

билетики» с именами других присяжных заседателей и не давала Александру Андреичу возможность засудить кого-нибудь. А Пётр Петрович, рассказав приятелю всю историю, ждал его вердикта (он дал возможность снова вынести приговор): «Уж не различие ли по существу между русским человеком и «иностранцем»» – причина гибели кранта? Но и здесь крант оказался не у дел. Александр Андреич не успел ответить на вопрос коллеги, его, наконец, «вынули» и призвали разобраться в реальном деле, а не в этом кранте, тему которого он так и не смог закрыть.

Таким образом, мы видим, что с точки зрения своего «внутреннего устройства» рассказ «Крант» сам представляет собой некую «действительно чудную вещь», «крант», позволяющий смешать разные точки зрения и запирающий их все повисшим в воздухе вопросом Петра Петровича Б., остающимся без ответа рассказчика – Александра Андреича, удалившегося, чтобы «судить ближнего», и продолжающимся в читателе, который, по задумке автора, А. К. Гольдебаева, должен стать не тем, кто закроет этот «крант»-вопрос, а тем, кто, напротив, откроет его до предела и, может быть, отыщет свой ответ на вопрос «в чём причина?».

ЛИТЕРАТУРА

1. Гольдебаев А. К. Рассказы. Том 3. Санкт-Петербург: Издание М. И. Семёнова, 1911. С.109-125.

А.А. Оленина (Россия, Самара)

МИФОЛОГИЧЕСКИЕ И ХРИСТИАНСКИЕ СЮЖЕТНЫЕ КОДЫ В КОМЕДИЙНОМ ТРИЛЛЕРЕ «Я ИДУ ИСКАТЬ» ('READY OR NOT', РЕЖ. М. БЕТИНЕЛЛИ-ОЛПИН, Т.ДЖИЛЛЕТ, 2019)

В статье проводится анализ картины «Я иду искать» с целью смысловой дешифровки организации повествования о свадьбе как о жертвоприношении. Автор рассматривает развитие действия как одновременную динамическую со-зависимую реализацию трех сюжетных потенций, две из которых связаны с мифологическими представлениями о свадьбе как инициации и жертвоприношении, а третья – с жертвой Иисуса Христа. Также приводится объяснение, почему разрешение конфликта произведения было возможным только в рамках полной реализации сюжета о свадьбе как инициации.

Ключевые слова: *невеста, жертвоприношение, свадебный обряд, инициация, Иисус Христос*

Согласно Арнольду ван Геннепу, вне зависимости от типа общества жизнь каждого человека обусловлена последовательными переходами от одного рода деятельности или возраста к другому, причем в обществах, где подобный переход является значимым событием, он проходит в форме особого обряда. Одним из самых важных структурных изменений личности, как в психоло-

гическом, так и в социальном плане, является достижение им зрелости. Так как всякое изменение в положении человека влечет за собой взаимодействие светского и сакрального, оно «требует регламентации и соблюдения ритуала, дабы общество в целом не испытало затруднений и не понесло ущерба» [4]. Именно поэтому такое значимое изменение, как становление мужчиной/женщиной сопровождалось обрядом инициации. В некоторых традиционных обществах, например, западноевропейских, где такого обряда не существовало, его функции выполняла свадьба.

Сходство свадебного обряда с инициацией особенно четко прослеживается в отношении невесты: ее уход из родного дома, испытания или ритуальное насилие над ней, а также конечное принятие новой ипостаси последовательно соответствуют таким стадиям обряда инициации, как прелиминарная (отчуждение), лиминарная (промежуток [или испытание – прим.ав.]), и постлиминарная (возвращение) [4]. Примечательно, что практики насилия над невестой, такие как похищение, прятки, вооруженное противостояние двух семей, или даже охота на нее, были не пережитком древнего способа обретения невесты через похищение, а были призваны облегчить переход из одной семьи в другую [1, 338]. Таким образом, жестокость в отношении невесты должна была помочь ей в начальной стадии обряда инициации – отделении от прежнего общества, буквально вырвать ее с корнем из привычной среды обитания, чтобы, пока она находится в пограничном состоянии, привить ей новую ипостась жены. В то же самое время ритуал охоты, свадебного переполоха, символизирует хаос, из которого должен родиться новый космический порядок брака как нового начала [1, 339].

В то же самое время в традиционных обществах существовал еще один ритуал, который оформлялся, как свадебный, и имел с ним общие коннотации: жертвоприношение. Э. Розенберг говорит о том, что принесение в жертву девственницы как чистого и непорочного существа считалось одним из самых распространенных среди подношений богам и приравнивалось к свадьбе, или проходило под прикрытием таковой. Э. Розенберг проводит ассоциативную параллель между выходящей в первый раз замуж девушкой и жертвенным животным [2, 326].

Грань между двумя вышеописанными ритуалами была настолько тонка, что ситуация неожиданного (особенно для невесты) перехода от одного обряда к другому была вполне реальной. Именно эта потенциальная амбивалентность свадьбы и становится движущей силой картины М. Бетинелли-Олпин и Т. Джиллета о невесте, свадьба которой обернулась попыткой принести ее в жертву ради благополучия рода жениха.

Действительно, с точки зрения мифопоэтики свадебный нарратив ленты, на первый взгляд, представляет собой хрестоматийный пример ритуально оформленного перехода из одного состояния и социального положения в другое, то есть инициацию. Как и любой другой обряд данного типа, он начинается с отрыва неопита, невесты, от знакомого окружения. Именно это и происходит с Грейс: зритель застаёт нервничающую девушку на явно незнакомой ей территории враждебно настроенных к ней людей – семьи жениха, Ле Домасов,

чье неприязненное отношение вызвано их разным финансовым и духовным положением. Чтобы преодолеть эту пропасть, Грейс, как и любому, кто входит в их семью, нужно пройти испытание на прочность – сыграть в игру, что и является лиминарной стадией процесса инициации, задача которой – качественное изменение личности человека. Интересно, что в начале игры глава семьи рассказывает, как зародилась эта традиция, что повторяет архаичный обычай посвящения неофитов в сакральную тайну содержания мифа. Этим объясняется и то, почему даже ее жених не рассказал о том, что ее ждет: она была еще не достойна. Однако ход событий принимает неожиданный оборот, когда Грейс выпадают пряжки. Безобидная на первый взгляд игра на самом деле означает, что семейный дух, который отвечает за семейное богатство, требует жертвы Грейс, причем она должна быть оформлена как ритуальная охота. Таким образом, свадебный обряд, следуя архаической логике, внезапно превратился в ритуал жертвоприношения, целью которого является задабривание бога в обмен на его благосклонность. В том числе ритуальное убийство должно было совершиться ради процветания рода, как залог дальнейшего покровительства Сатаны в денежных делах и того, что он не заберет жизни членов семьи взамен.

Кроме того, Грейс как жертва становится центральной фигурой с точки зрения самоопределения Алекса, ее жениха: если он спасет ее, она станет для него той самой благодатью божьей, которая заключена в ней и подчеркивается значением ее имени, если поспособствует ее жертвоприношению – докажет преданность семье и культу Дьявола. Этот мотив спасения открывает возможность для еще одной трактовки происходящего, которая может быть описана в терминах библейского сюжета об искупительной жертве Христа.

В первую очередь наше предположение подкрепляется однозначно расшифровываемыми визуальными отсылками к образу страдающего Христа, характеристики которого Грейс приобретает в процессе спасения от толпы убийц: порванное платье – аллюзия на совлечение одежд, простреленная насквозь рука, которая в одном из кадров пронзается гвоздем, что помогает ей выбраться из смертельной ловушки – переиначенное распятие, ритуальный кинжал в руках Алекса – копьё легионера, вонзенное в подреберье Спасителя. Окончательное подтверждение данная теория находит в словах, с которыми полицейский обращается к залитой кровью Грейс: «Jesus Christ, what's happened to you?», за которыми следует ее чуть замедленная реакция: «In-laws». Иисус был казнен людьми, ради которых он и принес себя в жертву и братом которых он себя считал: Грейс также могла погибнуть от рук своих новоиспеченных родственников, но смогла избежать подобной участи.

Кажущаяся проблематичность смены пола Иисуса в ленте оказывается разрешенной контекстом ситуации, в которой происходит подготовка к жертвоприношению, а именно свадьбой. Западная христианская традиция толкования Библии, начиная с Оригена, описывает отношения между Христом и его Церковью как гименальные, рассматривая Иисуса как жениха, а церковь – как невесту. В XV веке схоластическая мысль, отличавшаяся фигуральностью, пошла еще дальше и произвела их полное слияние: церковь в том числе мыслилась плотью Христа, его телом, причем ее ассоциация с невестой сохранялась [3,

р.137]. Таким образом, Христос воплощал в себе обе ипостаси, что подтверждается попеременным использованием в отношении Христа понятий жених и невеста [3, р.138]. Не менее значим и тот факт, что мужское начало Христа приписывалось его божественной, духовной природе, а женское связывалось с его телесностью. В средневековом искусстве это единство передавалось не напрямую визуальными средствами, а имплицитно считывалось зрителями на чувственном уровне: распятый Христос испытывал тот же стыд и унижение, что и нагая женщина на глазах у толпы [3, р.139]. Однако подобный ход вполне естественен для современного искусства, поэтому изображение Христа как женщины-невесты – Грейс – видится буквализацией метафоры.

Далее, страсти Христовы рассматривались некоторыми святыми как сватовство Спасителя к душе каждого из его последователей, которая выступала в качестве его супруги [3, р.139]. Таким образом, свадьба с Иисусом/ Грейс должна была ознаменовать открытие Алексу дороги к спасению души, ведь она своей бескорыстной любовью могла помочь ему раскаяться в грехах. Однако Алекс отказывается от любви Грейс в пользу физического выживания, и даже готов предать ее, а значит, духовное спасение, то есть единение двух душ, невозможно.

Все три сюжета развиваются параллельно, и потенция их полной реализации сохраняется вплоть до развязки. То, что Грейс удалось избежать незавидной кончины на алтаре дьяволопоклонников, можно было бы списать на ее активное участие в своем спасении и отказ следовать привычной пассивной гендерной роли дамы в беде. Однако, она не апроприирует и мужской тип поведения, поэтому ее успешные действия становятся делом случая; иными словами, ей предоставлена роль иронического удачника, чудом избегающего смерти. Очевидное вмешательство божественного Провидения и замена языческого бога как адресата жертвы на Дьявола меняет матрицу контекста происходящего с мифологической на христианскую и заставляет трактовать линию попыток ритуального убийства Грейс как жертвоприношение Христа, причем через теософскую идею выкупа. Согласно этой концепции, смерть Христа рассматривается как уловка, предпринятая богочеловеком в отношении Дьявола, чтобы лишить его власти над людьми, которой тот обладает вследствие грешной природы человека. Иисус Христос предлагает себя Дьяволу как заместительную фигуру при условии освобождения человечества, и тот соглашается, так как, несомненно, Иисус представляет для него гораздо больший интерес. Однако, Христос безупречен в своей непогрешимости и в силу этого фактически не может принадлежать Дьяволу. В результате Дьяволу приходится отпустить Христа, но и человечество оказывается вне его власти [5, с.77]. Ситуация с Грейс повторяет в смысловом плане этот сюжет: именно Сатана выбрал для нее смертельные прятки как способ инициации, что указывает на то, что ему нужна была именно кровавая жертва в лице Грейс. С точки зрения теософии, его выбор обусловлен чистотой девушки, ведь для Дьявола наиболее привлекательными являются души, не тронутые грехом. Однако, так же, как и в ситуации с Христом, ее невинность оказывается препятствием, не позволившим Дьяволу предъявить на нее свои права: Дьявол не достоин ее в качестве жертвы.

Два других сюжета – инициация и принесение Иисусом себя в жертву – развиваются параллельно и зависят друг от друга практически как жидкости в сообщающихся сосудах с тем лишь различием, что чем больше внутренне героиня склоняется к первому варианту развития событий, тем меньше вероятность свершения другого. Так как в случае жертвоприношения невеста мыслится как объект, на который направлена движущая сила повествования, инициация затрагивает личность Грейс, меняя ее до неузнаваемости, и именно в содержании этой перемены кроется причина реализации именно сюжета посвящения, а не великой жертвы Христа. Изначально Грейс обладает характеристиками, сближающими ее с сыном Божиим: она будто пропитана светом и той самой благодатью, на которую указывает ее имя. Даже когда ей говорят, что ей угрожает опасность, она твердо стоит на своем, как и Иисус, который отказывается спастись бегством. По мере развития сюжета внешне она все больше приобретает сходство с библейским героем, однако внутри нее происходит перемена. В отличие от Христа, страдания не сделали ее милосерднее, лишь только ожесточили, а предательство любимого становится последним ударом по ее вере в людей. Не случайно противостояние двух потенциалов разрешается именно в диалоге между молодоженами: от ее выбора – простить Алекса или воздать ему по заслугам – согласно древнему обычаю око за око, как раз и зависело, кем ей быть. Прояви Грейс милосердие, она бы доказала, что не прошла обряд инициации, но возлюбила бы ближнего. Когда Грейс отказывает ему в милосердии, она завершает свое превращение в женщину, так как показывает, что она уже не тот мягкий, готовый все простить человек, но что она никому не даст себя в обиду. Символически статус Грейс как зрелой женщины подчеркивается тем, что ей в качестве наследства достается портсигар Бекки – старшей в роду женщины семейства Ле Домасов, причем она забирает его после того, как в состоянии аффекта убивает Бекки. Передача власти происходит силой, а не по благословию, что также было характерно для дохристианских сообществ. Свадебный обряд венчания души Алекса с Грейс-Иисусом не произошел: так как Алекс, очевидно, не раскаивается, ей уже некого и нечего спасать своей жертвой, поэтому единение невозможно.

Таким образом, развязка окончательно придает повествованию форму мифологического, а не библейского сюжета, хотя обе потенции остаются возможными для реализации до конца всего нарратива. В содержательном плане реализуется отказ от христианской морали, предписывающей смиренное поведение невинного ребенка, в пользу мифологически (и психологически) обоснованного завершения процесса созревания личности, выражающегося в готовности проявлять жесткость и показывать силу в случае необходимости. Решающим фактором при выборе одного из двух путей оказывается свободная воля: никакая внешняя сила не может заставить человека принять решение в пользу того или другого варианта. Однако два порядка не могут сосуществовать друг с другом, поэтому выбор сделать все равно придется.

ЛИТЕРАТУРА

1. Dick, Ernst S. The Bridesman in the Indo-European Tradition: Ritual and Myth in Marriage Ceremonies// The Journal of American Folklore. 1996. Vol. 79, No. 312. pp. 338-347.
2. Rosenberg, E. Weddings and the Return to Life in the Book of Revelation// Coming Back to Life: The Permeability of Past and Present, Mortality and Immortality, Death and Life in the Ancient Mediterranean/ Ed. by F. S. Tappenden, C. Daniel-Hughes. McGill University: 2017. Pp. 309-342.
3. Smith, S.L.. The Bride Stripped Bare: A Rare Type of the Disrobing of Christ// Gesta. 1995. Vol. 34, No. 2. Pp. 126-146.
4. Ван Геннеп, А. Обряды перехода. Интернет источник: <https://www.rulit.me/books/obryady-perehoda-read-554303-1.html> (Дата обращения: 4.04.2020).
5. Рассел, Дж.Б. Сатана: Восприятие зла в раннехристианской традиции. Спб.: Евразия, 2001. 320 с.

И.Д. Пологова (Россия, Самара)

ВОПРОС О ЕДИНИЦЕ ТЕКСТА В РОК-ПОЭЗИИ Б. ГРЕБЕНЩИКОВА

В статье исследуются способы организации эстетического единства текста в рок-поэзии Б. Гребенщикова. За единицу текста принимается альбом, соотносимый с лирическим циклом, а также, в более редких случаях, концерт. На материале творчества Гребенщикова рассматриваются такие маркеры лирического цикла, как заглавие, композиция, изотопия, пространственно-временной континуум и полисемия, после чего делаются выводы об их специфике в рок-поэзии БГ.

Ключевые слова: Б. Гребенщиков, рок-поэзия, лирический цикл, заголовочный комплекс, изотопия.

Проблема единицы текста в рок-поэзии неизбежно возникает перед исследователями, которые изучают эту разновидность лирики. Трудность появляется ещё раньше, в употреблении самого термина, при попытке решить, что принять за основание этого искусства: музыку, текст, всю культуру, породившую её, сценическое действие или что-либо другое. Но даже сужение области исследования до филологической не позволяет полностью разрешить проблему терминологии. Пока не существует чёткого разграничения в использовании терминов, например, таких, как «рок-текст», «рок-композиция», «рок-поэзия». Чаще всего филологи, изучающие этот вопрос, вслед за представителями Тверской школы исследования рок-поэзии, отдают предпочтение последнему термину, подразумевая под ним не только вербальную составляющую, но и музыкальную, сценическую и другие, если таковые наличествуют. Ю.В. Доманский пишет об этом так: «Рок-поэзия представляет собой синтетическое высказывание, поддающееся