждения за страдания главного героя и перерождения отрицательных персонажей. Все герои реалистичны, нет фантастических элементов и мотива вмешательства inferнальных сил.

Генетически связывает с жанром-прототипом рассказ Андреева время действия – Рождество и структурное противопоставление двух миров – бедных и богатых. Таким образом, можно говорить о типологическом сходстве рождественской прозы и рассказа Л. Андреева «Ангелочек» в основном на уровне хронотопа.

Образы детей и «маленького человека» трактуются Андреевым «как символы одиночества, сиротства человека и человечества, оставленных Отцом небесным» [125]. В целом изображение детей и героев из бедных слоев в «Ангелочке» и других рождественских рассказах Андреева не ограничивается типичной для этих жанров и русской реалистической

литературы трактовкой. Андреев показывает их, по мнению Иезуитовой, «...как «естественных» людей, носителей нравственного начала, естественной точки зрения на мир, наконец, как нравственного мерила степени преступности, неустроенности и несправедливости этого мира» [46; 67]. Мы полагаем, что жанровые особенности рождественского рассказа дали возможность писателю выявить глубинные ресурсы человечности в искалеченных жизнью героях, а отход от канонов со всей ясностью показал их богооставленность.

Следующим моментом оригинальности авторского подхода к устоявшемуся в литературе жанру становится изображение самого Рождества. Главное отличие проявляется в важной роли иронии, здесь, возможно говорить о сходстве с манерами Теккерея и Коллинза, ироническое отношение которых к Рождеству было нами отмечено ранее. В «Ангелочке» в контексте темы несчастной беспросветной жизни Сашкиного отца и его любви к «свечниковской барышне», по мнению А.А. Рубан, заметны «явные реминисценции из библейского мифа об изгнании Адама из Рая звучат иронически» [125]: *«чудилось погибшему человеку, что он услышал жалеющий голос из того чудного мира, где он жил когда-то и откуда был навеки изгнан»* [158]. Снижение пафоса повествования происходит путем прозаизации: *«Вот ангелочек встрепенулся, словно для полета, и упал с мягким стуком на горячие плиты. Любопытный прусак пробежал, обжигаясь, вокруг бесформенного слитка, взобрался на стрекозиное крылышко, и, дернув усиками, побежал дальше»* [158]. Появление таракана, который остается и продолжает свой бег по нищему жилищу в то время, когда ангелочек превращается в слиток воска, символично говорит о невозможности чуда, а именно, спасения этих обреченных людей: «Чуду не суждено было совершиться до конца: ангелочек растаял, а вместе с ним замкнулся предначертанный жизненный круг: противостояние человека Судьбе на этот раз закончилось крахом надежды на то, что из него можно

когда-нибудь вырваться, а заодно навсегда преодолеть «стену», «бездну» между людьми» [100; 28 – 29].

В рассказе А.И. Куприна «Чудесный доктор» (1897) налицо типично рождественский сюжет [172]. Нищий чиновник Мерцалов случайно встречает некоего доктора (потом выяснится, что это был профессор Пирогов), который спасает и безнадежно больного ребенка Мерцалова, и его несчастную жену, и старших детей. Вполне реалистичный визит чудесного доктора – аналог чуда явления Спасителя, который дает людям шанс изменить жизнь к лучшему.

Время действия соответствует – канун Рождества – позволяет говорить о принадлежности текста к календарной прозе. В традиционной экспозиции Куприн описывает двух бедно одетых, голодных мальчиков, жадно всматривающихся в витрину гастрономического магазина, за которой столько разных яств. Витрина/оконное стекло, почти всегда присутствующие в текстах рождественской прозы, символизируют константный образ зазеркалья – чудесного мира, недоступного обычным беднякам.

Семья Мерцаловых находится в отчаянном положении. Отец семейства потерял работу, дети постоянно болеют, один ребенок уже умер, и Мерцалов впадает в отчаяние, потому что ничего не может сделать. В доме Мерцаловых, расположенном в подвале, *«оба мальчугана давно успели привыкнуть и к этим закоптелым, плачущим от сырости стенам, и к мокрым отрезкам, сушившимся на протянутой через комнату веревке, и к этому ужасному запаху керосинового чада, детского грязного белья и крыс - настоящему запаху нищеты»* [172; 270].

На фоне праздничного ликования отчаяние Мерцалова выглядит еще безысходнее: *«Он ничего не искал, ни на что не надеялся. Он давно уже пережил то жгучее время бедности, когда мечтаешь найти на улице бумажник с деньгами или получить внезапно наследство от неизвестного троюродного дядюшки. Теперь им овладело неудержимое желание бежать*

куда попало, бежать без оглядки, чтобы только не видеть молчаливого отчаяния голодной семьи» [172; 271].

Герою хочется только тишины и покоя, и мысли о самоубийстве уже его не пугают. Именно в этот момент в парке появляется доктор – единственный человек, который не отказывает в помощи несчастным. И происходит настоящее чудо: *«С этих пор точно благодетельный ангел снизошел в нашу семью. Все переменялось. В начале января отец отыскал место. Машутка встала на ноги, меня с братом удалось пристроить в гимназию на казенный счет» [172; 271].* Григорий Емельянович Мерцалов, который в детстве проливал слезы в *«закоптелый чугунок с пустым борщом»*, стал большим человеком, образцом честности и отзывчивости на нужды бедности.

Рождественская история Куприна, как и рассмотренные нами тексты, вписывается в каноны прототипа в первую очередь структурным решением и особенностями хронотопа. На уровне структурного решения четко проявляется константная оппозиция мир бедных/мир богатых. Хронотоп – Рождество в большом городе. Также следует отметить наличие устойчивых образов – бедняков, обездоленных детей, равнодушных богачей и спасителя/благодетеля, обязательной рождественской атрибутики – праздничное настроение обеспеченных слоев, богатые витрины, подарки.

Не выходит за рамки общей типологически сходной картины и счастливый финал: с помощью благодетеля происходит настоящее чудо – семья выбивается из нужды, побеждает болезни и, более того, обретает финансовую стабильность. Этот мотив, выдержанный в диккенсовской традиции, выбивается из общего ряда сюжетных решений таких писателей-реалистов, как Н.С. Лесков, Ф.М. Достоевский, Л.Н. Андреев, сохраняя лишь реалистичность описания и отсутствие нематериальных сил. Можно сказать, что в таком же ключе выдержан и рассказ А.И. Куприна «Гапер», также причисляемый к русской рождественской прозе.

В 1897 г. вышел рассказ Н.Д. Телешова «Ёлка Митрича», вошедший в цикл «Переселенцы». Экспозиция очень проста, сторож Митрич задумывается о бедной участи восьмерых сирот-переселенцев, которых он по доброте душевной поселил в одном пустующем доме и тем самым уже спас от смерти: *«...будет праздник как праздник, а вот, говорю, ребятишкам-то, выходит, и нет настоящего праздника... Оно праздник-то есть, а удовольствия никакого... Гляжу я на них, да и думаю; эх, думаю, неправильно!.. Известно, сироты... ни матери, ни отца, ни родных...»* [185]. Митрич хочет сделать детям праздник, какой он видел у богатых людей, и единственное, что ему по силам – это поставить рождественскую елку.

Митрич выпросил у церковного сторожа огарки свечей, купил восемь конфет детям, принес из леса елку. Когда он установил елку, прикрепил и зажег огарки свечей, повесил конфеты – каждому ребенку по одной, *«в комнате запахло свежестью и смолой. Детские лица, печальные и задумчивые, внезапно повеселели... Еще никто не понимал, что делает старик, но все уже предчувствовали удовольствие...»*. Елка все же очень скудно выглядела, и Митрич порезал свою колбасу на кружочки, *«хотя он очень любил колбасу и дорожил всяким кусочком»*, и тоже подвесил их на елку. *«Как только стемнело, елку зажгли. Запахло топленным воском, смолой и зеленью. Всегда угрюмые и задумчивые, дети радостно закричали, глядя на огоньки. Глаза их оживились, личики зарумянились, и, когда Митрич велел им плясать вокруг елки, они, схватившись за руки, заскакали и зашумели. Смех, крики и говор оживили в первый раз эту мрачную комнату, где из года в год слышались только жалобы да слезы. ... Это был единственный светлый праздник в жизни переселенческих «Божьих детей». Елку Митрича никто из них не забудет!»* [185].

Бесхитростный рассказ Телешова в полной мере по характеру жанрообразующих признаков можно отнести к инварианту русской

рождественской истории. Линии схождения с идейным уровнем рассказов Достоевского и Андреева несомненны.

Во-первых, присутствуют и характерные признаки литературного прототипа – приуроченность к Рождеству, образы обездоленных людей, образ благодетеля, несправедливость и равнодушие окружающих, рождественская атрибутика и самое главное – рождественское чудо.

При этом мы выявляем художественную специфику рассказа, позволяющую говорить о примере русского инварианта рождественского жанра. Чудо – кратковременно, оно не изменит дальнейшей жизни этих обездоленных детей, как и в рассказе «Ангелочек» – оно становится кратковременным моментом счастья. Также чудо, в отличие от диккенсовской манеры, не имеет материального выражения. Отсутствует мотив и сюжетная линия перерождения отрицательного персонажа, который, в свою очередь, отсутствует в тексте. Вина за бедственное положение детей возлагается не на отдельного человека, более того, ясно видно, что, кроме государственной системы, никто не в состоянии глобально помочь несчастным поселенцам. Но простые люди, вроде Митрича, могут маленькими поступками, теплом и сочувствием облегчить жизнь бедствующих.

А.П. Чехов рассказ «Ванька» писал целенаправленно в жанре рождественского рассказа, и текст был опубликован 25 декабря 1886 г. в «Петербургской газете» в разделе «Рождественские рассказы». А.С. Собенников отмечает: «Естественно, что Чехов, широко сотрудничавший с «малой прессой» в 1880-е годы, не мог пройти мимо рождественского и святочного рассказов. Всегда остро ощущая штамп и стереотип, он и в этом случае вступал в сложные отношения с жанром. Во-первых, рождественский и святочный рассказ у Чехова необходимо отличать от многочисленных юморесок на новогодние темы. («Завещание старого, 1883 года», «Мошенники поневоле» и др.). Во-вторых, писатель нередко

пародировал и жанр, и его основные признаки. Так, уже первый «святочный рассказ» «Кривое зеркало» (1883) был построен на профанации сакрального. Десакрализация праздничного времени будет означать особую соотнесенность с «памятью жанра». Особенно наглядно это видно в рассказах «Восклицательный знак» (1885), «Ночь на кладбище» (1886), означенных в подзаголовках как святочные, в рассказе «То была она» (1886) и др. В этих рассказах есть элемент литературной игры: жанровое ожидание читателей не сбывается» [135].

Важно отметить, что А.П. Чехов в процессе создания своего инварианта рождественского жанра в первую очередь отказался от чудесного и сверхъестественного. Эта позиция еще не означает новаторства, например, действие многих рождественских рассказов Н.С. Лескова, как мы отмечали, также развивается в реальном времени и пространстве. «В рождественских рассказах Чехова все мотивировки тоже реальны и чаще всего связаны с областью психологии. При этом христианские заповеди и добродетели вместо того, чтобы стать предметом изображения и, соответственно, определять сюжет, приобретают характер аксиологического знака, они даны как сюжетный фон, а не как его центр. Все это заметно уже в первом рождественском рассказе Чехова «В рождественскую ночь» (1883). В «Ваньке» (1886) происходит усложнение проблематики жанра: рождественское чудо приобретает драматический и даже трагический оттенок» [135].

Как отмечает И.А. Есаулов, «при кажущейся «простоте» рассказ имеет весьма сложную композицию. Письмо Ваньки Жукова несколько раз прерывается то воспоминаниями героя, то репликами повествователя, то знаменитым пейзажным описанием: *«А погода великолепная. Воздух тих, прозрачен и свеж. Ночь темна, но видно всю деревню с ее белыми крышами и струйками дыма, идущими из труб, деревья, посеребренные инеем, сугробы. Все небо усыпано весело мигающими звездами, и Млечный Путь*

вырисовывается так ясно, как будто его перед праздником помыли и потерли снегом...» [39].

Обращает на себя внимание, что Ванька пишет письмо, стоя перед скамьей на коленях. Мальчик принимает молитвенную позу, поэтому поздравление бабушки с Рождеством и пожелание *«всего от Господа Бога»* *«... нельзя считать только лишь проходными и нейтральными речевыми клише» [39].*

Концептуальной деталью предметного мира этого рассказа является окно. Мы уже обращали внимание на тот факт, что окно / витрина становятся в рождественском тексте символами зазеркалья – другого, чудесного мира. В рассказе Чехова структурно именно после изображения окна начинается описание деревенской идиллии, куда всем сердцем стремится тоскующий Ванька. Таким образом, как отмечает И.А. Есаулов, *«уже в этом месте внешне юмористического текста можно говорить о появлении своего рода мистического заоконного пространства, куда вполне реально устремляется мысль героя. Это пространство представляет собой целый многоцветный мир – во многом более реальный, чем окружающая героя в Москве опостылевшая ему сапожная мастерская. Например, при описании этого мира часто используются глаголы настоящего времени, тогда как в «городском» пространстве доминирует прошедшее время» [39].* То есть для Ваньки в этот миг далекая деревня более реальна, чем чужая для него среда его обитания.

Главное заключается в том, что окно становится не только разделом между *«чужим»* и *«своим»*, который преодолевает мальчик в своем воображении, но именно оттуда, из заоконного пространства, приходит к Ваньке долгожданный ответный импульс. *«Теперь, наверно, дед стоит у ворот, щурит глаза на ярко-красные окна деревенской церкви...» [187].*

Окно городского пристанища Ваньки, отражающее его свечу, и окна деревенской церкви, в которых виднеется рождественский свет лампадок и свечей, неявно сближаются автором. *«Можно сказать, что взгляд внука,*

устремленный в темное окно, и взгляд деда, обращенный на «ярко-красные» окна деревенской церкви, в рождественскую ночь мистически встречаются... По крайней мере, Ванька из своего московского угла несомненно видит в эту минуту те же окна церкви, на которые – тоже в эту минуту («теперь») – «щурит глаза» из темноты его деревенский дедушка... Ближе к концу произведения в том же законном пространстве («Ванька... вновь устался на окно») появляется и рождественская елка, за которой «по сугробам» идут Ванюшка (здесь возникает именно такая форма имени героя) и дед» [39].

С позиций реалистической трактовки текста, принципиально отрицающей великую реальность чуда, Константин Макарыч «не сможет» получить письмо внука, даже если Ванька точно укажет адрес. Но А.П. Чехов создает не натуралистическое описание частной сценки в сапожной мастерской, а именно произведение, являющееся оксюморонным феноменом – художественной реальностью, написанное в жанре рождественского рассказа. И, как замечает И.А. Есаулов, «в пределах этой реальности, в этом художественном мире невозможное, как представляется, чудо как раз происходит. Описанием этого чуда, случившегося в рождественскую ночь, и завершается рассказ: дедушка не только получает письмо, но и, «свесив босые ноги» с печки, «читает письмо кухаркам». Рождественская «встреча» дедушки и внука, таким образом, состоялась – в единственно возможном для этой встречи поэтическом космосе произведения» [39].

Идейная нагрузка сна в рождественской литературе, как и в любом художественном пространстве существенно отличается от восприятия сна в реальной жизни. Если в реальной действительности сон может не значить ровным счетом ничего, то в художественном мире сон – всегда событие. Художественные установки рождественского рассказа предполагают чудо как базовый концептуальный компонент сюжета текста, особую реальность поэтического мира, и описанием этого невозможного, казалось бы, чуда и завершается рассказ «Ванька».

Следует отметить, что в большинстве хрестоматий советского периода этот чеховский финал часто опускался, и рассказ заканчивался фразой «На деревню дедушке». И.А. Есаулов по этому поводу считает, что «...по-видимому, советские толкователи Чехова, в отличие от некоторых нынешних критиков, все-таки смутно ощущали какой-то нежелательный им рождественский «подвох» в чеховском завершении, а потому и убрали этот момент «встречи» деда и внука» [39].

Можно заключить, что реальность рождественского чуда вполне представлена в рассказе «Ванька», органично вписавшись в поэтическую реальность художественного мира рождественского текста. Именно по этой причине чеховский рассказ завершается не описанием адреса получателя («На деревню дедушке»), не статичным изображением заснувшего Ваньки (и тем более не пессимистичным описанием его «безнадежной» судьбы), а «изображением как раз подвижного и всегда оживающего («он всегда оживал») Вьюна. Около печи, с которой дедушка читает письмо, «ходит Вьюн и вертит хвостом ...». Вновь обратим внимание на настоящее время, сопровождающее это изображение и дополнительно придающее ему статус действительно происходящего, а не только возможного события. По-видимому, рождественские «почтовые тройки с пьяными ямщиками и звонкими колокольцами», которые развозят письма «по всей земле», не миновали и деревню Константина Макарыча...».

Представление о сотворенности Божьего мира (чудесные деревенские пейзажи), о скрытом присутствии Творца, о праздничности рождественского космоса подается в типично чеховской, несколько ироничной стилистике. «Формально (лексически, орфографически, стилистически) письмо Ваньки Жукова сродни таким юморескам Чехова, как «Письмо к ученому соседу», «Каникулярные работы институтки Наденьки N», «Два романа», «Роман адвоката», «Из дневника одной девицы», «Жалобная книга», где предметом изображения становится письменное слово в его социокультурном значении.

Его образ зависит от среды, пола, профессии, возраста субъекта речи. И если бы Чехов ограничился только текстом письма и адресом («На деревню дедушке»), перед нами была бы еще одна юмореска с анекдотическим сюжетом и с социальным подтекстом – тяжелая судьба крестьянских детей, отданных в «мальчики» в город» [135]. Но в тексте присутствует важнейший план авторского повествования, в котором и происходит усложнение проблемности, смена эстетических значений (комическое переходит в драматическое). А.С. Собенников обращает внимание на то, что «...далекое прошлое, представляющее деревенскую жизнь Ваньки в феноменах его памяти – в воображении, воспоминании и сне», лишено тех признаков детского сознания, о которых говорилось выше и которые так ярко представлены в плане письма» [135]. Ребенок тепло вспоминает дедушку, который, возможно, уже и не думает о нем, барышню Ольгу Игнатьевну, обучившую его читать и писать, он не знает, что बारे, когда мать Ваньки умерла, спровадили его в людскую кухню к деду, а из кухни в Москву к сапожнику Аляхину, и верит в добро, в рождественское чудо. Эту веру и отражает план письма. Письмо восстанавливает социальные связи ребенка с «милым дедушкой», с Ольгой Игнатьевной, с деревенским миром.

В русской литературе у чеховского рассказа есть явный аналог – рождественский рассказ Ф. М. Достоевского «Мальчик у Христа на ёлке». В определенных фрагментах сюжета эти тексты очень созвучны. Как и Ванька Жуков, персонаж Достоевского прибыл в большой город из провинции, он сирота, жители мегаполиса к нему в основном безразличны, а иногда – безжалостны. Сходна и рождественская атрибутика: мы встречаем аналог золоченого ореха с праздничной елки – это копейка, поданная барыней, образ чужой елки, чужого праздника являются центральными и у Чехова, и у Достоевского. «В рассказе Достоевского тоже перекрещиваются две точки зрения – взрослая и детская и, соответственно, мир, данный в кругозоре ребенка, корректируется автором-повествователем. Но если у Чехова смерть

сироты в Москве все-таки гипотетична, то герой Достоевского замерзает в Рождество на улице. В предсмертном сне он оказывается у Христа на елке. Отсутствующая «здесь» в реальном времени-пространстве справедливость восстанавливается «там», в сфере ноуменального. И хотя автор-повествователь все время подчеркивает, что он «сочинил» эту «историю», она утверждается как трагический факт. «Но вот в том-то и дело, мне все кажется и мерещится, что все это могло случиться действительно, то есть то, что происходило в подвале и за дровами, а там об елке у Христа – уж и не знаю, как вам сказать, могло ли оно случиться или нет?» [135].

И Чехов, и Достоевский как писатели-реалисты явно рассказывают о чуде рождественской ночи с легкой долей иронии: жанровой условности рождественского текста противопоставляется трагическая реальность как единственный феномен, заслуживающий доверия. Муки ребенка и у Достоевского, и у Чехова не просто факт социального неурядиства. «Само время действия – рождественская ночь – вводит евангельскую тему: «И кто примет одно такое дитя во имя Мое, тот Меня принимает» (Матф., 18:5). Мир же не принял маленьких страдальцев, оба находят положенную им долю счастья в Рождественскую ночь вне реальности: один у Христа на елке, другой во сне» [135].

При этом можно утверждать, что Чехов не повторяет Достоевского в аксиологическом плане. «Субъект повествования у Достоевского эмоционально активен, все акценты расставлены, оценки даны: он ставит себя и каждого читателя на место мальчика и буквально вопиет о любви к маленькому страдальцу, напоминая о Христе. Повествователь у Чехова эмоционально нейтрален, его позиция – вместе с Ванькой Жуковым, а не вместо него. Но главное отличие – ребенок не объект любви, а субъект. Ванька Жуков любит дедушку, Каштанку, Вьюна, Ольгу Игнатьевну, деревню, и неважно, что в его представлении мир оказывается лучше, чем он есть на самом деле. Любовь делает его по-настоящему ценностно-значимым,

преображает. Вот эта-то преображенная силой любви реальность, где люди, животные, растения, всякая тварь, всякое дыхание родственно связаны, и есть подлинное чудо рождественской ночи, внутренняя тема рождественского рассказа Чехова» [135].

Очевидно, что обращение А.П. Чехова к рождественскому рассказу неслучайно. Ироническое восприятие литературного жанрового канона рождественского рассказа соединилось в творческой концепции писателя со стремлением его обновления. «Поэтому в его творчестве есть и пародийное снижение, и перечисление сюжетных и стилистических клише, и оригинальные интерпретации рождественского чуда. Нет сомнения в том, что мы имеем здесь дело не только с литературной традицией, «памятью жанра», литературной игрой, но и с аксиологическим феноменом русского православия в форме народного христианства, к глубинным символам которого Чехов тяготел на протяжении всей жизни» [135].

3.3. Модификации рождественских архетипов и мотивов (на материале русской литературы XIX – начала XX вв.)

В структурной основе английского прототипа рождественского произведения находится явление, обусловленное природой Рождества, праздника, давшего название жанру, – чудо. Чудо становится константным сюжетным и структурообразующим ядром всех текстов, идентифицируемых в качестве рождественской прозы. Исходя из этого, главным принципом развития сюжета становится «устремленность к чудесному событию (неожиданная помощь, обновление жизни, любовь действенная, традиции рождественской благотворительности). Здесь присутствуют неперенные атрибуты этого праздника – ель, звезда, ясли, свечи, подарки, традиционные герои – семья, сиротка, вводится малая фольклорная форма христославья» [55].

Как мы уже отмечали, жанр рождественского рассказа зарождается в европейских литературах, в частности, в английской, как отклик на главный христианский праздник в Западной Европе. Под влиянием переводной литературы, поэтика этого жанра была воспринята русскими писателями. Влияние несомненно, но литературное заимствование происходило не механически, «а на основе творческой переработки, определявшейся самобытными культурными традициями русского народа, его эстетическими представлениями. Истоки святочного жанра – в русском фольклоре, в сказочной прозе: быличке и бывальщине. Интерес к ним был ограничен Святками» [55].

Святочный жанр характеризует установка на достоверность, его прикладное значение – «передавать исторические, политические, религиозные, бытовые и другие новости, развеселить или напугать, дать нравственный урок. Непременные атрибуты святочного рассказа – метель, замерзшая река, овраг, кладбище, традиционные герои – inferнальные силы.

Поскольку время действия этого рассказа рождественский сочельник, то в сюжете присутствует колядка, гадание, ряжение» [55]. И.А. Есаулов утверждает, что «под архетипами в данном случае понимаются, в отличие от К.Г. Юнга, не всеобщие бессознательные модели, но такого рода трансисторические «коллективные представления», которые формируются и обретают определенность в том или ином типе культуры. Иными словами, это культурное бессознательное: сформированный той или иной духовной традицией тип мышления, порождающий целый шлейф культурных последствий» [38; 46].

Мы считаем необходимым рассмотреть концепцию И.А. Есаулова, так как она имеет фундаментальный характер и является базовой парадигмой для анализа специфики русского инварианта рождественского рассказа. В своих теоретических построениях исследователь обращает внимание на тот факт, что в России Пасха до сегодняшнего дня остается главным праздником, и не только в религиозном смысле, но и в культурном. В западном христианском сознании «Пасха в культурном пространстве словно бы уходит в тень Рождества. ...В западном варианте христианской культуры акцентируется не смерть и последующее Воскресение Христа, а сам Его приход в мир, рождение Христа, дающее надежду на преображение и здешнего земного мира. Рождество, в отличие от Пасхи, не связано непосредственно с неотменимой на земле смертью. Рождение существенно отличается от Воскресения. Приход Христа в мир позволяет надеяться на его обновление и просвещение. Однако в сфере культуры можно говорить об акцентировании *земных надежд и упований*, разумеется, освещаемых приходом в мир Христа; тогда как пасхальное спасение прямо указывает *на небесное воздаяние*» (курсив наш. – М.М.) [38; 54]. И.А. Есаулов приходит к выводу о том, что «пасхальный архетип русской словесности проявляет себя на уровне культуры – доминированием юродства над шутовством; святости как ориентира жизни над «нормой» и другими культурными следствиями.

Каждый из вариантов не существует в качестве единственного культурообразующего фактора, но является доминантным, сосуществуя с субдоминантным фоном» [38; 57].

Здесь очень важно акцентировать внимание на специфике русского религиозного сознания. На основе исследований И.А. Есаулова мы выдвигаем в качестве одного из базовых архетипов русских рождественских рассказов – *пасхальный архетип*. Общеизвестно, что специфической чертой русской культуры является совершенно особое празднование Пасхи. Еще Н.В. Гоголь в «Выбранных местах из переписки с друзьями» отмечал: «У нас прежде, чем во всякой другой земле, воспряднуется Светлое Воскресенье Христово!» [159].

Следующим базовым понятием, на наш взгляд, является более широкий по ментальному наполнению *христианский архетип*, который также находит художественное воплощение в поэтике прецедентных текстов русской рождественской прозы.

И.А. Есаулов считает, что на развитие русской литературы определяющее воздействие оказал пасхальный архетип, явившийся следствием принятия Русью православия. Рассматривая рождественский и пасхальный архетипы и их воздействие на художественное творчество, Есаулов создает собственную концепцию истории русской словесности. По утверждению И.А. Есаулова, «пасхальный архетип отечественной словесности может проявлять себя таким характерным образом, что в рождественском жанре усматривается имплицитный пасхальный смысл. Так, «Рождественская песнь в прозе» Ч. Диккенса становится в переводе А.С. Хомякова 1844 года «Светлым Христовым Воскресеньем». Дело ... именно в особенностях русского сознания, для которого Пасха «шире Рождества» [38; 67].

Воздействие пасхального архетипа на рождественский жанр – явление весьма распространенное. Можно отметить и влияние того же архетипа на

жанр святочного рассказа. Механизм этого воздействия был в свое время подробно описан И.А. Есауловым на материале чеховского рассказа «На святках», когда он отметил, что «... особенности русской православной культуры не могли не отразиться в отечественной литературе», и особенно подчеркнул мысль о том, что «... пасхальный архетип проявляет себя не в мировоззрении писателей и, тем более, не в их идеологии, не в публицистике, а именно в поэтике, в структуре самого художественного текста. Но для того, чтобы зафиксировать эту особенность, необходим и имманентный этому типу культуры особый литературоведческий инструментарий» [38; 70].

К середине XIX века в русской литературе рождественские тексты вырабатывают устойчивые структурные свойства, определенные сюжетным решением, и их выход в свет, как правило, приурочивается к праздничным дням. При этом следует отметить, что в большинстве русских произведений рождественской тематики со всей очевидностью выявляются различные модификации, основанные на специфическом национальном восприятии и истории Рождества в России, особенностях национального сознания и ментальности, в которых немалую роль играют архетипы, в частности, христианский и пасхальный.

Таким образом, можно заключить, что модификационность русской рождественской прозы ярче всего проявляется на архетипическом уровне.

И.П. Смирнов считает архетипы не психологической, а логико-смысловой основой литературного творчества и намечает интертекстуальную траекторию развития архетипа [134]. А.Ю. Большакова, в свою очередь, четко вычленяет свойства архетипа и выявляет его непосредственную связь с нравственным императивом произведения. Точка зрения Большаковой выражается в утверждении о том, что архетип, являясь «ментальной художественной доминантой», составляет в литературном процессе подвижный центр [15].

Т.Н. Козина утверждает, что « “архетип” и “ментальность” будучи взаимосвязанными парадигмальными концептами, продуцируют новый концепт «христианский архетип» русской ментальности, не имеющий традиции научного осмысления в современной культурологии. Автор предположил, что данная дефиниция является онтологически значимой в русской культуре... Модель русской ментальности включает в себя традиционные для ментальности русской культуры черты (духовность, православие, смирение, толерантность и т. д.) и находит выражение в литературе. Обоснованию духовной основы русской ментальности в литературно-художественном творчестве способствует интертекстуальный подход, который определяет важнейшие христианские архетипы Рождество», «Пасха»), обладающие многоуровневой повествовательной структурой и отсылающие читателя к первообразам (Рождение, Преображение, Спасение, Воскресение и др.)» [55].

В данном контексте очень интересной представляется концепция «праведничества» Н.С. Лескова, получившая развитие в его святочных рассказах. Как отмечает Е.А. Терновская, главная черта героев-праведников – это способность к всепрощающей любви и христианскому смирению [143]. Праведники Лескова, это люди, живущие по совести, которая и трактуется им как Бог, несущие окружающим добро.

Архетипическому образу праведника, свойственному русской ментальности, соответствуют образы отца – страдальца мальчика из рассказа Л.Н. Андреева «Ангелочек», образ доктора Пирогова из рассказа А.И. Куприна «Чудесный доктор», а также Митрич из рассказа Н.Д. Телешов «Ёлка Митрича». Как мы видим, этот образ перекликается с образом благодетеля в английском рождественском рассказе, но несет в себе ментальные черты, присущие именно русскому сознанию. Праведники русских писателей чаще всего не дают материальных благ, их миссия – стать

душевной и нравственной поддержкой нуждающемуся, что, по мнению русских писателей, намного ценнее в религиозно-нравственном отношении.

Таким образом, одним из важнейших архетипов русского инварианта рождественского рассказа мы считаем *образ праведника*. Этот образ, несомненно, связан с *архетипом «дом»*.

Все обездоленные герои рождественских историй мечтают о теплом доме, где их ждут родные люди. Но этот архетип реализуется в двух ипостасях: дом родной и дом чужой. Дом родной для Ваньки Жукова – деревня, где, как он думает, его ждет дом. Для мальчика из «Ангелочка» – дом – это мрачный подвал с тараканами, но здесь живет его единственный близкий человек – отец; несчастный ребенок из рассказа Достоевского «Мальчик у Христа на `лке» не знает дома, он вырос в подвале, и как только умирает его мать, он бежит на улицу в поиске тепла и дома; для сирот-поселенцев из рассказа Телешова «Ёлка Митрича» Митрич первым делом находит жилище, а затем ставит там елку, пытаясь воссоздать атмосферу домашнего очага и т. д.

Дом чужой – это враждебный город, который не принимает бедных и убогих, это мир зазеркалья, которое так же жестоко, как и заманчиво. Некоторые герои гибнут, отторгнутые чужим домом. В итоге можно выделить в качестве устойчивого рождественского *архетипа образ дома* (дом родной – дом чужой).

Следующим, не менее важным в концептуальном плане является образ ребенка, сформированный на базе *архетипа ребенок*.

Этот архетип подробно рассмотрен в нашей работе, причем следует подчеркнуть, что именно образы несчастных обездоленных детей являются центральными в прецедентных текстах русской рождественской прозы. В отличие от английского инварианта, финалы русских рассказов не всегда имеют счастливый финал, и главные герои дети не только не получают вознаграждения за свои страдания в реальной жизни, но даже умирают. Эта

трактовка рождественского чуда связана с особенностями развития русского литературного процесса второй половины XIX века, который отличается обнаженной реалистичностью. Образцы английского рождественского рассказа показывают существенное влияние романтической манеры, в то время как русские писатели в этом жанре наибольшее внимание уделили проблемам социальной несправедливости и невозможности их разрешения на данном этапе развития общества.

Архетип *рождественское чудо*, как мы отмечали, является композиционным и сюжетным центром любого рождественского рассказа. Но трактовка и идейная нагрузка чуда в английской и русской литературах существенно различаются. Как мы писали, в диккенсовской литературной парадигме, чудо чаще всего происходит при вмешательстве потусторонних сил. Русская литература, лишенная мистицизма и фантастического элемента, переводит чудо в реальную плоскость, его свершают обычные люди, либо оно происходит во сне персонажа, но также имеет вполне достоверный характер. Важно, что чудо в русском рассказе не выражается в материальном эквиваленте, оно происходит на уровне духовно-нравственного воздействия («Ангелочек», «Мальчик у Христа на ёлке» и др.).

Рассматривая устойчивые архетипы русского рождественского рассказа, следует выделить *образ окна/витрины*, символизирующий другой мир, зазеркалье, зону, закрытую для несчастных и обездоленных, которые все же пытаются прикоснуться к этому миру, взглядываясь в него через окна и витрины.

Константными архетипами русского рождественского рассказа становятся традиционные *символы и атрибуты Рождества*: праздничная елка, украшения/игрушки, обильные яства, свечи и т. д. Один из атрибутов – елочный ангелочек станет чудом для несчастного мальчика, который так похож на него внешне.

Архетип сон также присутствует в русской рождественской прозе. Его функции рассмотрены нами при анализе рассказов «Мальчик у Христа на ёлке» Ф.М. Достоевского и «Ванька» А.П. Чехова.

Следует подчеркнуть отсутствие в русском инварианте рождественского рассказа образов духов, потусторонних inferнальных сил, фантастики и мистики.

В целом, можно заключить, что система рождественских архетипов имеет сходный характер в различных национальных вариантах, что связано с общечеловеческим восприятием Рождества. При этом под влиянием национальных религиозно-нравственных и ментальных установок архетипы нередко получают различные коннотации.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Рождественский жанр имеет в европейской литературе давние литературные традиции, идущие от средневековой драмы, имевшей фольклорное начало и религиозное происхождение. Обоснованием данной точки зрения служат особенности мифопоэтической картины мира, существующей в сознании людей Средневековья, и специфика художественной реализации категорий времени и пространства в средневековой литературе. По сути, художественный феномен рождественской прозы во многом обусловлен традициями средневековой литургической и полулитургической драмы, наиболее важными из которых в контексте проблематики нашего исследования представляются следующие:

- в основе сюжетостроения и картины мира лежит миф или ритуал, или их общность, единство – первобытный синкретизм (А.Н. Веселовский);

- для картины мира Средневековья характерен специфический хронотоп, продиктованный мифопоэтическим мышлением. Ему присуща теоцентрическая модель мира, в которой центром является Бог, а время, в котором свободно пересекаются живые люди и инфернальные существа, движется не линейно, а циклически;

- константным элементом структуры календарного рассказа является фантастика. Это связано со страхом средневекового человека перед вечной гибелью, смешанным с надеждой о спасении путем искупления грехов. В более поздней традиции, в которой медиевисты находят реалистические тенденции, существенное место заняла светская и социальная тематика. Появляются персонажи, которые станут типическими для рождественской литературы – черти, шуты (чудаки, неудачники);

- формируется главная идея рождественской литературы – вера обездоленного человека в обязательное свершение житийного чуда, волшебства, которое и происходит в финале.

Более поздние влияния на формирование поэтики рождественского жанра мы находим в художественных принципах таких драматических жанров городской средневековой литературы, как мистерия, фарс, моралите и миракль. «Из мистерии в рождественский рассказ перешла трехуровневая организация пространства (ад – земля – рай) и общая атмосфера чудесного изменения мира или героя, проходящего в фабуле рассказа все три ступени мироздания» [121]. Суть мистерии – аллегорической пьесы, заключалась в дидактическом показе того, как человек оказывается перед выбором между добром и злом. В финале люди, выбиравшие добродетель, были вознаграждены, а предавшиеся пороку – наказаны. Этот мотив явно прослеживается в рождественском жанре. Основной идеей миракля также было свершение чуда.

В плане рассмотрения вопроса о генезисе и фольклорном начале «рождественского» жанра нельзя не отметить роль карнавала и английской рождественской пантомимы, с которой связано развитие жанра очерка (Аддисон и Стил), инициировавшего процесс формирования «рождественского» текста в Англии XVIII – XIX вв.

Еще одним источником рождественской литературы является фольклор, в частности, английские волшебные сказки, в которых оформился ряд черт, ставших предметом рецепции у авторов рождественских историй: наличие фантастических элементов и персонажей, разработка национального характера, общая нарративная структура повествования, тема борьбы добра со злом, эксцентризм, интерес к сверхъестественным явлениям, inferнальным существам и ряд художественных приемов организации текстового хронотопа.

В английской прозе XIX века рождественская литература была представлена малыми формами, не имевшими к тому времени четкой жанровой идентификации. Английские писатели и западные критики долгое время пользовались терминологическими дефинициями “*story*”, “*tale*”,

“*sketch*”, “*short story*”, “*history*”, “*essay*” в качестве синонимичных понятий. На основании приведенных в диссертации мнений и текстологического анализа можно утверждать, что малые жанровые формы английской литературы, определяемые сегодня как «рассказ», вполне могут быть описаны с помощью равнозначно бытовавших в XIX веке определений, так как в литературоведении этого периода не существовало строгой иерархии жанровых форм и зачастую сами писатели определяли жанр своего произведения весьма свободно. Поэтому в нашей работе мы иногда пользуемся авторскими определениями, в частности, называя рассказы Диккенса повестями, апеллируя к авторскому определению.

В творчестве Ч. Диккенса 1840-х гг. концепция рождественского жанра вырабатывалась в качестве «... подвижной жанровой модели, в которой активизировались вариативные номинации и синтезировались структурные элементы, относящиеся к различным жанрам» [36].

Характерными чертами рождественских рассказов Ч. Диккенса становятся следующие: развитие традиций дидактических и нравоописательных текстов английских просветителей и романтиков; отсутствие интереса к вопросам эволюции характера личности на фоне социального конфликта; статичность характеров; интерес к бытовым деталям; элементы смеховой культуры (юмор, сатира, пародия и др.); открытый финал; традиционная структура классического повествовательного сюжета (отсутствие интриги и острого конфликта).

Очевидно, что структура повестей рождественского цикла Ч. Диккенса восходит к традициям фольклорной сказки. Причины обращения Диккенса к сказочной форме кроются в его возмущении мировым и социальным злом, и в то же время – в понимании невозможности разрешить конфликт между добром и злом, бедностью и богатством в пределах реальной действительности и инструментами существующего общественного устройства.

Можно констатировать, что в рождественской прозе Ч. Диккенса в подтексте заложен механизм игры. Выбранная писателем жанровая форма – инвариант сказочного рассказа/повести – служит прикрытием постановки серьезных реалистических социальных проблем.

Жанровая специфика «Рождественских повестей» Ч. Диккенса, рассматриваемых нами в качестве литературного прототипа рождественской прозы, заключается в ряде основных текстовых феноменов: темпоральный фактор; в центре повествования цикла – совершение рождественского чуда; следование традициям «готического» романа и дидактического и нравоописательного рассказа просветителей и романтиков; комический колорит повествования; интерес к бытовой детали; перерождение характеров; незавершенность, открытость сюжета.

У.М. Теккерей в своих рождественских историях отходит от стандартизированной структуры народных сказок, синтезируя компоненты «рождественского» рассказа с элементами сатирической пародии и фольклорной сказки.

Отличительными чертами рождественских текстов У.У. Коллинза становятся неожиданность сюжета, а также наличие не столько сверхъестественного, сколько таинственного плана.

В русской литературе тема Рождества возникла в 1840-е годы, по общему мнению, под влиянием «Рождественских повестей» Ч. Диккенса. Но неправомерно утверждать, что русский рождественский рассказ является полностью заимствованной формой. На самом деле, русский литературный аналог был, но в ином инварианте, обусловленном религиозными и национальными традициями и ментальностью, и назывался «святочным» рассказом.

Очевидно, что выявление инвариантной специфики жанровых форм святочного и рождественского рассказов возможно лишь в контексте истории развития русской и западной словесности. Как было установлено, западная

жанровая форма (рождественский рассказ) генетически восходит к мистериям, мираклям, мифу и фольклору. Святочный рассказ – к пасхальной проповеди, народным святочным ритуалам и фольклору. О генетической связи с пасхальной проповедью можно говорить, опираясь на исследования С.С Аверинцева, который указывает на мистицизм пасхального текста.

В целом можно прийти к следующему обобщению: тематический уровень жанра рождественского рассказа в западной литературе обусловлен средневековым сознанием, находящимся под влиянием карнавальной культуры, а жанровая модификация святочного рассказа по тематике больше ориентирована на ритуальное колядование в Святки.

В результате сравнительно-типологического анализа рождественского английского рассказа и русского святочного можно выявить значительное число пересечений в генезисе, тематике, образной системе, идейном и художественном уровне, в структуре сюжета и др. Таким образом, определения рождественский и святочный рассказ обозначают генетически схожие жанровые формы, при этом имеющие концептуальные различия на философско-идейном уровне. На основании этого вывода мы определяем, что при всей сюжетно-композиционной, образной и генетической схожести, русский святочный / рождественский тексты представляют собой инварианты, национальные модификации исследуемой жанровой формы, специфика которых объясняется особенностями национального сознания и менталитета и доминирующими в этот период тенденциями литературного процесса.

Установлено, что русские рождественский и святочный рассказы являются инвариантами календарной прозы. На основании классифицированных нами жанрообразующих признаков рождественского жанра в европейской литературе мы заключаем, что в святочных рассказах не выявляются типологически важные для этой жанровой формы черты. В частности, смысловым центром рождественского рассказа является идея

чуда, в святочном рассказе больше присутствуют явления мистики и волшебства, которые иллюстрируют божественную суть святок как религиозного праздника, но не выполняют спасительной и охранительной функций в качестве сюжетообразующих. Мы полагаем, что, рождественский рассказ генетически ближе западной литературной традиции, при этом несомненно, что эта форма получила национальную интерпретацию. На основании этого положения мы выделяем в качестве прецедентных текстов русской литературы, соответственно, объекта нашего исследования следующие: Л.Н. Андреев «Ангелочек», Ф.М. Достоевский «Мальчик у Христа на ёлке», «Тапёр», А.И. Куприн «Чудесный доктор», Н.Д. Телешов «Ёлка Митрича», А.П. Чехов «Ванька». Здесь следует пояснить нашу позицию по поводу повести Н.В. Гоголя «Ночь перед Рождеством», которая уже по своему названию нередко включается в перечень рождественской прозы. Мы согласны с мнением Л.В. Шишловой, которая отмечает, что «с серединой XIX в. связывается и появление первых рассказов с рождественской тематикой. Более ранние тексты, как, например, «Ночь перед Рождеством» Н.В. Гоголя, не показательны, во-первых, в гоголевской повести изображены святки на Украине, где празднование и переживание Рождества было ближе к западному, а во-вторых, у Гоголя языческий элемент («чертовщина») преобладает над христианским» [130].

Общеизвестно, что специфической чертой русской культуры является совершенно особое празднование Пасхи. Мы останавливаем внимание на этом факте, потому что в большинстве русских произведений рождественской тематики со всей очевидностью выявляются различные модификации, основанные на специфическом национальном восприятии истории Рождества в России, особенностях национального сознания и ментальности, в которых немалую роль играют архетипы, в частности, христианский / пасхальный (И.А. Есаулов, Т.Н. Козина). Таким образом,

можно заключить, что модификационность русской рождественской прозы ярче всего проявляется на архетипическом уровне.

В данном контексте весьма интересной представляется концепция «праведничества» Н.С. Лескова, получившая развитие в его святочных рассказах. Главная черта «героев-праведников» – это способность к всепрощающей любви и христианскому смирению. Архетипическому образу праведника, свойственному русской ментальности, соответствуют образы отца-страдальца мальчика из рассказа Л.Н. Андреева «Ангелочек», образ доктора Пирогова из рассказа А.И. Куприна «Чудесный доктор», а также Митрич из рассказа Н.Д. Телешов «Ёлка Митрича». Очевидно, что этот образ перекликается с образом благодетеля в английском рождественском рассказе, но несет в себе ментальные черты, присущие именно русскому сознанию. Таким образом, одним из важнейших архетипов русского инварианта рождественского рассказа мы считаем образ праведника.

В качестве базового структурного компонента рождественского текста мы выделяем архетип. Теория архетипов, сформировавшаяся в концепциях К.Г. Юнга и получившая развитие в трудах его последователей, достаточно разработана и в психологии, и в литературоведении. Архетип ученый трактует как «некий универсальный образ, мотив или сюжет, который наделен свойством вездесущности и пронизывает всю культуру человечества с древнейших времен до современности. Такие общечеловеческие символы, прообразы, мотивы, схемы и модели поведения и т. д., лежащие в основе мифов, фольклора и самой культуры в целом, переходят из поколения в поколение как образы коллективного бессознательного» [155; 32]. По Юнгу, «продуктом» архетипов стала мифология. Ученый выявил ряд основополагающих мифологических архетипов: «матери», «дитя» / «ребенка», «тени», «анимы» («анимуса»), «мудрого старца» («мудрой старухи»). Дефиниция, введенная К.Г. Юнгом, приобрела уточняющие коннотации в науке о литературе, где архетипом стали обозначать «...

«сквозные», «порождающие» модели словесного творчества» [25; 6]. По мнению С.С. Аверинцева, архетипы это «...не сами образы, а схемы образов, их психологические предпосылки, их возможность» [1]. В целом, определение архетип в литературоведении маркирует наиболее фундаментальные и общие мифологические мотивы, первичные схемы представлений, находящихся в основе каждой мифологической и художественной структуры.

Текстологический анализ, проведенный в нашей работе, подтверждает, что в качестве образца, модели рождественских историй послужили архетипы коллективного бессознательного, общие для каждой национальной культуры и реализующиеся в мифе, и более поздние архетипы, связанные с Рождеством – рождественские символы и ритуалы.

В английском рождественском рассказе нами выявлены и проанализированы следующие устойчивые архетипы: архетип «рождественское чудо», архетип «сон», архетип «смерть», архетип «семья», архетип «ребенок», архетипы рождественской символики, архетип «тень».

В ряду основных архетипов русской рождественской прозы мы также выявили типологически схожие ментальные образы-схемы: архетип «дом», архетип «ребенок», архетип «рождественское чудо», атрибуты Рождества, архетип «сон», образ окна/витрины, приобретший функции архетипа в русской прозе. В целом, можно заключить, что система рождественских архетипов имеет сходный характер в различных национальных вариантах, что связано с общечеловеческим восприятием Рождества. При этом, опять же, под влиянием национальных религиозно-нравственных и ментальных установок архетипы нередко получают различные коннотации.

В результате нашего диссертационного исследования мы подтверждаем положения, выдвинутые на защиту, и доказываем, что русский рождественский рассказ является инвариантом календарной прозы, во многом имеющим типологически схожие черты с прототипом – английским

рождественским рассказом. Святочный русский рассказ мы выделяем в отдельную инвариантную группу, выявив различия с рождественскими рассказами на концептуальных уровнях. Основной тезис нашей работы – о национальном своеобразии рождественского рассказа получает подтверждение в результате сравнительно-типологического анализа и компаративистских исследований.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Аверинцев, С. Архетипы / С. Аверинцев. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/aver/arhet.php
2. Аверинцев, С. Иисус Христос – русскими глазами / С. Аверинцев // Труд. – № 002, 06 января 2000.
3. Алпатов, С. Рождество с Диккенсом / С. Алпатов // Литература: Приложение к газ. «1 сентября». – 1996. – № 6. – С.14.
4. Андреев, М.Л. Драма литургическая / М.А. Андреев // Словарь средневековой культуры. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://medieval_culture.academic.ru/27/драма_литургическая.
5. Андреев, М.Л. Средневековая европейская драма. Происхождение и становление (X-XIII вв.) / М.А. Андреев. – 1989.
6. Андреев, М.Л. Феномен прошлого / М.А. Андреев. – М.: Изд. дом ГУ ВШЭ, 2005. – 476 с.
7. Аникст, А.А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга / А.А. Аникст. – М.: Наука, 1967. – С. 93-94.
8. Антонова, З. В. Третий период творчества Уилки Коллинза / З.В. Антонова: автореф. ... к. филолог. н. – Череповец, 2003.
9. Баран, Х. Поэтика русской литературы начала XX века / Х. Баран. – М.: Прогресс, 1993. – 368 с.
10. Бахтин, М. Франсуа Рабле и смеховая культура средневековья и Ренессанса / М. Бахтин. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.philosophy.ru/library/bahtin/rable.html>.
11. Безбородкина, Е.С. Обсуждение вопросов жизни и смерти при изучении рождественских рассказов / Е.С. Безбородина // Православная беседа, № 10 – 12, 1992. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://palomnic.org/bibl_lit/bibl/edu_svyat/

12.Блок, А.А. Собр. соч.: В 8 т. / А.А. Блок / под общ. ред. В.Н. Орлова [и др.]. – М.-Л.: Художественная литература, 1962. – Т. 5. – 799 с.

13.Боборыкина, Т.А. Рождественская песнь в прозе (святочный рассказ с привидениями) / Т.А. Боборыкина // Типология жанров и литературное произведение. – СПб., 1994. – С.16 – 23.

14.Боборыкина, Т.А. Художественный мир повестей Чарльза Диккенса / Т.А. Боборыкина. – СПб.: Гиппократ, 1996. – 138 с.

15.Большакова, А.Ю. Архетип, миф и память литературы / А.Ю. Большакова // Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя: мат. Межд. заочн. конф., Астрахань / Под ред. Г.Г. Исаева. – Астрахань, 2010. – С. 7 – 14.

16.Бондаренко, М.И. Влияние английской пантомимы на поэтику рождественского жанра в творчестве Диккенса и Теккерея / М.И. Бондаренко // Жанровая теория на пороге тысячелетий: Сб. тез. и матер. IX ежегодн. Межд. конф. Российской ассоциации преподавателей англ. лит. / Отв. ред. Е.Н. Черноземова. – М., 1999. – С.63 – 64.

17.Бондаренко, М.И. Традиции «Рождественских повестей» Диккенса в русском святочном рассказе 1840-1890-х годов / М.И. Бондаренко: дисс. ... к. филол. н: 10.01.01. – Коломна. 2006. – 190 с.

18.Бурова, И.И. Романы Теккерея: Становление реалистического психологизма в английской литературе середины XIX века / И.И. Бурова. - СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 1996. – 144 с.

19.Бурова, И.И. Этические основы рождественских повестей Диккенса / И.И. Бурова // Литература в контексте культуры / Отв. ред. А.Г. Березина. - СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 1998. – С.113 – 120.

20.Бурцев, А.А. Английский рассказ, конец XIX – начало XX в.: Проблемы типологии и поэтики / А.А Бурцев. – Иркутск, 1991. – 335 с.

21.Вельфлин, Г. Основные понятия истории искусства / Г. Вельфлин. – М. – Л., 1930.

- 22.Гениева, Е.Ю. Диккенс и Теккерей / Е.Ю. Гениева // Вестник Европы. – 2004. – №12. – С. 253 – 267.
- 23.Гениева, Е.Ю. Теккерей, Уильям Мейкпис. Повести и пародии / Е.Ю. Гениева. – М.: Радуга, 1985.
- 24.Глухова, Г.А. Символика ряженья в традиционной культуре удмуртов / Г.А. Глухова: дисс. ... к. филол. н. – Ижевск, 2002. – 200 с.
- 25.Гольденберг, А.Х. Архетипы в поэтике Н. В. Гоголя: монография / А.Х. Гольденберг. – Волгоград: Изд-во ВГПУ «Перемена», 2007. – 261 с.
- 26.Гуковский, Г.А. Реализм Гоголя / Г.А. Гуковский. – М.; Л.: Гос. изд-во художеств. лит., 1959. – 532 с.
- 27.Гуревич, А.Я. Категории средневековой культуры / А.Я. Гуревич. – М.: Искусство, 1984. – 350 с.
- 28.Гуревич, А.Я. Средневековый мир: Культура безмолвствующего большинства / А.Я. Гуревич // Гуревич А.Я. Избр. тр. – Т. 2. – М.; СПб., 1999. – С. 361.
- 29.Давлетов, К.С. Фольклор как вид искусства / К.С. Давлетов. – М.: Наука, 1966. – 364 с.
- 30.Даниленко, Ю.Ю. Трансформация жанра рождественского рассказа в современной литературе / Ю.Ю. Даниленко. Проблемы исторической поэтики. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1429708779.pdf.
- 31.Демкова, Н.С. Из истории русской повести XVII в. Об одной древнерусской параллели к повести Н.В. Гоголя «Вий» («Повесть о некоем убогом отроце») / Н.С. Демкова // ТОДРЛ. – Т. 42. – Л., 1989. – С. 404-409.
- 32.Диккенс, Ч. Речь в защиту больницы для детей. 9 февраля 1858 года / Ч. Диккенс // Диккенс Ч. Собр. соч.: В 30 т. – М.: Худож. литература. – Т.28, 1962. – С. 501 – 508.
- 33.Душечкина, Е.В. Русский святочный рассказ: становление жанра / Е.В. Душечкина. – СПб., 1995.

34. Дьяконова, Н.Я. Чарльз Диккенс и Уильям Теккерей / Н.Я. Дьяконова // Писатель и литературный процесс. – СПб.; Белгород, 1998. – С.37 – 47.

35. Еремкина, Н.И. Своеобразие жанра «рассказа-очерка» в викторианской литературе 1830-40-х гг.: Ч. Диккенс и У.М. Теккерей / Н.И. Еремкина // Филологические исследования, 2002. – Саранск, 2003. – С. 44 – 50.

36. Еремкина, Н.И. Английский рассказ XIX века: Становление и развитие / Н. И. Еремкина // Теория и практика общественного развития: научный журнал. – 2010. – №4. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.teoria-practica.ru/vipusk-4-2010/>

37. Еремкина, Н.И. Становление и развитие жанра рассказа в Английской литературе викторианского периода (на материале творчества Ч. Диккенса, У.М. Теккерей, Т. Гарди / Н.И. Еремкина: автореф. дисс. ...к. филол. н. – Самара, 2009.

38. Есаулов, И.А. Пасхальность в русской словесности / И.А. Есаулов. – М.: Кругъ, 2004. – 560 с.

39. Есаулов, И.А. «Ванька» А.П. Чехова как рассказ о рождественском чуде / И.А. Есаулов. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.portal-slovo.ru/philology/37159.php>

40. Жанры средневекового религиозного театра // Гамма. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.art-gamma.com/лекции/история-театра/средневековье/жанры-средневекового-религиозного-театра.html>.

41. Жирунов, П.Г. Жанр святочного рассказа в творчестве Н.С. Лескова / П.Г. Жирунов // Художественный мир русского романа. – Арзамас, 2001. – Вып. 4. – С. 64 – 69.

42. Жирунов, П.Г. Мотив чуда в легендах из Пролога Н.С. Лескова. (К вопросу о жанровой типологии) / П.Г. Жирунов // Православие в контексте отечественной и мировой литературы. – Арзамас, 2006. – С. 347 – 354.

43. Захаров, А.А. Традиции святочного рассказа в произведении Ф.М. Достоевского «Мальчик у Христа на елке» / А.А. Захаров, А.В. Ким // Юный ученый. – 2016. – №2. – С. 1 – 3.

44. Зенкевич, С.И. Жанр святочного рассказа в творчестве Н.С. Лескова / С.И. Зенкович. – СПб. – 2005.

45. Ивашева, В.В. Творчество Диккенса / В.В. Ивашева. – М., 1978.

46. Иезуитова, Л.А. Творчество Леонида Андреева (1892 – 1906) / Л.А. Иезуитова. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1976. – 240 с.

47. История английской литературы. Бен Джонсон. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://svr-lit.niv.ru/svr-lit/mihalskaya-anikin-angliya/ben-dzhonson.htm>

48. Кагарлицкий, Ю.И. Редьярд Киплинг и его роман «Ким» / Ю.И. Кагарлицкий // Киплинг Р. Ким: роман. – М., 1990.

49. Кажигалиева, Г.А. Образы-архетипы и символы-архетипы в системе текстовых лингвокультурологических единиц / Г.А. Кажигалиева. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://sociosphera.com/publication/conference/2013/172/obrazyarhetipy_i_simvolyyarhetipy_v_sisteme_tekstovyh_lingvokulturologicheskikh_edinic/

50. Калениченко, О.Н. Малая проза Ф.М. Достоевского, А.П. Чехова и писателей рубежа веков (новелла, святочный рассказ, притча) / О.Н. Калениченко. – Волгоград: Перемена, 1997. – 102 с.

51. Касаткина, Т.А. Характерология Достоевского. Типология эмоционально-ценностных ориентаций / Т.А. Касаткина. – М.: Наследие, 1996. – 336 с.

52. Касаткина, Т.А. Мальчик у Христа на елке / Т.А. Касаткина. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ippro.ru/ipporu/article/malchik-u-hrista-na-elke-ta-kasatkina-202626>

53. Кожин, В. О русском национальном самосознании / В.О. Кожин. – М.: Алгоритм, 2002. – 384 с.

54.Козина, Т.Н. Рождественский и святочный жанры в русской прозе / Т.Н. Козина. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.rusnauka.com/19_AND_2012/Philosophia/4_112441.doc.htm

55. Козина, Т.Н. Христианские архетипы в русской ментальности (на материале художественно-литературной практики рубежа 1990-2000-х годов) / Т.Н. Козина: автореф. дисс. ... к. филолог. н. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://dibase.ru/article/06092012_90343_kozina/4

56.Козлова, Г. Своеобразие жанра рождественского и святочного рассказа в западноевропейской и русской литературе / Г. Козлова // Русское поле. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://parus.ruspole.info/node/4690>.

57.Коллинз, У. Предисловие / У. Коллинз. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.gutenberg.org/cache/epub/4605/pg4605.txt>.

58.Коллинз, У. Собрание писем в 4 т. / У. Коллинз. – Т.2. – Л. – 1956. – 503 с.

59.Колос, О.Н. Диккенс в историко-культурном контексте Англии / О.Н. Колос: дисс. ... канд. филол. н. – Саранск. – 2001. – 176 с.

60.Копытцева, Н.М. Святочный рассказ Ф.М. Достоевского «Мальчик у Христа на елке» / Н.М. Копытцева// Литература в школе. – 2003. – №5. – С. 12 – 15.

61.Королева, О.А. Английские рождественские коды в постмодернистском романе Т. Пратчетта «Санта-Хрякус» / О.А. Королева // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Серия Филология. Искусствознание, 2014. – № 2 (3). – С. 79 – 83.

62.Кретьова, А.А. «Будьте совершенны...»: Религ.-нравств. искания в святочном творчестве Н.С. Лескова и его современников / А.А. Кретьова. – М. – Орел, 1999. – 303 с.

63.Кретьова, А.А. Христианские заповеди в святочных рассказах Н.С. Лескова «Христос в гостях у мужика», «Под Рождеством обидели» /

А.А. Кретьева // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX веков. – Петрозаводск, 1998. – Вып. 2. – С. 471 – 478.

64. Кутафина, Ю.Н. Святочный рассказ Н.С. Лескова «Христос в гостях у мужика» в детском чтении / Ю.Н. Кутафина // Мировая словесность для детей и о детях. – М., 2003. – Вып. 8. – С. 155 – 158.

65. Кэмпбелл Д. Герой с тысячью лицами: Миф. Архетип. Бессознательное/ The Hero with thousand faces / ред. И. Старых; пер. с англ. К. Семёнов. – СПб.: София, 1997. – 336 с.

66. Левченкова, О.С. Феномен чуда в русской литературной сказке 30 – 90 гг. XX века / О.С. Левченкова // Филологические науки. 2000. – № 5. – С. 72 – 80.

67. Лежава, И. Первый русский рождественский рассказ / И. Лежава // Slavic almanac: University of south africa, Vol 15, №2, 2009. – С.163.

68. Лесков, Н.С. Письма. Суворину А.С. 11 декабря 1888 г. / Н.С. Лесков. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://leskov.lit-info.ru/leskov/pisma/pismo-228.htm>.

69. Лесков, Н.С. Письма. Суворину А.С. 9 ноября 1887г. / Н.С. Лесков. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.rvb.ru/leskov/01text/vol_11/04letters/345.htm.

70. Лихачев, Д.С. Поэтика древнерусской литературы / Д.С. Лихачев. – М.: Наука, 1979. – 360 с.

71. Лотман, Ю.М. Литература и мифология / Ю.М. Лотман, З.Г. Минц // Труды по знаковым системам: Семиотика культуры: Уч. зап. ТГУ. – Вып. 546. – Тарту, 1981.

72. Лотман, Ю.М. Беседы о русской культуре / Ю.М. Лотман. – СПб: Искусство, 1994. – 399 с.

73. Лотфуллина, И.Н. Особенности отражения национального менталитета в английских и немецких сказках / И.Н. Лотфуллина, Р.Е. Шкилев. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

http://sociosphera.com/publication/conference/2013/166/osobennosti_otrazheniya_nacionalnogo_mentaliteta_v_anglijskih_i_nemeckih_skazkah/

74.Махов, А.Е. Демонология Святых Отцов как метафорическая структура / А.Е. Махов // Одиссей. Человек в истории. – М., 2007. – С. 57-60.

75.Макаревич, О.В. Интерпретация идей западноевропейской христологии в творчестве Н.С. Лескова 1870-х-1890-х годов / О.В. Макаревич // Вестник Ленинградского гос. ун-та им. А. С. Пушкина. – 2013. – Т. 1. – № 4. – С. 13 – 23.

76.Макарова, Е.А. Мотив русского чуда в «рождественском тексте» Н.С. Лескова / Е.А. Макарова // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. – Новосибирск, 2006. – Вып. 7. – С. 184 – 191.

77.Мелетинский, Е.М. Герой волшебной сказки / Е.М. Мелетинский. – М. – СПб.: Академия исследований культуры; Традиция, 2005. – 239 с.

78.Мелетинский, Е.М. Миф и сказка / Е.М. Мелетинский // Мелетинский Е. М. Избранные статьи. Воспоминания. - М.: РГГУ, 1998. - С. 284-296.

79.Мелетинский, Е.М. О литературных архетипах / Е.М. Мелетинский // Чтения по истории и теории культуры. – Вып. 4. – М.: Российский гос. гуманитар. ун-т, 1994.

80.Мелетинский, Е.М. От мифа к литературе: Учебн. пособие по курсу «Теория мифа и историческая поэтика повествовательных жанров» / Е.М. Мелетинский. – М., 2001.

81.Меретукова, М.М. Жанровая и художественная специфика «Рождественских повестей» (“Christmas Tales”) Ч. Диккенса и английская фольклорная традиция / М.М. Меретукова // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. Филология и искусствоведение. Майкоп, 2010. – Вып. 2. – С. 37 – 41.

82.Меретукова, М.М. Мотив «рождественского сна» в «рождественских повестях» Чарльза Диккенса / М.М. Меретукова // Материалы VII международной научно-практической конференции молодых ученых,

посвященной 70-летию Адыгейского государственного университета «Наука. Образование. Молодежь». – Майкоп: Изд-во АГУ, 2010. – 407 с., С.197 – 199.

83. Меретукова, М.М. Тема Рождества в творчестве Уилки Коллинза / М.М. Меретукова // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «Филология и искусствоведение». – Майкоп: Изд-во АГУ, 2010. – Вып.3. – С.44 – 48.

84. Меретукова, М.М. Традиции “ghost story” в рождественском жанре (на материале произведения Ч. Диккенса «Посмертные записки Пиквикского клуба», XXIX глава) / М.М. Меретукова // Кросс-культурное пространство литературной и массовой коммуникации – 5: Материалы Международной научной конференции (Майкоп, 21-22 октября 2016г.). – Майкоп, 2016. – 399 с. – С. 61 – 65.

85. Меретукова, М.М. Архетип ребенка в рождественских рассказах Чарльза Диккенса / М.М. Меретукова // Шаг в науку. Сборник материалов I Международной научной заочной конференции. – Майкоп: издательство ОАО «Полиграф-ЮГ», 2010. – 207 с., – С.145 – 146.

86. Меретукова, М.М. Мотив «холодного сердца» в «Рождественских повестях» Ч. Диккенса / М.М. Меретукова // Материалы VIII международной научно-практической конференции молодых ученых «Наука. Образование. Молодежь». – Майкоп: Изд-во АГУ, 2011. – 373 с. – С. 335 – 336.

87. Меретукова, М.М. Сказка как часть английского национального фольклора / М.М. Меретукова // Сборник научных трудов SWorld. По материалам международной научной практической конференции «Научное исследование и их практическое применение. Современное состояние и пути развития 2011». – Одесса: Черноморье, 2011. – Т.24. – 94 с., – С.84 – 86.

88. Меретукова, М.М. Специфика развития «рождественской» прозы в Англии XIX века / М.М. Меретукова // Материалы международной научно –

практической конференции «Развитие гуманитарных наук». – Познань, 2012. – Часть 3. – 124 с., – С.53 – 54.

89. Меретукова, М.М. Эволюция «рождественского» жанра в европейской и английской литературе: от Средневековья до XIX века / М.М. Меретукова // Материалы Международной научной конференции «Кросс-культурное пространство литературной и массовой коммуникации: генезис и развитие». – Майкоп, 2012. – 439 с., – С.46 – 50.

90. Меретукова, М.М. Понятие литературного архетипа и его развитие в литературе / М.М. Меретукова // Кросс-культурное пространство литературной и массовой коммуникации – 2: Материалы Международной научной конференции (Майкоп, 27 – 29 октября 2013 г.). – Майкоп, 2013. – 312 с. – С.102 – 107.

91. Меретукова, М.М. Литературное влияние У. Коллинза на Ч. Диккенса на материале рассказа «Сестра Роза» и романа «Повесть о двух городах» / М.М. Меретукова // Сборник материалов II Международной научной конференции Шаг в науку. (Кошехабль, 18 апреля 2014 г.). – Кошехабль, 2014. – 152 с. – С. 29 – 32.

92. Меретукова, М.М. Проявление традиций празднования Рождества в России в повести Н.В. Гоголя «Ночь перед Рождеством» / М.М. Меретукова // Сборник научных трудов по материалам Международной научно-практической конференции «Образование и наука: современное состояние и перспективы развития» (Тамбов, 31 июля 2014 г.) В 6 частях. Тамбов, 2014. – Часть 2. – 163 с. – С. 106 – 107.

93. Меретукова, М.М. Святочный рассказ XIX века / М.М. Меретукова // Кросс-культурное пространство литературной и массовой коммуникации – 3: Материалы Международной научной конференции (Майкоп, 10 – 12 октября 2014 г.). – Майкоп, 2014. – 597 с. – С. 69 – 73.

94. Меретукова, М.М. К вопросу о возникновении жанра рождественского рассказа в русской литературе / М.М. Меретукова //

Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «Филология и искусствоведение». – Майкоп: Изд-во АГУ, 2014. – Вып.3. – 193 с.– С.112 – 115.

95. Мифы народов мира: Энциклопедия. – М., 1980. – Т. 1.

96. Михальская, Н.П. Аристотелевское определение трагедии в восприятии английских писателей XIX века / Н.П. Михальская // ANGLISTICA: Сб. ст. по лит. и культуре Великобритании. - Вып.4 / Отв. ред. Н.П. Михальская. – М., 1997. – С.4 – 16.

97. Михальская, Н.П. Чарльз Диккенс / Н.П. Михальская // Зарубежные писатели: Биобиблиогр. словарь: В 2 ч. / Под ред. Н.П. Михальской. – М.: Просвещение, Учеб. лит., 1997. – Ч.1. – С. 276 – 286.

98. Михальская, Н.П. Диккенс. Очерки жизни и творчества / Н.П. Михальская // История зарубежной литературы XIX в. / Под ред. Елизаровой М.Е., Гиждеу С.П., Колесникова Б.И., Михальской Н.П. – М.: Учпедгиз, 1961.

99. Михновец, Н.Г. «Рождественская песнь в прозе» Ч. Диккенса как произведение-посредник и тип культуры / Н.Г. Михновец. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://philolog.petrso.ru/journal/konf/2008/10-mikhnovets.htm>.

100. Московкина, И.И. Проза Леонида Андреева: Жанровая система, поэтика, художественный метод / И.И. Московкина. – Харьков: Изд-во ХГУ, 1994. – 152 с.

101. Напцок, Б. Р. Модель «готической» завязки в романе Х. Уолпола «Замок Отранто» / Б.Р. Напцок. – Самара, 2008. – 210 с.

102. Напцок, Б.Р. Архетип семьи в «Рождественских повестях» (“Christmas tales”) Ч. Диккенса Архетип семьи в «Рождественских повестях» (“Christmas tales”) Ч. Диккенса / Б.Р. Напцок, М.М. Меретукова // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «Филология и

искусствоведение». – Майкоп: Изд-во АГУ, 2013. – Вып.1. – 214 с., – С. 31 – 35.

103. Никитина, А.В. Русская демонология / А.В. Никитина. – СПб., 2008. – С. 341 – 379.

104. Николаева, С.Ю. Пасхальный текст в русской литературе XIX века / С.Ю. Николаева. – М.: Литера, 2004. – 360 с.

105. Николаева, С.Ю. Пасхальный текст в русской литературе XIX века / С.Ю. Николаева: дис. ... канд. филол. н. – М.: Литературный институт им. А.М. Горького, 2004. – 218 с. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.dissercat.com/content/paskhalnyi-tekst-vrusskoi-literature-xix-veka?_openstat=cmVmZXJ1bi5jb207bm9kZTthZDE7.

106. О жанрах и жанровых системах: Сборник статей // Весы. Альманах гуманитарных кафедр Балашовского филиала СГУ им. НГ. Чернышевского. – Балашов, 2004. – Вып. 29.

107. Осипова, Н.В. Сравнительное изучение творчества Ч. Диккенса и У. Теккерея в вузе / Н.В. Осипова // Проблемы образования: теория и практика. – Балашов, 1999. – №2. – С.62 – 64.

108. Осипова, Н.В. Структурно-сопоставительный анализ романов Ч. Диккенса и У. Теккерея («Дэвид Копперфилд» и «Пенденнис») / Н.В. Осипова // Образование на пороге нового тысячелетия: Сб. науч. ст.: Ч. I. – Балашов: БФ СГУ, 1999.

109. Панченко, М. Миф, фольклор, литература / М. Панченко, И.П. Смирнов. – М.: Наука, 1978. – 248с.

110. Парфенов, А.Т. Бен Джонсон и его комедия «Вольпоне»/ А.Т. Парфенов. – М., 1982.

111. Пасхальные рассказы русских писателей. – М., 2014. – С. 13 – 14.

112. Першина, М.А. Идеино-нравственные традиции рождественской повести Ч. Диккенса в святочном рассказе Н. С. Лескова / М.А. Першина //

Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2013. – № 6 (24): в 2-х ч. – Ч. II. – С. 158 – 161.

113. Пигин, А.В. Древнерусская легенда о «кающемся» бесе (к проблеме апокастасиса) / А.В. Пигин // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX вв.: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. – Петрозаводск, 1998. – Вып. 2. – С. 122 – 139.

114. Пигин, А.В. Из истории русской демонологии XVII века. Повесть о бесноватой жене Соломонии / А.В. Пигин. – СПб.: Дмитрий Буланин, 1998.

115. Потанина, Н.Л. «Рождественская песнь в прозе»: игра и жизнь Чарльза Диккенса / Н.Л. Потанина // – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.3.letops.z8.ru/science/Essay/text13.htm>

116. Потанина, Н.Л. Русский Диккенс. 1990-2002 / Н.Л. Потанина, Н.В.Ткачева // Учеб. пособие. – Тамбов, 2006. – 147 с.

117. Потанина, Н.Л. Фольклорные элементы в творчестве Диккенса / Н.Л. Потанина / Н.Л. Потанина // Рук. деп. в ИНИОН АН СССР, № 4044, 28.02.91. Указ. «Новая сов. лит. по обществ. наукам». Сер.: Литературоведение. – 1991. – № 8.

118. Пропп, В.Я. Морфология волшебной сказки / В.Я. Пропп. – М.: Лабиринт, 2003. – 144 с.

119. Пульхритудова, Е. Творчество Н.С. Лескова и русская массовая беллетристика / Е. Пульхритудова // В мире Лескова. – М., 1983. – С.149 – 185.

120. Рамазанова, Г.Г. Художественный мир рождественских рассказов (на материале произведений М.Е. Салтыкова-Щедрина, А.П. Чехова) / Г.Г. Рамазанова // Современные проблемы науки и образования. – 2015. – № 2 (часть 1). Сер. Филологические науки. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=20368>

121. Рождественский рассказ // Википедия. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Рождественский_рассказ.

122. Рождественские рассказы русских писателей. – М., 2015.

123. Рождественская «философия» Ч. Диккенса в контексте мировой культуры // Альманах русского дома Диккенса. – Вып. 1. – Тамбов, 2006. – 189 с.

124. Романова, О.П. Средневековый французский миракл: проблемы жанра / О.П. Романова: авт. дисс. ...к. искусствоведения. – М., 2000. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/srednevekovyi-frantsuzskii-mirakl-problemy-zhanra>.

125. Рубан, А.А. Рождество и пасха как символично-мифологическая составляющая обыденности в творчестве Л.Н. Андреева / А.А. Рубан. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://refdb.ru/look/1529369.html>

126. Румянцев, В. Нравственная парадигма Ч. Диккенса в «Рождественских рассказах» (проблемы изучения творчества Ч. Диккенса в школе) / В. Румянцев. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rummuseum.ru/portal/node/2897>

127. Руткевич, А.М. Жизнь и воззрения Карла Юнга. Предисловие / А.М. Руткевич // К.Г. Юнг. Архетип и символ. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.litmir.me/br/?b=104497&p=1>

128. Саммерс, М. История вампиров / Пер. с англ. Р.Ш. Ахунова / М. Саммерс. – М., 2002. – С. 354 – 355.

129. Самсонова, Н.В. Рождественский текст и его художественная антропология в русской литературе 19 – 20 вв. / Н.В. Самсонова: дисс. ...к. филол. н. – Воронеж. – 1998.

130. Святочная и рождественская тема в русской литературе. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://subscribe.ru/group/nazavalinke/5893317/>

131. Сильман, Т.И. Диккенс. Очерки жизни и творчества / Т.И. Сильман. – Л. – 1970.

132. Скобелева, Е.В. Традиция «готического» романа в английской литературе XIX и XX веков / Е.В. Скобелева: дисс. ... к. филолог. н. – М., 2008. – 197 с.

133. Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5т. / Под ред. Н.И. Толстого. – Т. 1: А – Г. – М., 1995. – С. 164 – 166.

134. Смирнов, И.П. Место «мифопоэтического» подхода к литературному произведению среди других толкований текста / И.П. Смирнов // Миф, фольклор, литература / Отв. ред. В. Г. Базанов. – Л: Наука, 1978.-С. 186 – 203.

135. Собенников, А. Чехов и христианство / А. Собенников. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://palomnic.org/bibl_lit/obzor/chehov_/sobennikov/3/

136. Соболева, Е.К. Национальные особенности английской сказки / Е.К. Соболева, О.В. Коренькова. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.volpi.ru/files/publications/E_K_Soboleva_O_V_Korenkova_Nacionalnye_osobennosti_anglijskoj_skazki.pdf

137. Соловьева, Н.А. Английская литература: Реализм / Н.А. Соловьева, В.А. Миловидов, Л.С. Спицына. – М., 1991.

138. Сомова, Е.В. Английская история в изображении У.Теккерея («Лекции мисс Тиклтоби по истории Англии») и Ч. Диккенса («История Англии для юных») / Е.В. Сомова // Английская литература: от «Беовульфа» до наших дней. К 100-летию со дня рождения Е.И. Клименко: Сб. науч. трудов / Отв. ред. Е.М. Апенко, Л.В. Сидорченко. – СПб.: Изд-во СПб ун-та, 2002. – С.216 – 221.

139. Сопова, А. Праздничный жанр – святочные рассказы / А. Сопова // Татьянанин день: молодежный интернет журнал МГУ. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.taday.ru/text/158221.html>.

140. Старыгина, Н.Н. Межтекстовые связи святочного рассказа Н.С. Лескова с рождественской повестью Ч. Диккенса / Н.Н. Старыгина,

О.С. Березина, И.Н. Михеева, М.А. Першина // Вестник Марийского государственного университета. – № 4 (19), 2015. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/mezhtekstovye-svyazi-svyatochnogo-rasskaza-n-s-leskova-s-rozhdestvenskoy-povestyu-ch-dikkensa>

141. Тананыхина, А.О. Традиции развития английской волшебной сказки / А.О. Тананыхина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2015. – № 2 (44): в 2-х ч. – Ч. I. – С. 190 – 192.

142. Теория архетипов К.Г. Юнга и ее значение для понимания механизмов восприятия предметного мира. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.taby27.ru/studentam_aspirantam/philos_design/vlijanie-junga-na-dizajjn/teoriya-arhetipov-k-g-yunga-mehanizmy-voispriyatiya-2.html

143. Терновская, Е.А. Проблема «праведничества» в прозе Н. С. Лескова 1870-1880-х годов: дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 - Мичуринск, 2006. – 213 с.

144. Тугушева, М.П. Чарльз Диккенс: Очерк жизни и творчества / М.П. Тугушева. – М.: Детская литература, 1979.

145. Тынянов, Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю.Н. Тынянов – М.: Наука, 1977. – 574 с.

146. Хайченко, Е. Метаморфозы одной маски. Джозеф Гримальди: Лекция / Е. Хайченко. – М.: ГИТИС, 1994.

147. Цвейг, А. Диккенс / А. Цвейг // Тайна Чарльза Диккенса. – М.: Книжная палата, 1990. – С. 243 – 263.

148. Чамеев, А. В традициях «старого доброго страха», или Об одном несерьезном жанре британской литературы / А. Чамеев // «Дом с призраками». Английские готические рассказы: сб. рассказов. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rulit.me/books/dom-s-prizrakami-anglijskie-goticheskie-rasskazy-read-281628-1.html>

149. Черномазова, М.Ю. Традиции готической литературы в творчестве Чарльза Диккенса / М.Ю. Черномазова: дисс. ...к. филолог. н. – М., 2010. – 170 с.

150. Швачко, М.В. Диккенс и сказка / М. В. Швачко: дисс. ... к. филол. н. – Казань. – 1994.

151. Шевелева, Т.Н. Христианские мотивы в творчестве Ч. Диккенса / Т.Н. Шевелева: автореф. к. филолог. н. – Н. Новгород. – 2004.

152. Шевелёва, Т.Н. «Одержимый, или сделка с Призраком» Ч. Диккенса: к вопросу о смертных грехах / Т. Н. Шевелева // Анализ художественного произведения мировой литературы в школе и вузе. – Вып. XII. – Н. Новгород, 2004. – С. 44 – 50.

153. Шевелёва, Т.Н. «Рождественская» философия Ч. Диккенса (повесть «Сверчок за очагом») / Т.Н. Шевелева // Проблемы обучения русскому языку, культуре речи и дисциплинам специализации. – Н. Новгород, 2002. – С. 328 – 333.

154. Шувалова, О.О. Структурообразующая роль лейтмотивов и символов в романах Ч. Диккенса / О.О. Шувалова: дисс. ... к. филолог. н. – М., 2003.

155. Юнг, К.Г. Об архетипах коллективного бессознательного / К.Г. Юнг / Пер. А.М. Руткевича. – М.: Ренессанс, 1991.

156. Юнг, К.Г. Архетип и символ / К.Г. Юнг. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.litmir.me/br/?b=104497&p=1>

157. Юнг, К. Г. Психология бессознательного / К.Г. Юнг. – М.: Канон + 2003. – 400 с.

Художественные тексты

158. Андреев, Л. Ангелочек / Л. Андреев. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://az.lib.ru/a/andreew_1_n/text_0040.shtml

159. Гоголь, Н.В. Выбранные места из переписки с друзьями / Н.В. Гоголь. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://az.lib.ru/g/gogolx_n_w/text_0160.shtml

160. Григорович, Д.В. Зимний вечер: повесть на Новый год / Д.В. Григорович: Соч.: В 3-х т. – Т. 1. Повести и рассказы (1844--1852) / Сост., подгот. текста и коммент. А. Макарова. – М.: Худож. литература, 1988.

161. Диккенс, Ч. Жизнь и приключения Мартина Чезлвита/ Ч. Диккенс. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://bibliotekar.ru/rusLeskov/28.htm><http://www.e-reading.club/book.php?book=19642>

162. Диккенс, Ч. Рождественские повести / Ч. Диккенс. – М. – 1990. – 365 с.

163. Диккенс, Ч. Посмертные записки Пиквикского клуба / Ч. Диккенс // Диккенс Ч. Собр. соч.: В 30 т. – Т. 1. – М., 1957.

164. Диккенс, Ч. Рождественская елка / Ч. Диккенс // Диккенс Ч. Собр. соч.: В 30 т. – М.: Художественная литература, 1960. – Т.19. – С. 393 – 412.

165. Диккенс, Ч. Рождественские повести в прозе. Предисловие / Ч. Диккенс. – М., 2007. – 176 с.

166. Диккенс, Ч. Рождественский обед / Ч. Диккенс // Диккенс Ч.: Собр. соч.: в 30 т. – Т.1. – М., 1957.

167. Диккенс, Ч. Сверчок за очагом / Ч. Диккенс // Собр. соч.: В 30 т. – Т.12. – М.: Худож. литература, 1959. – С.193 – 295.

168. Дом с призраками. Английские готические рассказы. – СПб., 2007. – 573 с.

169. Достоевский, Ф.М. Дневник писателя. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.rusinst.ru/docs/books/F.M.Dostoevskii-Dnevnik_pisatelya.pdf

170. Достоевский, Ф.М. Мальчик у Христа на ёлке / Ф.М. Достоевский // Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 12 т. – Том 12. – М.: Правда, 1982. – С.457. – 462.
171. Коллинз, У.У. Женщина из сна/ У. Коллинз// Лицом к лицу с призраками: таинственные истории. – Спб., 2005. – 640 с.
172. Куприн, А.И. Чудесный доктор / А.И. Куприн // А.И. Куприн. Собр. соч.: В 9 т. – М.: Худож. литература, 1971. – С. 268 – 275.
173. Лесков, Н.С. Жемчужное ожерелье / Н.С. Лесков. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://bibliotekar.ru/rusLeskov/28.htm>
174. Лесков, Н.С. На краю света / Н.С. Лесков. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://az.lib.ru/l/leskow_n_s/text_0030.shtml
175. Лесков, Н.С. Пугало / Н.С. Лесков. – Собр. соч.: В 12 т. – М., Правда, 1989. – Том 7. – С. 182 – 226.
176. Лесков, Н.С. Неразменный рубль / Н.С. Лесков. – Собр. соч.: В 12 т. – М.: Правда, 1989. – Т. 7. – 464 с. – С. 10 – 28.
177. Лесков, Н.С. Зверь / Н.С. Лесков. – Собр. соч.: В 12 т. – М.: Правда, 1989. – Т. 7. – 464 с. – С. 32 – 49.
178. Лесков, Н.С. Привидения в Инженерном замке / Н.С. Лесков. – Собр. соч.: в 12 т. – М.: Правда, 1989. – Т. 7. – 464 с. – С. 50 – 62.
179. Лесков, Н.С. Пустоплясы / Н.С. Лесков. – Собр. соч.: в 12 т. – М.: Правда, 1989. – Т. 11. – 398 с. – С. 238 – 250.
180. Лесков, Н.С. Под Рождество обидели / Н.С. Лесков // Чудо Рождественской ночи: рассказы. – М.: Эксмо, 2008. – С. 294 – 308.
181. Лесков, Н.С. Святочные рассказы / Н.С. Лесков. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://azbyka.ru/fiction/svyatochnye-rasskazy/>
182. Салтыков-Щедрин, М.Е. Святочный рассказ. Из путевых заметок чиновника / М.Е. Салтыков-Щедрин. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://rvb.ru/saltykov-shchedrin/01text/vol_03/01text/0070.htm
183. Скотт, В. Мармион / В. Скотт. – СПб. – 1998. – Ч.2.

184. Теккерей, У.М. Сверчок за очагом. Сочинение Чарльза Диккенса / У.М. Теккерей // Теккерей У.М. – Собр. соч.: в 12 т. – Т. 2. – М., 1975.

185. Телешов, Н.Д. Ёлка Митрича. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.litmir.me/br/?b=42509>

186. Хомяков, А.С. Светлое Воскресенье. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://az.lib.ru/h/homjakow_a_s/text_1844_svetloe_voskresenie.shtml

187. Чехов, А.П. Ванька. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.litra.ru/fullwork/get/woid/00587861203414803932>

Источники на иностранном языке

188. Ackroyd, P. Dickens: A Biography. London, 1991. 1256 p.

189. Bennet, E.K. A History of the German Novelle. Cambridge, 1961

190. Brice, D. The Folklore Carol of England London: Herbert Jenkins, 1967.

191. Chesterton, J.K. Charles Dickens the Last of the Great Men. N. Y., 1942. 236с.

192. Collins, W. The Devil's Spectacles. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ebooks.adelaide.edu.au/c/collins/wilkie/devils-spectacles>

193. Collins, W. The Stolen Mask; or The Mysterious Cash-box. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ebooks.adelaide.edu.au/c/collins/wilkie/mr-wrays-cash-box/index.html>

194. Davis, P. The Lives and Times of Ebenezer Scrooge. New Haven. Conn, 1990.

195. Frey, N. Anatomy of Criticism: Four Essays. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://monoskop.org/images/5/59/Frye_Northrop_Anatomy_of_Criticism_Four_Essays_2000.pdf

196. Hervey, K. The Book of Christmas. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://freepages.rootsweb.ancestry.com/~wakefield/history/42622-h/42622-h.htm>

197. Irving, W. Old Christmas. – N. Y., Lnd. – 1916.

198. Johnson, E.C. Dickens. His Tragedy and Triumph. In II Volumes. – London. – 1952.
199. From ‘Some Recollections of Yesterday’ Temple Bar CII, July 1894.
200. Matthews, B. The Philosophy of the Short Story. New York 1901. P. 75 – 79.
201. Maddyn, D.O. in “The Athenaeum” 4 December 1852 pp. 1322-1333.
202. Orel, H. The Victorian Short Story: Development and Triumph of a Literary Genre. New York, 1988.
203. Oxford Advanced Learner’s Dictionary of Current English. A.S. Hornby.
204. Peters, C. The King of Inventors. Secker and Warburg, London 1991, p. 498.
205. Rückert, F. Des fremden Kindes heiliger Christ. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://de.wikisource.org/wiki/Des_fremden_Kindes_heiliger_Christ
206. Sandys, W. Christmas Carols Ancient and Modern. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://books.google.ru/books?id=VxVMAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
207. The Dickens Encyclopedia. – N.Y. – 1973.
208. Webb, K. A History of the Christmas Story: Not Altogether Christmas but Christmas All Together. [электронный ресурс]. ELECTRIC LIT. URL: <http://electricliterature.com/ahistory-of-the-christmas-story-not-altogetherchristmas-but-christmas-all-together/>.
209. Welsh, A. Dickens Redressed: The Art of Bleak House and Hard Times, New Haven and London, 2000. 225 p.