

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ
Костромской государственной университет имени Н. А. Некрасова

ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫЕ ОСНОВЫ
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Кострома
2009

ББК 83.3 (2 Рос=Рус) я 43
Д 853

Печатается по решению редакционно-издательского совета
Костромского государственного университета имени Н. А. Некрасова

Редакционная коллегия:

Ю. В. Лебедев (научный редактор), Н. А. Герасимова,
А. К. Котлов (ответственный редактор), Н. А. Лобкова,
Н. М. Сергеева

Рецензент:

Кафедра русской словесности и культурологи
Ивановского государственного университета

Духовно-нравственные основы русской литературы : сб. науч. статей / науч. ред. Ю. В. Лебедев; отв. ред. А. К. Котлов. – Кострома : КГУ им. Н. А. Некрасова, 2009. – 446 с.

ISBN 978-5-7591-1019-4

Сборник научных статей подготовлен на основе материалов Второй международной научной конференции «Духовно-нравственные основы русской литературы» (Кострома, 27–28 февраля 2009 года). Возрождение интереса к христианским, нравственно-созидательным ценностям лежит в основе большинства представленных исследований русской литературы.

Адресуется научным работникам, аспирантам, учителям-словесникам, а также всем, кто интересуется русской литературой.

ББК 83.3 (2 Рос=Рус) я 43

ISBN 978-5-7591-1019-4

© КГУ им. Н. А. Некрасова, 2009

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

С развалом Советского Союза, с крахом марксистской идеологии наш народ вступил в полосу болезненного кризиса национальной идентичности. Наступил распад неразложимого и вечного ядра, на котором тысячелетиями держался национальный характер. Сознание, в котором убито чувство ранга и погашены духовные светильники, уходит от ценностей, утверждаемых классической литературой. Наше отношение к ней всё более упорно соскальзывает к поиску «эстетических наслаждений». «У человека духовно неразвитого, – говорит русский мыслитель Иван Ильин, – любовь начинается там, где ему “нравится” и где ему что-то приятно; она протекает в плоскости бездуховного “да” и стремится к максимальному наслаждению». Такого человека поэзия Некрасова, например, раздражает своим призывом к жертвенности, изображением горя, несчастий, страданий. Нацеленные на поиски «удовольствий», современные молодые люди чуть ли не в один голос скандируют: «Трудно читать Некрасова, а полюбить его невозможно». И беда тут не в том, что у них не развит эстетический вкус. Она глубже, чем эстетические эмоции, она – в другой плоскости, связанной с ценностными установками, которые эстетическую восприимчивость направляют и определяют. Речь идет о духовной любви, которая имеет мужество отвернуться от «нравящегося» и «приятного», которая ищет не удовольствия и наслаждения, а духовного совершенства:

Не может сын глядеть спокойно
На горе матери родной,
Не будет гражданин достойный
К отчизне холоден душой...

В современных условиях, когда больное общество наше понеслось под уклон ускоренного нравственного разложения и распада, необходим решительный поворот к изучению жизнеутверждающих, духовных основ русской литературы. Этот поворот особенно значим в атмосфере, когда Россия переживает трудные годы перехода на стезю буржуазного развития. «Тёмным основам человеческой природы», на которые опирается новый общественный порядок, для успешного, не катастрофического его существования насущно необходима

активная система духовных противовесов – «встречное течение против течения». Как птице для полёта необходимы два крыла, так и буржуазному обществу необходимо сильное духовное противостояние. А русская классическая литература и национальное ощущение мира, за нею стоящее, настолько глубоко уходят своими корнями в религиозную стихию, что даже писатели, порвавшие с религией, всё равно оказываются внутренне с нею связанными. Пушкин утверждал: «Греческое вероисповедание, отличное от всех прочих, даёт нам особенный национальный характер...».

В предлагаемом читателю сборнике научных статей представлены материалы докладов, прозвучавших на второй международной научной конференции «Духовно-нравственные основы русской литературы», проведённой кафедрой литературы Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова в феврале 2009 года. Цель конференции – интеграция научных исследований в области духовно-нравственной проблематики и поэтики русской литературы; обобщение опыта практического использования этих исследований в вузовских и школьных курсах истории русской литературы, в сфере духовно-нравственного просвещения народа; анализ форм и методов научно-профессионального сотрудничества учёных-литературоведов, богословов, священнослужителей, деятелей культуры и искусства, учителей литературы средних учебных заведений.

Редколлегия выражает признательность за содействие в организации конференции и издании сборника ректорату Костромского государственного университета имени Н. А. Некрасова, архиепископу Костромскому и Галичскому Александру, секретарю епархиального совета, священнику Андрею Казарину, а также генеральному директору ЗАО «Возрождение», кандидату политических наук, члену-корреспонденту Международной академии менеджмента Михаилу Валерьяновичу Вожеватову.

РАЗДЕЛ I. ДУХОВНО-НРАВСТВЕННАЯ ЦЕННОСТЬ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XI–XVIII ВЕКОВ

Г. Ю. Филипповский
*Ярославский государственный
педагогический университет
им. К. Д. Ушинского*

АВТОР «СЛОВА О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ» КАК ПИСАТЕЛЬ-ХРИСТИАНИН

В одной из своих итоговых статей 1993 года академик Д. С. Лихачёв, отвечая на один из вопросов всей своей жизни «Каким был автор «Слова о полку Игореве»?», даёт чёткий и однозначный ответ: «...автор «Слова» – профессиональный литератор» (10 : 27). Версии XX и начала XXI вв. о том, что автором «Слова» мог быть филолог или литератор-профессионал конца XVIII – начала XIX вв., эпохи «оссианизма», уже убедительно опровергнуты трудами выдающихся учёных – Ю. М. Лотмана (12 : 330–405) и А. А. Зализняка (6). Первый пришёл к выводу: «...сами факты беспристрастно свидетельствуют, что в конце XVIII века... нет места для подобного памятника. Поставленное на рубеже двух столетий – XVIII и XIX вв. – «Слово о полку Игореве» выглядело бы как уникальное, ни с чем не сопоставимое явление, не имеющее ни одного предшественника и даже – ни одного последователя» (12 : 404). Второй, рассматривая в роли учёного-стилизатора версию авторства «Слова» Э. Кинана (19), однозначно заключает: «Добровский не был автором «Слова о полку Игореве» (6 : 321). Тем самым итоговое заключение Д. С. Лихачёва об авторе «Слова» как профессиональном литераторе единственно соотносено с эпохой русского средневековья конца XII – начала XIII вв. (10 : 26–30). В контексте именно этой эпохи выстроены разыскания об авторстве «Слова» в итоговых работах на эту тему конца 1980-х – начала 1990-х гг. Д. С. Лихачёва (10), Л. А. Дмитриева (3; 4), Б. И. Яценко (18), М. А. Абрамова (11).

Статья Б. И. Яценко «Об авторе «Слова о полку Игореве» (проблемы поиска)» (12) подводит итоги исследований XX в. о времени создания «Слова» и приводит к выводу, по следам принятой научным сообществом версии Н. С. Демковой (2) (1197 г.) и с опорой на данные работы М. Ф. Котляра (7), что «Слово» «могло возникнуть после 1198 г.» (18 : 36). Итоговая работа Д. С. Лихачёва «Каким был автор «Слова о полку Игореве»?» (10 : 26–30), хотя и присоединяется к «осторожным выводам» Л. А. Дмитриева (4 : 3–24), всё же по сути не разделяет пессимизма последнего в проблеме авторства «Слова». Скорее рассуждения Д. С. Лихачёва в названной статье идут в русле компонентной модели «реконструкции» автора «Слова» (10 : 26), вариант которой разрабатывал в своей статье 1990 года киевский исследователь М. А. Абрамов (1 : 154–168). В частности, Д. С. Лихачёв

заявляет: «Именно такого «реконструируемого» автора «Слова» на основании его же произведения мы и попытаемся представить в предлагаемой вниманию читателей статье» (10 : 26). М. А. Абрамов в работе «К проблеме авторства «Слова о полку Игореве»» создаёт 6-компонентную систему тестов модели автора «Слова», сквозь которую проводит 8 избранных кандидатур претендентов на авторство «Слова», предложенных в разное время разными исследователями (1 : 154–168). Разумеется, все варианты тестов – не более чем гипотезы, как гипотезами и останутся все без исключения предложенные кандидаты на роль автора «Слова», даже если этот список умножится до бесконечности. Тем не менее говорить о бессмысленности использования подобной «компонентной» методики выявления возможного автора «Слова», методики, как уже говорилось, использованной М. А. Абрамовым (1) и Д. С. Лихачёвым (10), вряд ли разумно: подобная методика опирается не только на логически внятные, но и выверенные всем предшествующим научным исследованием критерии, позиции, аргументы.

Попробуем и мы пройти этим путём. Первое, о чём должна идти речь, – существование конкретного, индивидуального автора «Слова», а не «коллективного», фольклорного авторства текста, явленного нам публикацией 1800 года гр. А. И. Мусина-Пушкина. Подтвердить первую из двух возможных позиций можно, если учесть рассуждения о выборе жанра во вступлении «Слова» – однозначно авторские, даже писательские, литературные по природе, совершенно не характерные для фольклорных по природе текстов, никогда не присутствующие в них. Итак, был автор «Слова», т. е. писатель, о чём справедливо писал и Д. С. Лихачёв (10).

Традиционно в эпоху средневековья писателем мог быть монах, книжник. Но автор «Слова» не был монахом, если учесть многообразные языческо-мифологические образы и реминисценции в тексте «Слова», пусть даже и поэтические по своей текстовой функции. Вряд ли учёный монах-книжник XII–XIII вв. стал бы соотносить свой текст и сознание с «вещим» певцом старых, чуть ли не Велесовых дней и явлений. Притом автор «Слова» не просто «вспоминает» события и времена Бояна, но и соотносит с ними свой текст, «отталкивается» от них, считает их своим отправным материалом.

Профессиональный литератор средневековой Руси мог быть летописцем. Как правило, это были монастырские книжники или игумены. Но, допустим, это было лицо из княжеского окружения, княжеский летописец-мирянин. В этом варианте следует особо подчеркнуть, что «Слово» не летописный, хроникально-документальный текст. «Слово» по масштабу поэтического обобщения не может быть не чем иным, как памятником средневекового книжного эпоса. Отсюда и научные работы, сопоставляющие «Слово», например, со знаменитой западноевропейской «Песнью о Роланде». В ряду такого типа работ следует назвать и статью И. В. Пистрого и М. А. Собуцкого ««Слово о полку Игореве» и повествовательные жанры западноевропейского средневековья (социум и личность в структуре эпоса и структуре романа)» (13) в том же интересном сборнике, что и статья М. А. Абрамова(1), – ««Слово о полку Игореве» и мировоззрение его эпохи».

Итак, автор «Слова» – средневековый русский книжник-мирянин, но не летописец, хотя и хорошо начитанный в древнерусском летописании. Д. С. Лихачёв

давно уже подметил: Автор «Слова» – внимательный читатель «Повести временных лет» (17 : 50). Не исключено, что автор «Слова» так или иначе причастен к летописной работе, сам не будучи монахом-летописцем. Он – мирянин-книжник, но текст его изобилует фольклорными реминисценциями, образами, а то и приёмами. Он – литератор-книжник, но и поэт, – достаточно вспомнить хотя бы знаменитый его «Плач» Ярославны, сюжетно-мотивированный литературный приём гениальной текстовой структуры «Слова». Как и в «Повести об ослеплении князя Василька Ростиславича» (ПВЛ под 1097 год) введение женского спасительного по своей текстовой функции образа предопределяет возвращение героя в апофеозе христианской победы. Структурные параллели «Слова» и «Повести о князе Васильке» из ПВЛ (14 : 162–168) ясно говорят о высокой образованности и начитанности автора «Слова», о его явной принадлежности к интеллектуальной элите Руси XII – начала XIII вв.

В. Ф. Ржига считал, что автор «Слова» был князем (14). Д. С. Лихачёв, – что он принадлежал к княжеской среде или княжескому окружению (11). Ясно одно, что автор «Слова» связан с высшей интеллектуальной высокообразованной, княжеской верхушкой древнерусского общества. И это не только потому, что все герои «Слова» – князья, но и потому, что вслед Владимиру Мономаху в его знаменитом «Поучении» – византийски-первоклассном книжно-литературном тексте, – автор «Слова» создаёт свой Урок и Суд княжеской Руси. Знаменитые «Сон и Золотое слово Святослава Киевского» в «Слове» – не цитата и не документальный текст, а мастерское поэтическое творение автора «Слова», созданное им вслед за эпизодом 3-й кульминации «Повести о князе Васильке» («Плач Мономаха»), написанной игуменом Василем для включения во 2-ю («Сильвестрову», «Мономахову») редакцию «Повести временных лет» 1116–1117 гг. У автора «Слова», давно замечено, особое отношение к великому владимирскому князю Всеволоду Юрьевичу, что следует из текста того же «Золотого слова Святослава», обращённого сначала к «великому Всеволоду». В этом «обращении» Б. И. Яценко (18), а прежде М. Ф. Котляр (7) заметили реминисценции, связанные с походом Всеволода и его сына Константина, князей Мономашичей, в 1198–1199 гг. в половецкую степь. Критика же в адрес Игоря и Всеволода за неудачный поход 1185 г., вложенная автором в уста важного героя его текста – Святослава Киевского, разумеется, соотносится с авторской критикой междукняжеских отношений на Руси в целом. Об этом, по сути, и весь текст «Слова», по мнению В. В. Кускова, созданный в русле литературной поэтики «исторической ретроспективной аналогии» (8 : 62–79).

Историческим аналогом Игоревы несчастливой похода, описанного в «Слове», можно считать также закончившийся пленом поход князя Владимира Всеволодовича в степь в 1215 году. Особенно остро переживал трагедию брата князь Константин Всеволодович, который до того сам с отцом ходил в степь, – высокообразованный князь-интеллектуал, о котором В. Н. Татищев, историк Руси, писал: «Князь великий Константин Всеволодович Мудрый... великий был охотник к чтению книг и научен был многим наукам, того ради имел при себе людей учёных, многие книги греческие ценою высокою купил и велел переводить на русский язык, многие дела древних князей собрал и сам писал, також и другие с ним

трудились, одних греческих книг имел более 1000...» (16 : 206). Можно считать, тем самым, что слово «писатель» или даже «литератор» вполне подходит к созданному историком образу ростовско-ярославского князя Константина Всеволодовича, умершего молодым (в 1219 г. ему было всего 33 года). Причём князь Константин не был любителем, но – профессионалом: он основал переводческие книгописные школы в великокняжеском Владимире, Ярославле и Ростове, где строил христианские храмы и монастыри (9) «Слово» вполне подходит к жанровой формулировке «сам писал... дела древних князей...», сказанной историком про Константина (16 : 206). Сюжет степной трагедии, постигшей брата Владимира Всеволодовича, вполне мог служить личной мотивацией к созданию историко-ретроспективной поэмы о горестных судьбах Руси в контексте распрей, усобиц, военных походов, в т. ч. в половецкую степь. Гипотеза о Константине как авторе «Слова о полку Игореве» – единственная, реально отвечающая взыскательным и логически выверенным критериям Д. С. Лихачёва и Б. И. Яценко – наиболее продвинутых исследователей проблемы авторства «Слова о полку Игореве» (Яценко – в части хронологической гипотезы «Слова» – после 1199 года) (18 : 31–37). К тому же книжно-письменная работа князя Константина в Ярославле как раз в 1215–1216 гг. любопытно соотносится с ярославской легендой находки рукописи «Слова» гр. А. И. Мусиным-Пушкиным в конце XVIII в. и как раз в том Спасо-Ярославском монастыре, где располагалась в начале XIII в. книгописная школа князя Константина, великого Владимирского князя-изгоя.

Библиографический список

1. *Абрамов М. А.* К проблеме авторства «Слова о полку Игореве» // «Слово о полку Игореве» и мировоззрение его эпохи : сб. науч. трудов; отв. ред. В. С. Горский. – Киев, 1990. С. 154–168.
2. *Демкова Н. С.* К вопросу о времени написания «Слова о полку Игореве» // Вестник ЛГУ. История, язык и литература. Л., 1973. № 14. С. 72–77.
3. *Дмитриев Л. А.* Автор «Слова о полку Игореве» // Энциклопедия «Слова о полку Игореве». Т. 1. А–В. СПб., 1995.
4. *Дмитриев Л. А.* К вопросу об авторе «Слова о полку Игореве» // Русская литература. 1986. № 4. С. 3–24.
5. *Дынник В.* «Слово о полку Игореве» и «Песнь о Роланде» // Старинная русская повесть. Статьи и исследования / отв. ред. Н. К. Гудзий. М.; Л., 1941. С. 48–64.
6. *Зализняк А. А.* «Слова о полку Игореве»: взгляд лингвиста. М., 2004.
7. *Котляр М. Ф.* Чи міг Роман Мстиславич ходити на половців раніше 1187 р. // Український Історичний журнал. 1965. № 1.
8. *Кусков В. В.* Исторические аналогии событий и героев в «Слове о полку Игореве» // Слово о полку Игореве. Комплексные исследования. М., 1988. С. 62–79.
9. Лаврентьевская летопись под 1214–1219; ПСРЛ. Т. 1. М.; Л., 1962.
10. *Лихачёв Д. С.* Каким был автор «Слова о полку Игореве»? // Труды отдела древнерусской литературы. Т. XLVIII. СПб., 1993.
11. *Лихачёв Д. С.* Слово о полку Игореве // Лихачёв Д. С. Великое наследие. Классические произведения Древней Руси. М., 1975.
12. *Лотман Ю. М.* «Слово о полку Игореве» и литературная традиция XVIII –начала XIX вв. // «Слово о полку Игореве» – памятник XII века / отв. ред. Д. С. Лихачёв. М.; Л., 1962. С. 330–405.

13. *Пистрый И. В.*, Собуцкий М. А. «Слово о полку Игореве» и повествовательные жанры западноевропейского средневековья (социум и личность в структуре эпоса и структуре романа) // «Слово о полку Игореве» и мировоззрение его эпохи : сб. науч. Трудов / отв. ред. В. С. Горский. Киев, 1990. С. 168–177.

14. *Ржига В. Ф.* «Слово о полку Игореве» как поэтический памятник Киевской Руси XII века // Слово о полку Игореве / под ред. В. Ф. Ржиги и С. К. Шамбинаго. М.; Л., 1934. С. 157–178.

15. Слово о полку Игореве / Подг. текста, перевод, статьи и коммент. Д. С. Лихачёва. М.; Л., 1950.

16. *Татищев В. Н.* История Российская. Т. III. М.; Л., 1964.

17. *Филипповский Г. Ю.* Движение литературы Руси (от «Повести об ослеплении Василька Ростиславича к «Слову о полку Игореве») // Филипповский Г. Ю. Динамическая поэтика русской литературы. СПб., 2008. С. 162–168.

18. *Яценко Б. И.* Об авторе «Слова о полку Игореве» (проблемы поиска) // Труды отдела древнерусской литературы. Т. XLVIII. СПб., 1993. С. 31–37.

19. *Keenan E. L.* Jozef Dobrovsky and the Origins of the Igor's Tale. Cambridge, Mass., 2003.

П. М. Тамаев
*Ивановский государственный
университет*

ЖИТИЕ ЮЛИАНИИ ЛАЗАРЕВСКОЙ КАК ОПЫТ «ДОМАШНЕЙ» СЛОВЕСНОСТИ

Осмысление «домашней» литературы было начато почти сразу же после того, как этот «своеобразный род» предстал в виде «смиренной прозы» Пушкина. Русская эстетика и критика (Киреевский, Григорьев, Страхов) приходят к убеждению, что понять существенные черты истории отечественной литературы – значит постигнуть связь ее (литературы) с народом, которому она принадлежит. Н. В. Гоголь был удивлен и зачарован тем, как Пушкин «упростил прозу» до тех пределов, когда «сама действительность кажется перед нею искусственной и карикатурной». Не в малой степени существо и особенность русской словесности, по Гоголю, должны состоять в «чистоте и безыскусственности» (3 : 237), которые Пушкин задал своей «Капитанской дочкой». Немудреная, на первый взгляд, история русского дворянина возникла прямо из жизни и сохранялась как «семейственное предание», «записки». «Безыскусственная простота» ее заключалась в том, что она была записана самим героем этой истории уже в конце своего жизненного пути, когда вполне отчетливо предстали значимость и ценность совершенных поступков и сказанных слов. Особенность такого типа словесности («центр тяжести произведения всегда в семейных отношениях») и форма его бытования («семейная быль») выделялась критикой и историками литературы как явление необычное во всей нашей литературе, более того, как «своеобразный род, которого нет в других словесностях» (8 : 292). Пушкинский шедевр воспринимается как

хроника, в центре которой оказались события, важные для целого семейства. В статьях Н. Н. Страхова «Капитанская дочка» рассматривается в ряду «родственных» ей литературных явлений: диалоги С. Т. Аксакова, «семейной хроники» Ростовых и Болконских в составе «Войны и мира» Л. Н. Толстого. Близость названных произведений определяется их простотой рассказа, без всяких завязок и развязок и отсутствием романного героя как центра всего повествования и сюжета. Эта бесхитрость рассказа, характерная для устной прозы, подкупала своей искренностью и правдивостью, сосредоточенностью не на сюжете своей персоны, а на смиренной покорности русского человека воле Божьей, на подвижничестве, что и создавало семью, дом и рождало семейные предания. Адресовалась такая словесность близким людям, детям, внукам и «ин кто прочтет» («Поручение» Владимира Мономаха). За литературное дело брался не собственно писатель, а обыкновенный человек, один из рода, начинающий осознавать в конце жизни свою судьбу и предназначение, роль и место своих предков и потомков в истории отечества.

Естественно возникает вопрос: из какой традиции рождается простота и безыскусственность этого «своеобразного рода» нашей литературы? Ответ на него дает зачинатель новой русской прозы – Пушкин. В «Письме к издателю “Московского вестника”» он объясняет характер древнего книжника, который «для русского сердца» «нов и знаком». Художественная непреднамеренность наших летописцев вполне определяет стиль летописей: их «простодушие, умилительную кротость, нечто младенческое и вместе мудрое усердие <...> совершенное отсутствие суетности, пристрастия» (7 : 53). Эта характеристика, данная поэтом творческой манере Пимена, вполне приложима и к летописцу села Горюхина – Ивану Петровичу Белкину, и к автору «семейственных записок» – Петру Гриневу. Пушкинское суждение следует понимать как мысль о необходимости воскрешения средневековой культуры в новой литературе, следования традициям творений древнерусских книжников.

Духовная жизнь народа являла разнообразные типы святости от князя-святого до юродивого. При всей разности их поведения и подвига они были едины в сердечном устремлении – стяжать духа святого. В. О. Ключевский, исследователь русской агиографии, был убежден в том, что русская средневековая история сформировала удивительный образ жизни, создала особых людей, чей век определялся второй заповедью Христа – заповедью о любви к ближнему. Она побуждала человека к состраданию, к милостыне; «идея этой милостыни полагалась в основание практического нравоучения; потребность в этом подвиге воспитывалась всеми тогдашними средствами духовно-нравственной педагогики» (5 : 77–84). Русские христороубцы, милостивцы были людьми незаметными, не чиновными, но их тайные деяния (милостыня творится не прилюдно, тайком не только от стороннего глаза, но и от собственной «шуйцы»), конечно же, рождали и слух, и молву, и предание в определенной местности. Жизнь таких «добрых людей» избавляла окружающих от отчаяния, преображала быт и бытие русского народа, и, конечно же, в представлении людей уподоблялась житию святых.

Как было замечено выше, существенным в определении природы «домашней» словесности является факт авторства, важно отметить – кем написано произведе-

ние? В древнерусской литературе есть памятники, в которых отец являлся в отношении к детям не только главою семейства, но и просветителем, наставником («Изборник 1076 года»), а также создателем проникновенного поучения («Поучение» Владимира Мономаха). Однако в средневековой книжности есть произведения, написанные детьми о своих родителях. Жизнь и история рождали новый тип писателя, когда обыкновенный человек, один из представителей семейного рода, побуждаемый сыновней любовью, стремится поведать «повесть дивну, бывшу в роде нашем». «Повесть об Ульянии Осорьиной», или «Житие Юлиании Лазаревской», – удивительный памятник «домашней» словесности, написанный сыном героини жития Калистратом (Дружиной) Осорьиним в ту пору, когда тишина и покой прежней русской жизни уступили место смуте, более того, были смяты смутой. Недаром житие героини вписано в определенную историческую рамку: ее рождение случилось «во дни благоверного и великого князя Иоанна Васильевича» (4 : 154), а самые страшные испытания выпали на долю Юлиании в правление Бориса, который не поименован никаким званием, кроме информации об этой поре: «В то время бысть глад крепок во всей русстей земли» (4 : 160). Исторический характер этой повести и образа героини определялся тем, что в них автор старался высказать желаемое, то есть особое мироощущение и мироотношение в пору слома тишины и покоя русской жизни, стремился выработать и утвердить этику поведения дворянского слоя, отношение господ-«отцов» к своим детям, к крестьянам и слугам.

Наверное, не случайно, что проза XVII века осваивает пространство русской провинции, она словно намеренно погружается в быт русской семьи, занята постижением поведения и воли простого человека. И связано это не столько с обмирщением литературы, как якобы нарастающей и доминирующей тенденцией мировоззрения и культуры переходной эпохи, а с чем-то иным. Исторический феномен обнаружился в том, что не первый человек государства своим поведением и словом определял основную идею и образ целого народа и земли, но самый незаметный и не чиновный. В XVII веке глава государства (в отличие от Владимира Мономаха) будет занят не душевным строением и утверждением ряда в своем Дому, поиском слова душевного, духовного, которое бы восприняли дети и «ин кто прочтет», – его более всего заботят этикет и эстетика дворцовой охоты («Урядник соколничья пути»).

Жанр произведения об Ульянии Осорьиной определяют как житие, светская биографическая повесть с элементами семейной хроники, однако природа его сложнее. Хроникальная канва произведения здесь подчинена не тому, чтобы представить развернутое линейно-биографическое повествование о персонаже от рождения до его кончины, хотя рассказ сына о матери выстроен, кажется, именно по этой схеме. Жизнеописание Юлиании показано как возрастание человека, как путь неустанного внутреннего делания, строения себя. Автор останавливает внимание на обстоятельствах, которые требуют от героини поведения, поступков, соответствующих ее новому положению: счастливое детство сменяется сиротством, вместо родного дома она вынуждена скитаться по чужим углам, испытывать все невзгоды и унижения падчерицы. Конечно, жизнь реального человека здесь намеренно введена в рамки сказочных мотивов, но они подчинены не столько эпической

задаче изображения известного типа низкого героя волшебной сказки, сколько художественному воссозданию исторического, национального, идеального, прежде небывалого типа, обойденного книжниками вниманием и названного В. О. Ключевским «добрыми людьми Древней Руси».

Сын Юлиании Лазаревской написал особое произведение, любимое в народе – житийную повесть. Она и построена по определенному канону, по правилам иконы с житием, центр которой (средник) занимает образ святого, окруженный клеймами. Уже в заголовке обозначен облик идеального человека: «Месяца января в 2 день успенье святых праведных, муромской Улиании» (4 : 154). Календарная примета представляется в данном случае важным фактом, в котором угадывается следование традиции православного месяцеслова, она же фиксирует существенное событие духовной жизни русского народа и определенной местности России, освящает ее. Эта земля обретает своего покровителя, и в то же время второй день января воспринимается членами рода Осорьиных как важная дата, веха в истории их семьи и как важное напоминание об их славном предке. Расположенные вокруг средника клейма-картинки воссоздают основные события жизненного сюжета, восхождение героини по ступеням святости. Все нацелено на изображение идеального персонажа, его созидательного, преобразующего поведения. Идеальное выражается в виде житийных ситуаций и формул: родилась Ульяния от боголюбивых и нищелюбивых родителей, проведших свою жизнь в благочестии и чистоте. С детства героиня послушна и смиренна, прилежна в посте и молитве, она избегает игр и смеха. Однако необходимо сюжетно представить подвиг святого, его труженичество, то есть постоянное, последовательное, целенаправленное деяние, освященное в том числе и мифопоэтической традицией. Так возникает картина, запечатлевшая Ульянию «в рукоделии, в прядиве и в пядичном деле» (4 : 156). В славянских мифопоэтических воззрениях этим работам научил людей сам Господь (1 : 129). Это женское ремесло воспринимается в данном тексте как сакральное деяние, объясняющее тот факт, что Улиания, придя в семью мужа, назначается свекром и свекровью управительницей дома. По ряду, прописанному в «Домострое», женщина занимает подчиненное положение в доме, весь уклад которого определен властью отца, господина, выразителя целого. В «Повести об Ульянии Осорьиной» домовое строение правит женщина. Возможно, здесь сказалось влияние «Повести о Петре и Февронии Муромской», где героине отведено особое место и в жизни, и в повествовании. Идеальный характер ее задан изначально: она мудрая дева, целительница, но эта языческая святость надстроена, увенчана еще и духовной святостью. Эпическая традиция получила новое звучание в произведении XVII века: если в «Повести о Петре и Февронии...» первенствует проблема нравственного испытания человека, становления Петра, то в «Повести об Ульянии...» сюжет выражает идею любви к ближнему. Дружина Осорьин в своей повести показал, как евангельская заповедь воплощается, обретая облик особой русской святости, подвига в миру. Учение о милостыне (Матф. 6:1-4), конечно же, является определяющим в поведении русской женщины, однако не менее важными в ее христианской судьбе станут слова Спасителя из Нагорной проповеди о будущем новом человеке по имени «блаженный»: «Блаженны нищие духом, ибо их есть Царство небесное» (Матф. 5:3),

а также учение о молитве «Отче наш...» и о земных заботах, точнее, о внутреннем устройении души и духа человека, напоминающем ему о первообразе. Воплощаются они просто, без всяких особых подвигов и аскезы, вырастая из быта, из, казалось бы, повседневного обихода, обыкновенных домашних дел и забот, из судьбы земной женщины. Автор ничего не выдумывает, не фантазирует, а лишь представляет то, чему свидетелем он был. Он творит сюжет, наиболее ценимый в народе, а к таковым относились рассказы о семейных и родственных отношениях. Поэтому он повествует о каждодневных делах, матери, ее заботах о детях, о домочадцах, показывает, как мать творит милостыню – «отаи» (то есть тайно). День и ночь в ее жизни были заполнены непрерывными делами: автор обращает внимание на ее руки, не бывшие без работы: «своими руками омывая, и кормя, и напаяя» (4 : 158). Каждый поступок, жест, слово освящены материнской любовью, согреты ее теплом, что делает образ героини желанным и чаемым, подобно Богородице из апокрифов и духовных стихов, в которых народ воспеваает и «чтит небесную красоту материнства» (9 : 49).

Изобразительный способ воплощения Иулиании намеренно выбран автором: он наиболее полно передает совершающееся на его глазах праведное житие. Проявляется этот принцип не только в традиционных житийных сценах искушения героини бесами или в чудных видениях, пережитых Иулианией и другими персонажами, но и в передаче простыми словами картин бед и невзгод, которые переживала русская земля в пору начинающейся смуты. Автор живописует происходящее у него на глазах то или иное деяние своей матери просто и зримо, вполне реально, не прибегая ни к каким литературным приемам. Следование эпизодов из жизни, точнее, жития праведной Юлиании, отделено друг от друга небольшими историческими вводами, своеобразными зачинами, функция которых в сюжете вполне определена – создать реальное представление о неустроенности, смуте русской жизни. Наступил голод, и Ульяния просит продуктов больше, чем когда-либо, объясняя свекру и свекрови, что после родов ей требуется поддержать свои силы. Так же ясно повествуется о новых отношениях мужа и жены: «И устроая ему обычную постель, сама же с вечера по мнозе молитве возлегше на печи без постели, точию дрова острыми сторонами к телу подстилаше» (4 : 158). Безыскусное рассказывание о каждодневных делах героини совершается обычным народным словом. И тем не менее житийное, идеальное начало при этом никуда не уходит, оно, бытийное, святое, надстраивается над бытовым, увенчивает его. Сыновняя любовь и народная память, и отчасти книжная традиция, достраивают судьбу русской женщины до образа праведной Юлиании. Кумулятивная связь клейм «работает» на создание образа человека, утверждающего своими деяниями и поступками не неотмирность и подвиг пустынноика, а жизнь женщины-мирянки для блага ближнего. Ее самоотречение в пользу страдающих от голода, язвенных не знает границ, что запечатлено в одном из последних подвигов Юлиании. Сильнейший голод, охвативший приокские земли, вынуждает героиню к деяниям, которым народная молва придала вид чуда: испеченный хлеб из лебеды и коры, но освященный молитвою, оказывается вкусней, нежели настоящий хлеб богатеев. Этот эпизод с молитвенным хлебом можно считать своеобразным заимствованием из Киево-Печерского патерика, где описан подобный же подвиг

Прохора Лебедника. Конечно же, такая мысль не исключается, однако если учитывать евангельский контекст, о котором упоминалось выше, то очевидно, что речь в данном случае должна идти не о простом заимствовании. Традиционный принцип цитирования, используемый древнерусским книжником, выполнял вполне идеологическую функцию – еще раз подчеркивал, что заповеди Христовы стали определяющими в судьбах русских людей.

Сюжетное повествование, начавшись с мотива сиротства Ульяны, ее нищенского положения в доме тетки, словно возвращается к своему исходу – героиня все, что можно было, отдала людям, теперь она нищая, но это нисколько не угнетает ее. Если стратостерпец Борис призывает своих братьев отказаться от земного, суетного, вещного, то Юлиания всем своим земным бытием исполняет этот наказ. Ее жизнь предстает в виде тяжелой доли русской матери, о которой с любовью рассказывает сын. Завершается повествование картинами видений и чудес. Был ли автор свидетелем случившихся «круга злата» вокруг головы умершей матери, необычного обретения ее мощей и исцелений, неизвестно. Скорее, рассказчик следует за молвой и житийной традицией, что не противоречит его, авторской задаче и сущности устного народного рассказа.

В. И. Белов, размышляя над природой фольклорных повествований, замечал, что многие из них завершаются по-особому: «земным поклоном, неутоленной жаждой прощения и самим прощением» (2). Отсюда, от подобных финалов, «в устных народных сюжетах всегда присутствовал элемент некоторого сентиментального» (2). Уточним мысль писателя: может быть, сентиментального не в смысле чувствительного, а идеального, светлого, слезного, того, чего взыскует душа русского человека. Сыновняя любовь далекого нашего потомка Дружины Осорьина и писателей-деревенщиков к матери, дому, к своему краю, людям, его населявшим, рождала в сердце и душе у читателя слезы и чувство умиления, проживающего (узнающего) судьбы их героев, «добрых людей Руси». Эта линия русской литературы не прерывается до сегодняшнего дня, находя свое продолжение, например, в портретах русских людей, большею частью женщин, Владимира Личутина, который создал своеобразную книгу судеб добрых людей нашего отечества под названием «Душа неизъяснимая». Писатель, выросший в традициях староверия, представляет жизнь-житие своего героя в стиле иконописания, ему важно, чтобы читатель увидел человека, его, может быть, не очень привлекательную внешность, однако почувствовал бы душевную красоту, скромность и непритязательность в быту, любовь к ближнему: «У бабушки Любы лицо молоджавое, глаза ясные, ум светлый, душа богобоязненная, но за плечами горбик неизносимый вырос, куда, как неразлучное нажитое богатство, уложены до конца дней все жизненные страсти и горя». Как и ее далекая соотечественница, праведная Юлиания, наша современница творит милостыню, помогая скорбным: «От бедного бедный всегда накормится; самая щедрая милостыня, что дается из последнего. Кинь добро назад, оно очутится попереди», – в этих словах и вера, и дело соединились неразрывно. Физическая немочь преодолевается героиней Личутина выстраданным убеждением: «А сил по вере <...> Сколько веры, столько и силы Бог даст» (6). Примечательно, что ее символ веры не «повисает» в воздухе – тут же следует услышанный от родительницы рассказ на тему: где найти

такого человека, который бы научил меня настоящей вере. Сюжет такого повествования интересен тем, что он и его персонажи рождаются из обихода крестьянского быта, дел и забот; никаких отсылок к страницам Священного Писания, участникам событий Священной истории, в центре – простолудин, день которого от восхода до захода заполнен земными трудами.

В заключение наших размышлений об этих явлениях русской литературы необходимо заметить следующее: их «домашняя» природа определяется, конечно же, тем, что создателем выступает один из домочадцев, но этим не исчерпывается содержание и эмоциональный строй всего произведения. Необходимо учитывать также и то, что он выступает здесь не просто семейным хроникером, но и показывает путь становления себя как сына, что сказалось в жизненных уроках, которые явила своей судьбою его мать, в отборе материала, а также в сдержанном, не веле-речивом слове. Он – создатель произведения, по существу, становится и его героем, потому что писатели, творившие в этом направлении, не могли писать не от себя, и их произведение, семейная хроника, житийная повесть, семейная повесть не отделены от них самих. Автор-повествователь незримо присутствует в тексте, что ощутимо в том, как представлено деяние героя, его слово, дело, поэтому семейный летописец выступает в качестве непосредственного участника событий, полноправного персонажа сюжетного действия.

Библиографический список

1. *Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу. В 3 т. М., 1994. Т. 3.
2. *Белов В. И.* Раздумья на родине. М., 1989.
3. *Гоголь Н. В.* Духовная проза. М., 1992.
4. Житие Иулиании Лазаревской // Русская бытовая повесть XV–XVII веков. М., 1991.
5. *Ключевский В. О.* Исторические портреты. М., 1991.
6. *Личутин В. В.* Душа неизъяснимая // Завтра. 2004. № 49.
7. *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. 4-е изд. Л., 1978. Т. 7.
8. *Страхов Н. Н.* Литературная критика. М., 1984.
9. *Федотов Г. П.* Стихи духовные (русская народная вера по духовным стихам). М., 1991.

В. Н. Криволапов

Курский государственный университет

«СЛОВЕСНАЯ ИКОНА» В ИСТОРИИ РУССКОЙ АГИОГРАФИИ («ЧТЕНИЕ О БОРИСЕ И ГЛЕБЕ»)

Все филологи-русисты, получившие образование в вузах Советского Союза, знают, что в XI веке было создано по меньшей мере два жития святых страстотерпцев Бориса и Глеба. Первое из них – анонимное «Сказание и страдание и похвала мученикам святым Борису и Глебу», второе – вышедшее из-под пера Нестора Летописца «Чтение о жизни и погублении блаженных страстотерпцев Бориса и Глеба». Опубликовавший в 1916 г. тексты этих житий Д. И. Абрамович вскользь обмолвился

о том, что «в литературно-художественном отношении значение “Чтения” невелико» (3 : VII). Проверить справедливость слов почтенного медиевиста, в скором будущем академика, было весьма затруднительно, ибо его издание «Чтения о Борисе и Глебе» на протяжении почти столетия так и оставалось единственным. Ситуация достаточно странная: Нестор – первый русский историограф, создатель, вошедшей в национальное культурное предание «Повести временных лет», автор «Жития Феодосия Печерского», где он проявился прежде всего как блестящий мастер занимательного повествования, в случае с Борисом и Глебом вдруг «оплошал». Мнение об ущербности «Чтения» переключивалось из учебника в учебник, принималось на веру студентами и аспирантами, а текст упорно не переиздавался, хотя переиздать его следовало уже для того, чтобы на библиотечные полки можно было выставить собрание сочинений Нестора – пусть однотомное, но весьма внушительное по объему, если оценивать с позиций Средневековья.

Только в 2006 г., ровно через 90 лет после издания Д. И. Абрамовича, в серии «Библиотека христианской мысли» вышла книга «Святые князья-мученики Борис и Глеб» (4), включающая все памятники Борисо-Глебского цикла, в том числе и Несторово «Чтение». Обрадовавшись неожиданно предоставившейся возможности перечитать текст и перечитав его, автор этих строк, как кажется, открыл причину «заговора издателей». Дело в том, что Нестор, характеризуя Святополка Окаянного, позволил себе вполне традиционное для Древней Руси сравнение этого малосимпатичного персонажа с Юлианом Отступником, сравнение, оказавшееся с начала XX столетия и труднопроизносимым и труднопечатаемым. У Нестора оно звучит следующим образом: «Бывает бо смерть грешнику люта, мнози бо глаголють в мраце его видевше суца тако, яко же и Ульяния законапреступнаго» (4 : 376). Академик Шахматов в 1916 г. высказал мнение о том, что этот текст¹ испорчен, а читать следует «воссмердевши тако, яко Ульяна». Понятно, что предложенное исправление существа дела не меняет, а «законпреступный Ульяний», или «Ульян», у русского человека постреволюционной эпохи вызывал ассоциации прежде всего не с византийским императором середины IV века, а с политиком времен куда более близких. Публиковать подобные тексты было равносильно вынесению самому себе смертного приговора – в 20–30-е годы и гражданскому самоубийству – в 70–80-е. Не спасли бы даже купюры, ибо, задайся кто-либо целью выяснить, что же издатель заменил отточием, эффект был бы тот же самый. Разумеется, статья не об этом, а о существовании претензий к Нестору как писателю.

Известно, что Борис и Глеб не относимы ни к одному из чинов святости, признанных восточно-православной традицией. Георгий Федотов в своей книге «Святые древней Руси» рассуждал в этой связи об уникальности подвига князей-страстотерпцев, в год празднования 1000-летия Крещения Руси С. С. Аверинцев писал о национальной специфике их подвига, напоминая о том, что сакрализация невинно пролитой детской или царской крови – это сугубо русская традиция (1). Всё это не совсем так, ибо сонм мучеников-правителей насчитывает десятки подвижников как на православном Востоке, так и на латинском Западе. Специфика же состоит в том, что этот тип святого появляется только в варварской христианской Европе, аналогий ему нет ни в латинской, ни в греческой агиографии. Мученики князья и короли,

¹ У Шахматова он читается несколько иначе: «мнози бо глаголють в раче его видевше суца тако, яко же и Ульяна законапреступнаго» (8 : LXXV).

погибшие в результате политического заговора, часто от рук ближайших родственников, убитые подданными, павшие в битве с язычниками-завоевателями, жили во Франции, в Англии, в скандинавских странах, в Чехии, в Сербии... В числе наиболее известных – Сигизмунд Бургундский (VI век), дядя и племянник Эдуард Английский и Эдуард Исповедник (X–XI вв.), бабка и внук Людмила и Вячеслав Чешские (первая половина X века), Кнут Датский (XI в.), Эрик Шведский (XII в.). Русские Борис и Глеб, Игорь Черниговский и Андрей Боголюбский вполне органично вписываются в этот ряд.

И домарксистские, и особенно марксистские историки согласно настаивали на том, что канонизация убиенных правителей носила чисто политический характер, однако добросовестное изучение источников полностью опровергает эту точку зрения. Посмертные судьбы правителей-мучеников обнаруживают удивительное сходство. Практически всегда у власти после их гибели оказывался убийца, тела долгое время пребывали без погребения, случайное обретение нетленных останков сопровождалось чудесами, причем почитание мучеников зарождалось в социальных низах: среди рабов, невинно осужденных, пленников, увечных. Даже если правитель оставался непричастным к убийству, как это было с Ярославом Мудрым, он не проявлял никакого интереса ни к месту захоронения мучеников, ни к возможности их канонизации. Первоиерарх русской Церкви митрополит Иоанн должен был получить вразумление свыше, чтобы изменить свое отношение к убиенным братьям.

Что лежит в основе почитания правителей-мучеников, почитания, идущего вразрез со сложившимся еще в первые века христианской истории представлением о существе подвига мученичества? В. Н. Топоров на материале истории Бориса и Глеба показал, что почитание погибших правителей уходит корнями в архаичные индоевропейские представления. А Т. В. Цивьян, анализируя жертвоприношение в античной традиции, пришла к выводу о том, что жертва, противопоставляемая обществу, всегда бывала двух видов: либо «статусная жертва», когда на заклятие отправлялся царь или верховный жрец, либо «парадоксальная жертва», когда объектом жертвоприношения становилось невинное юное существо, не успевшее себя реализовать². История Бориса и Глеба удивительна в том отношении, что здесь есть и статусная жертва и парадоксальная. Борис – предводитель войска, князь, он сознательно предпочитает смерть братоубийству, его статусность вне всякого сомнения. Глеб – совсем ребенок, «вelmi детеск», он наивно приветствует своих убийц, а когда понимает, зачем они приехали, умоляет не убивать его. Это парадоксальная жертва. Поэтому и в агиографических сказаниях, и на иконах братья всегда вместе (несмотря на то что погибли в разных местах и в разное время), вместе они представляют две грани жертвенности, вследствие чего возникает удивительная полнота, законченность, противостоящая хаосу зла. В. Н. Топоров полагал, что «парность» образов Бориса

² «Совершенно очевидно, что выбор не может быть случаен и безразличен: жертва должна быть отмечена особыми свойствами, которые выделяют ее среди рядовых членов общества или даже противопоставляют обществу. ...Он может быть лицом, стоящим на самой высокой общественной ступени (правитель, верховный жрец): тогда он аккумулирует в себе ответственность за подвластное ему общество... Но существует и так называемая «парадоксальная жертва»: выбирается человек, предельно непричастный злу, не отмеченный никакими свойствами, кроме незатронутости злом, невинности. Обычно это юное существо, еще не успевшее себя реализовать» (9 : 120–121).

и Глеба контрастирует с «двойственностью» Святополка: изображение, «конституирующее пару и вскрывающее основной смысл как пары в целом, так и составляющих ее персонажей: зрелось (мужество) – молодость (юность), весьма существенное для древнерусской традиции...»(5 : 495–496, 500).

Почитание князей-страстотерпцев объяснимо в плане культурно-историческом. Однако агиографам XI века – и анониму, и преподобному Нестору – необходимо было засвидетельствовать их святость в плане сугубо христианском, используя традиционные средства христианской агиографии. И здесь начинались сложности, ибо традиционных средств для изображения нетрадиционного подвига не существовало. Простого пересказа событий явно недоставало, ибо сами за себя они не говорили, тогда как надо было свидетельствовать, т. е. доказывать – и не только митрополиту-греку Иоанну, но и грекам вообще, которые из писания знали, что пребывание мира во зле – это естественное его состояние после грехопадения, а потому и невинно проливаемая кровь – вещь, увы, тоже естественная.

Вместе с тем греческая традиция, освященная авторитетом вселенских соборов, требовала от религиозного искусства именно свидетельской силы. Религиозное искусство впервые стало предметом соборного рассмотрения на Трулльском, так называемом Пято-Шестом соборе, проходившем в Константинополе в 692 г. 82-е правило собора предписывало изображать Христа не символически, но реалистически, не в виде Агнца, но в виде Человека. Иконное изображение призвано было стать иллюстрацией евангельских событий. Через двадцать с небольшим лет в империи начнутся иконоборческие гонения, которые, то затихая, то возобновляясь, продолжались более ста лет. И решения отцов 7-го Вселенского собора, принятые в 787 г. и сообщившие иконопочитанию статус догмата, существенно отличаются от правил Трулльского собора. Вот как определялось назначение иконного образа в заключительном оросе собора, принятом на заседании 13 октября 787 г.: «...Мы неприкосновенно сохраняем все церковные предания, утвержденные письменно или неписьменно. Одно из них заповедует делать живописные иконные изображения; так как это, согласно с историей евангельской проповеди, служит подтверждением того, что Бог Слово истинно, а не призрочно вочеловечился, и служит на пользу нам; потому что такие вещи, которые взаимно друг друга объясняют, без сомнения и доказывают взаимно друг друга» (2 : 284–285).

Следовательно, во мнении отцов собора, не только существование образа санкционировалось событием Боговоплощения, но и само это событие, его достоверность подтверждались образом. Если Трулльский собор сообщал иконе достоинство иллюстрации, напоминания о спасительной миссии Христа, то после Седьмого вселенского собора та же икона стала средством богопостижения, объяснения и доказательства христологических истин. «Иначе говоря, – писал в своей известной книге «Богословие православной иконы» Л. Успенский, – икона содержит и проповедует ту же истину, что и Евангелие, и является, так же как и Евангелие и святой крест, одним из видов божественного откровения и нашего общения с Богом» (6 : 105). В подтверждение он цитирует одно из Деяний Собора: «...Изобразительность неразлучна с евангельским повествованием и, наоборот, евангельское повествование – с изобразительностью. При этом и то, и другое хорошо и достойно почитания потому, что они взаимно объясняют друг друга и, несомненно, доказывают друг друга».

Если на задачи, решаемые двумя русскими писателями-агиографами в конце XI века, взглянуть через призму соборных постановлений VIII столетия, станет по-

нятно, что они также стремились «объяснить» и «доказать», максимально убедительно засвидетельствовать святость Бориса и Глеба. Анонимный автор «Сказания и страдания и похвалы мученикам святым Борису и Глебу» с исключительной психологической достоверностью воссоздал внутреннее состояние заглавных героев своего сочинения, которые, подобно Христу во время моления о чаше на Масличной горе, пребывали в «тузе и печали», ожидая неотвратимой гибели. В итоге читатель проникался чувством глубокого сострадания к безвинно убиенным юношам, принявшим вольную страсть пусть и не за Христа, как мученики, но вслед Христу, подражая Его смирению. После этого, по мнению агиографа, нарушившего в своем произведении практически все агиографические каноны, необходимость в свидетельстве иного рода отпадала.

У Нестора же главным средством свидетельствования является не психология (психологические коллизии его сочинения, действительно, не столь интересны), а пластика: «Чтение...» впечатляет тщательно выписанным жестом, позой, мастерски выстроенной «мизансценой». Нестор исключительно убедителен как иконописец словом, многие из его эпизодов – это готовые «клейма» для житийной иконы. Он воссоздает эпизоды, подмечает детали, которые, не имея подчас очевидного свидетельского смысла, сами по себе достаточно выразительны... Борис знает о том, что подосланным Святополком убийцам только продолжающаяся заутреня мешает ворваться в шатер. Он дожидается окончания службы, прощается с «отроками», а после этого без видимой необходимости ложится на «одр свой» и громко обращается к убийцам: «...Влезьше, братие, скончайте волю пославшего вы» (3 : 11). Автор «Сказания...» на такие, незначачие в смысловом плане детали не обращает внимания, не сообщает, стоял или лежал Борис, когда ему были нанесены первые удары. Нестор же заставляет его лечь, сделать дополнительный жест в самый напряженный момент, сообщив тем самым эпизоду зрительную убедительность.

Глеб, завидев убийц, убеждает телохранителей вложить оружие в ножны и оставить ладью – ему, он надеется, удастся отговорить их от преступления... Нестор изображает плывущую по середине реки пустую лодку, в которой стоит оставленный всеми мальчик («велми детеск»); телохранители, «озираясь», наблюдают за происходящим с берега, гребцы, уронив весла, плачут «по святом». Создается впечатление, будто этот эпизод, обстоятельно, во всех деталях прописанный, предназначен для включения в киносценарий.

Столь же тщательно выстраивается и сцена убиения Глеба. И здесь Нестор старается не упустить ни одной детали... Позади юноши сидел повар, которому «окаянный Горясер» и приказал совершить убийство, «парадоксальное жертвоприношение». Он же, уподобившись «Июде предателю», «изволок ножь свой и ять святого Глеба за честную главу, хотя и заклати». Но... Глеб начинает молиться, а читатель, словно в режиме «стоп-кадра», еще долго созерцает юношу с запрокинутым к небу лицом, над которым палач уже занес нож. И лишь после завершения пространной молитвы «преже реченый повар, став на колену (очередной жест. – В. К.), закла и главу святому и пререза гортань его» (3 : 13).

В «Чтении о жизни и погублении блаженных страсотерпцев Бориса и Глеба» преподобный Нестор реализовался как блестящий иконописец словом. Хотя в иных случаях он мог быть не только иконописцем, но и исключительно убедительным психологом: достаточно вспомнить поразительную достоверность в воссоздании неистовой природы матери преподобного Феодосия или радости юного инок Варла-

ама, бегом, через весь Киев, возвращающегося из отцовского дома в Антониевы пещеры, откуда его за несколько дней до этого насильно увели.

О. Павел Флоренский писал, что «икона не есть художественное произведение, произведение самодовлеющего художества, а есть произведение свидетельское». И здесь же, в своем знаменитом «Иконостасе», в полном согласии с оросами 7-го Вселенского собора, обронил следующее: «Из всех философских доказательств бытия Божия наиболее убедительно звучит именно то, о котором даже не упоминается в учебниках; примерно оно может быть построено умозаключением: “Есть Троица Рублева, следовательно, есть Бог”» (7 : 67).

Словесная икона святых страстотерпцев Бориса и Глеба, написанная преподобным Нестором, ничуть не менее убедительна, чем психологическое свидетельство неизвестного нам автора. И будучи помещенной в неизданном до сих пор полном собрании сочинений зачинателя отечественной словесности, она (словесная икона!) ничуть не повредит его писательской репутации, как убеждали нас в течение многих лет, но лишь расширит наши представления о масштабе и существовании его дарования.

Библиографический список

1. *Аверинцев С. С.* Византия и Русь: два типа духовности // Аверинцев С. С. Другой Рим: Избранные статьи. СПб., 2005. С. 315-357.
2. Деяния Вселенских соборов. Казань, 1891. 2-е изд. Т.7.
3. Жития святых мучеников Бориса и Глеба и служба им. Приготовил к печати А. И. Абрамович. Пг., 1916.
4. Святые князья-мученики Борис и Глеб / Исслед. и подг. текстов Н. И. Милютенко. СПб., 2006.
5. *Топоров В. Н.* Святые и святость в русской духовной культуре. Том I. Первый век христианства на Руси. М., 1995.
6. *Успенский Л.* Богословие православной иконы. Б.м., б.г.
7. *Флоренский П. А.* Иконостас. М., 1994.
8. *Шахматов А. А.* Повесть временных лет. Пг., 1916. Т.I.
9. *Цивьян Т. В.* Образ и смысл жертвы в античной традиции (в контексте основного мифа) // Палеобалканистика и античность: сб. науч. трудов. М., 1989.

О. В. Иванайнен

Орловский государственный университет

ЦИТИРОВАНИЕ КАК СПОСОБ ОТОБРАЖЕНИЯ ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ ЛЕТОПИСЦА В ТЕКСТЕ «ПОВЕСТИ ВРЕМЕННЫХ ЛЕТ»

В тексте «Повести временных лет» на протяжении всего повествования, особенно в начале и середине, много цитат из священных книг. На это обращали внимание многие исследователи. Так, М. Х. Алешковский отмечает: «За взволнованной авторской речью от первого лица идут бесконечные выписки из Библии» (2 : 98). По замечанию В. В. Кускова, «из христианской литературы летописец черпал нравоучительные сентенции, образные сравнения. Свои рассуждения он подкреплял

цитатами из «священного писания» (5 : 63). В. Ф. Харпалёва называет цитации «характерным (для летописи) типом авторских ремарок» (7 : 105), используемых при комментировании описываемых событий. Действительно, текст Библии являлся для летописца авторитетным, или, говоря словами С. С. Аверинцева, Библия – «это текст исходный, предлагающий сам себя для комментирования всей последующей христианской культуре, но сам себя не комментирующий» (1 : 113).

Большим подспорьем в работе над определением источников цитат оказались исследования предшественников, в частности, пометы на полях, сделанные А. А. Шахматовым в его издании текста «Повести временных лет» (8). Статистический анализ цитат, используемых летописцем в тексте «Повести временных лет» и служащих для отображения его духовно-нравственных представлений, показал, что из 90 цитат¹ 26 заимствованы автором из Псалтыри, 19 – из Книги притчей Соломоновых, 6 – из Послания апостола Павла к Римлянам, 4 – из Книги пророка Амоса. Цитаты из других источников встречаются в летописи по 1–2 раза.

Из сопоставления цитат с оригинальным текстом можно сделать ряд выводов. Летописец редко (в 4 случаях из 90) дословно передаёт текст источника. Такие примеры находим под 955 г., когда автор использует цитату для характеристики первой русской христианки – княгини Ольги: «Азь любящая мя люблю, и ищущии мене обрящуть мя». Господь рече: «Приходящаго ко мнѣ не изжену вонъ» (6 : 44).

«Любящих меня я люблю, и ищущие меня найдут меня» ²	Книга притчей Соломоновых (VIII, 17): «Любящих меня я люблю, и ищущие меня найдут меня»
Господь сказал: «Приходящего ко мне не изгоню вон»	Евангелие от Иоанна (VI, 37): «приходящего ко Мне не изгоню вон»

Примеры точной передачи оригинала находим в эпизоде крещения (988 г.) – центральном событии «Повести временных лет»: «Исповѣдающеся Ему, яко благъ, яко в вѣкы милость Его», яко «избавил ны есть от врагъ наших», рекъше от идолъ суетных... И паки: «Ветхая мимоидоша, и се быша новая» (6 : 80).

«Славьте его, ибо он благ, ибо вовек милость его», ибо «избавил нас от врагов наших», то есть от языческих идолов.	Псалтирь (СХХХV, 1, 24): «Славьте Господа, ибо Он благ; ибо вовек милость Его... и избавил нас от врагов наших»
И еще: «Древнее прошло, теперь все новое».	Второе Послание апостола Павла к Коринфянам (V, 17): «Итак, кто во Христе, тот новая тварь; древнее прошло, теперь все новое»

¹ В поле зрения нашего исследования были цитаты из священных книг, используемые летописцем для комментирования событий; заимствования из греческих источников, житий святых, а также часть текста «Повести временных лет» об испытании вер, где даётся более 40 цитат из Библии, не связанных с комментированием актуальных событий, остались за рамками нашего научного интереса. Не ставя целью исчерпать материал, считаем 90 случаев цитирования репрезентативным для темы нашей статьи.

² Нами использован перевод с древнерусского на современный русский язык, выполненный Д. С. Лихачёвым. См. источник № 6 в списке литературы.

РАЗДЕЛ I

В некоторых случаях летописец даёт цитату, близкую к тексту первоисточника. Например, морализируя по поводу отказа Святослава принимать христианство, автор почти дословно цитирует Псалтырь, меняя лишь концовку: «Не смыслиша бо, ни разумѣша во тѣмѣ ходящии» (6 : 44).

«Ибо не знают, не понимают те, кто ходят во тьме»	Псалтырь (LXXXI, 5): «Не знают, не понимают, во тьме ходят»
---	---

Аналогичные случаи встречаются в эпизоде крещения, когда летописец от лица всех христиан стремится передать ту радость, которая снизошла на Русскую землю: «И паки рцѣмъ съ Давыдомъ: «Въспойте Господеви пѣснь нову... Възвѣстите во языцѣх славу Его, въ всѣхъ людехъ чюдеса Его, яко велий Господь и хвалень зѣло»» (6 : 80).

И еще скажем вместе с Давидом: «Воспойте Господу песнь новую... Возвещайте в народах славу его, во всех людях чюдеса его, ибо велик Господь и достохвален»	Псалтырь (XCV, 1–4): «Воспойте Господу песнь новую... возвещайте в народах славу Его, во всех племенах чюдеса Его; ибо велик Господь и достохвален»
--	---

В этом примере летописец поменял одно слово. Вместо «во всех племенах» автор пишет «во всех людях», что, впрочем, не меняет смысла оригинала. А вот в другую цитату из того же эпизода летописец вносит свои коррективы: «Мы же възопѣемъ к Господу Богу нашему, глаголюще: «Благословень Господь, иже не дасть нас в ловитву зубомъ ихъ!.. Сѣтъ скрушися, и мы избавлени быхом» от прельсти дьяволя» (6 : 82). Ср. у Давида души людей освободились из «сети ловящих», под которыми понимается потоп («воды бурные»), тогда как автор «Повести временных лет» делает приписку сообразно своему предмету: «от прельсти дьяволя» (6 : 82).

Мы же воскликнем к Господу Богу нашему: «Благословен Господь, который не дал нас в добычу зубам их!.. Сеть расторгнулась, и мы избавились» от обмана дьявольского.	Псалтырь (СХХІІІ, 6–7): «Благословен Господь, Который не дал нас в добычу зубам их!.. сеть расторгнута, и мы избавились»
--	--

Сопоставительный анализ цитат и оригинального текста выявил склонность летописца к свободному цитированию. Это свидетельствует, по всей видимости, о том, что он приводил тексты первоисточника по памяти. Так, в некрологе, посвящённом Ольге, автор ссылается на Соломона: «Праведныхъ бо душа не умирают, яко же рече Соломанъ: «Похваляему праведному възвесеются людье»» (6 : 48).

Ср.: если в первоисточнике народ веселится, когда праведников становится больше, то у летописца народная радость связана с «похваляемым» праведником.

«Радуется народ похваляемому праведнику»	Книга притчей Соломоновых (XXIX, 2): «Когда умножаются праведники, веселится народ»
--	---

Авторское переосмысление находим и в эпизоде крещения, когда детей начали отдавать в книжное учение: Сим же раздаяномъ на ученье книгамъ, събысться пророчество на Русьстѣй земли, глаголющее: «Во оны днии услышат глусии слова книжная, и ясны будетъ языкъ гугнивыхъ» (6 : 80).

Ср.: в оригинале говорится о том, что слепые «прозрят», у автора «Повести временных лет» станет понятным «язык косноязычных».

«В те дни услышат глухие слова книжные, и ясен будет язык косноязычных».	Книга пророка Исаии (XXIX, 18): «И в тот день глухие услышат слова книги, и прозрят из тьмы и мрака глаза слепых»
--	--

В погодной записи 1096 ., где речь идёт о нашествии Боняка шелудивого, автор, очевидец события, вкладывает библейскую цитату в уста персонажей – «безбожных сынов Измаиловых», даёт свою трактовку: «Богъ же терпяше, еще бо не скончались бяху гр?си ихъ и безаконья ихъ, т?мь глаголаху: «Кдѣ есть Богъ ихъ? Да поможетъ имъ и избавить 'я! «» (6 : 152).

«Где есть Бог их? Пусть поможет им и спасет их!»	Псалтирь (LXXVIII, 10): «Для чего язычникам говорить: "где Бог их?"»
--	---

Сообразно своему предмету (создавая княгине Ольге положительный образ, называет её в числе благоверных), летописец внёс изменения в цитату из Книги притчей Соломоновых: «Желанье благовѣрныхъ наслаждаетъ душу» (6 : 44).

«Желание благоверных приятно для души»	Книга притчей Соломоновых (XIII, 20): «Желание исполнившееся – приятно для души»
--	--

Осуждая Святослава за отказ принимать христианство, автор ассоциирует «погибающих» из Псалтыри с «неверующими»: «Невѣрнымъ бо вѣра хрестьянска уродство есть» (6 : 44).

«Ибо для неверующих вера христианская юродство есть»	Первое послание апостола Павла к Коринфянам (I, 18): «Ибо слово о кресте для погибающих юродство есть»
--	--

Прославляя величие Господа в эпизоде крещения, летописец дополняет цитату из Псалтыри своим пояснением: «рекъше от идолъ суетныхъ», – хотя у Давида об идолах ничего не говорится.

«Славьте его, ибо он благ, ибо вовек милость его», ибо «избавил нас от врагов наших», то есть от языческих идолов.	Псалтирь (СXXXV, 1, 24): «Славьте Господа, ибо Он благ; ибо вовек милость Его... и избавил нас от врагов наших»
--	---

Иногда нестыковки происходят не только в отношении смысловой передачи первоисточника, но и в отношении авторов оригиналов. К примеру, начиная «поучение о казнях Божиих» 1068 г. словами пророка Иоилы, следую-

РАЗДЕЛ I

щую цитату летописец предваряет фразой: «Тѣм же пророкомъ нам глаголетъ» (6 : 112), хотя цитирует пророка Исайю: «Разумѣхъ, – рече, – яко жестокъ еси, и шия желѣзная твоя» (6 : 112).

«Знаю, – говорит, – что ты жесток и шея твоя железная»	Книга пророка Исаии (XLVIII, 4): «Я знал, что ты упорен, и что в шее твоей жилы железные, и лоб твой – медный»
--	--

Летописец довольно часто даёт ссылку на автора первоисточника. Иногда он конкретизирует: «Рече бо Соломанъ» (6 : 44), «О сяковыхъ бо Давидъ глаголаше» (6 : 48), «апостоль Павелъ глаголетъ» (6 : 81) и т. д., а иногда называет авторов заимствованного текста абстрактно: «пророкъ рече» (6 : 81), «другий пророкъ рече» (6 : 81), «свершая апостола, глаголюща» (6 : 134). Скорее как исключение следует отметить ссылку не на автора цитаты, а на сам источник. Так, говоря о духовном богатстве и щедрости Владимира, летописец упоминает Евангелие: «Бѣ бо любя словеса книжная, слыша бо единою, еуангелъе чтомо: “Блажени милостивии, яко ти помиловани будутъ”» (6 : 85). Некоторые ссылки летописец делает не от 3 лица, а от 1-го, и тогда, как отмечает В. Ф. Харпалёва, «становится как бы “соавтором” цитируемого лица» (7 : 105): «Рѣчьмъ велегласно, Рѣчьмъ и со Иовомъ» (6 : 145); «мы, послѣдующе пророку Давиду, вопьемъ» (6 : 152) и т. д. Много цитат летописец даёт без каких-либо ссылок. Такие выдержки обычно звучат как отдельные реплики внутри авторского текста. Например, в эпизоде уничтожения языческих идолов: «Велий еси, Господи, чюдна дѣла твоя! Вчера чтимъ от человекъ, а днесъ поругаемъ» (6 : 80). Или включены в состав сложноподчинённых предложений в качестве придаточного: «Помысливъ високоумьемъ своимъ, не вѣдый яко “Богъ даётъ власть, ему же хоцеть; поставляеть бо цесаря и князя Вышний, ему же хоцеть, дасть”» (6 : 94).

Есть примеры, когда библейские цитаты звучат из уст героев «Повести временных лет». В одном из эпизодов сказания о грамоте славянской словами из книги «Деяний святых апостолов» говорит папа римский: «Вси възглаголють языки величья Божья, яко же дасть имъ святой духъ отвѣщевати» (6 : 22). Иногда летописец ссылается на самих библейских персонажей. Сравнивая Святополка с Каином, автор вспоминает слова Ламеха, сопровождая их своим комментарием: «Рече бо Ламехъ къ своима женама: “Мужа убихъ въ вредъ мнѣ и уношю въ язву мнѣ, тѣмъ же, рече, 70 мстыи на мнѣ, понеже, рече, вѣдая створихъ се”. Ламехъ уби два брата Енохова, и поя собѣ женѣ ею; сей же Святополкъ, новый Авимелехъ, иже ся бѣ родиль от прелюбодѣянья, иже изби братью свою, сыны Гедеоны; тако и съ бысть» (6 : 97). Рассчитывая на «догадливого» (по выражению А. С. Дёмина) читателя, летописец в «поучении о казнях Божиих» 1093 г. вспоминает одного из осуждённых вместе с Христом разбойников и снова по-своему передаёт текст из Евангелия: «Рѣчьмъ по оному разбойнику: “Мы достойная, яже сдѣяхомъ, прияхомъ”» (6 : 146).

Скажем по примеру того разбойника: «Мы достойное получили по делам нашим».	Евангелие от Луки (XXIII, 41): «и мы осуждены справедливо, потому что достойное по делам нашим приняли, а Он ничего худого не сделал»
--	---

Все эпизоды, в которых автор применяет цитации из священных книг, можно условно разделить на 2 группы по принципу отображения его духовно-нравственных представлений. Для этого разделения можно воспользоваться замечанием И. П. Ерёмкина о том, что «мораль летописца – конкретна: добро для него – только то, что несёт в его понимании благо Русской земле; зло – всё, что угрожает её благополучию и процветанию» (4 : 53). В соответствии с этим к первой группе отнесём ситуации и поступки персонажей, вызывающие у летописца одобрение, а во вторую группу – известия, вызывающие осуждение.

Эпизоды первой группы связаны в основном с периодом правления Ольги (6454/946 – 6477/969) и Владимира (6488/980 – 6523/1015), а также их заслугами. В записи под 955 г. перед цитированием Соломона летописец проводит сравнение между Ольгой и эфиопской царицей в пользу Ольги: «также и си блаженная Ольга искаше доброу мудрости Божья, но она человекски, а си Божья» (6 : 44). А через 25 лет в статье 980 г. аналогичная параллель проводится между Владимиром и Соломоном, и уже в пользу Владимира: «Мудръ же бѣ, а наконецъ погибе; се же бѣ невѣголось, а наконецъ обрѣте спасенье» (6 : 57). Говоря о вечном спасении, которое ожидает Владимира, автор забегает вперёд на 8 лет (988 г. – принятие христианства), а прелюбодейство будущего крестителя Руси связывает с женским прельщением, ссылаясь на Соломона. Кстати, цитаты о злых и добрых жёнах представляют собой самые объёмные выдержки и предлагаются в авторской трактовке. Так, льстивая женщина у Соломона становится у летописца злой женой, а концовка цитаты о хороших жёнах звучала в интерпретации летописца по-иному: у Соломона прославить должны жену за её благие дела, у автора «Повести временных лет» вместо жены должны будут прославить её мужа. Цитаты приводим в сокращении.

<p>Женское прельщение – зло; вот как, покайся, сказал Соломон о женах: «Не внимай злой жене; ибо мед каплет с уст ее, жены прелюбодейцы... По пути жизни не идет она, распутная жизнь ее неблагоприятна»</p>	<p>Книга притчей Соломоновых (V, 3–6): «[Не внимай льстивой женщине]; ибо мед источают уста чужой жены... ноги ее нисходят к смерти, стопы ее достигают преисподней»</p>
<p>о хороших женах сказал он так: «Дороже она многоценного камня... Благословенна разумная жена, ибо похвалит она страх Божий. Дайте ей от плода уст ее, и да прославят мужа ее у ворот».</p>	<p>Книга притчей Соломоновых (XXXI, 10–29; 30, 31): «цена ее выше жемчужов... жена, боящаяся Господа, достойна хвалы. Дайте ей от плода рук ее, и да прославят ее у ворот дела ее!»</p>

К первой группе относится также эпизод крещения 988 г. На этом отрезке текста встретилось много цитат, особенно из Псалтыри: «Реку же съ Давыдомъ: “Придѣте, възрадуемъся Господеви, въскликнѣмъ Богу и Спасу нашему. Варимъ лице Его въ исповѣданьемъ”» (6 : 80). Сюда же примыкает сюжет о пользе книжного учения, в котором отражена новая мораль Владимира. Здесь преобладают цитаты из Евангелия: «“Блажени милостивии, яко ти помиловани будутъ”»; и паки: “Продайте имѣнья ваша и дадите нищимъ”» и т. д. (6 : 85). Выдержки из священных книг автор использует в некрологических статьях, посвящённых Ольге, Владимиру

и Изяславу. Прославляя блаженную Ольгу после смерти, автор вспоминает слова Соломона и Давида: «О сяковыхъ бо Давыдъ глаголаше: “В память вечную праведникъ будеть, от слуха зла не убоится; готово сердце его уповати на Господа, утвердися сердце его и не подвижется”» (6 : 48). Владимира летописец сравнивает с римским императором Константином, сделавшим христианство официальной религией Римской империи, ссылаясь на Соломона: «яко же Соломонъ рече: “Умершу мужю праведну, не погыбаеть упованье”» (6 : 89). Возвышая заслуги Изяслава (ум. в 1078 г.), автор цитирует апостола Павла, Соломона, Иоанна: «Яко же Иоан глаголетъ: “Богъ любви есть, пребывая в любви, в Богъ пребываетъ, и Богъ в немъ пребываетъ”» (6 : 134).

Ко второй группе, как отмечалось выше, относятся эпизоды, в которых автор выступает как обличитель. Осуждения заслуживают поступки Святослава и Святополка Окаянного, поэтому автор не скупится на критические высказывания, почерпнутые из священных книг. По поводу отказа Святослава принимать христианство: «Невѣрнымъ бо вѣра хрестьяньска уродьство есть» (Первое послание апостола Павла к Коринфянам); «Не смыслиша бо, ни разумѣша во тѣмъ ходящии» (Псалтырь), «и не вѣдятъ славы Господня» и т. д. (6 : 45); о Святополке, замыслившем убийство братьев Бориса и Глеба: «Помысливъ високоумьемъ своимъ, не вѣдый яко “Богъ даеть власть, ему же хошетъ; поставляеть бо цесаря и князя Вышний, ему же хошетъ, дасть”» (Книга пророка Даниила) (6 : 94). Гневные интонации звучат в адрес Блуда, предавшего Ярополка в пользу Владимира: «О злая леть челоувѣческа! Якоже Давыдъ глаголетъ: “Ядый хлѣбъ мой възвеличилъ есть на мя леть”» и т. д. (6 : 53); по отношению к убийцам Бориса и Глеба (Путше с вышгородцами): «Оканънии же възвратишася въспять, яко же рече Давыдъ: “Да възвратятъ грѣшници въ адъ”» и т. д. (6 : 92); о половцах во главе с Боняком шелудивым: «Тѣм же и мы, послѣдующе пророку Давыду, вопьемъ: “Господи, Боже мой! положи ’я яко коло, яко огонь пред лицемъ вѣтру, иже попадаеть дубравы, тако поженеши ’я бурю твоею, исполни лица ихъ досаженья”» (Псалтырь) и т. д. (6 : 152).

Ко второй группе отнесём и два самых ярких эпизода «Повести временных лет» – «поучения о казнях Божиих» 1068 и 1093 гг. Хотя само понятие «поучение» предполагает наставление, а не критику, но мы руководствовались в данном случае авторской мотивацией к их написанию. Нашествие иноплеменников мыслится летописцем как «батог» Божий, при помощи которого он наказывает людей за грехи. В «поучении о казнях Божиих» 1068 г. много ссылок на пророка Амоса: «Сего ради винограды вашѣ, и смоковье ваше, нивы и дубравы ваша истрохъ, глаголетъ Господь, а злобъ вашихъ не могохъ истерти. “Послахъ на вы различные болѣзни и смерти тяжкыя”» (6 : 113). В новом развитии темы о казнях Божиих 1093 г. летописец цитирует Левит, Послание апостола Павла к Римлянам, Евангелие от Луки, Псалтырь: «Праведень еси, Господи, и прави суди твои» (6 : 146). К этой же группе отнесём рассуждение о дьяволе в характерной для летописца учительной форме со ссылкой на пророка Осию и Псалтырь: «сде же мняшеся оканъный... не вѣдый пророка, глаголяща: “И нареку не люди моя люди моя”»; о апостолах бо рече: “Во всю землю изидоша вѣщанья их, и в конецъ вселенья глаголи ихъ”» (6 : 57).

Подытоживая всё вышеизложенное, отметим, что летописец активно использовал цитаты из священных книг, большинство из которых приводил по памяти, отсюда многочисленные интерпретации и собственные трактовки. Анализ фрагментов с применением цитации показал, что автор прибегал к ним в особых случаях (для характеристики князей, их поступков, в связи с главным событием на Руси – принятием христианства, в «поучениях о казнях Божиих»). Следовательно, цитаты служили для летописца не только способом подтверждения каких-либо мыслей, но и способом отображения его собственных духовно-нравственных представлений.

Библиографический список

1. *Аверинцев С. С.* Авторство и авторитет // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.
2. *Алешковский М. Х.* Повесть временных лет. Судьба литературного произведения в Древней Руси. М., 1971.
3. Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового завета в русском переводе. Л., 2006.
4. *Ерёмин И. П.* Литература Древней Руси (этюды и характеристики). М., 1966.
5. *Кусков В. В.* История древнерусской литературы : учеб. для филол. спец. вузов. М., 1989.
6. Повесть временных лет. Ч.1. Текст и перевод. Подготовка текста Д. С. Лихачёва и Б. А. Романова / под ред. чл.-корр. АН СССР В. П. Адриановой-Перетц. М.; Л., 1950.
7. *Харпалёва В. Ф.* Специфика авторского самовыражения в «Повести временных лет» (К вопросу об образе автора в древнерусской литературе) // Филологические науки. 1992. № 4.
8. *Шахматов А. А.* История русского летописания. Том 1. Книга 2. Повесть временных лет и древнейшие русские летописные своды. Раннее русское летописание XI–XII вв. СПб., 2003.

Г. В. Никищенкова

Орловский государственный университет

ПОСЛАНИЯ ФЕОДОСИЯ ПЕЧЕРСКОГО В КОНТЕКСТЕ УЧИТЕЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ КИЕВСКОГО ПЕРИОДА

Два сочинения Феодосия Печерского: «Въпрошание Изяславле князя, сына Ярославля, внука Володимеря, игумена Феодосья Печерьскаго монастыря» (о неделе); «Слово святаго Федосья игумена Печерьскаго монастыря о вере крестьянской и о латыньской» исследователями квалифицируются как послания. Этот жанр, получивший свое развитие еще в античной и византийской литературах, довольно быстро был воспринят на Руси в связи с тем, что эпистолография могла носить не только частный, но и открытый характер. В большинстве своем древнерусские авторы стремились создать произведения, которые имели не только ситуативное значение, но и поднимали общеинтересные вопросы, были адресованы

широкому кругу читателей и обладали непреходящим воспитательным значением. К такого рода сочинениям относятся и «вопрошания» Феодосия Печерского.

Две темы неизменно волновали человека в Древней Руси – забота о своей душе и взаимоотношения с другими христианскими конфессиями. Послания Феодосия Печерского, имеющие, несомненно, учительную направленность, обращают читателя именно к этим проблемам.

Послание о вере латинской одно из первых в русской книжности трактует вопрос об отношении к католицизму. Оно входит в корпус антилатинских сочинений, который начинается трактатом грека-митрополита переяславского Леона (сер. XI в.) об опресноках, не переведившимся на церковнославянский язык, но известным древнерусскому книжнику, и Посланием патриарха Константинопольского Михаила I Керулария к патриарху Антиохийскому Петру III (сер. XI в.). По мнению А. Попова, именно содержание последнего нашло отражение в Послании о вере латинской Феодосия Печерского (1069?), которое по праву можно считать первым оригинальным русским обличительным сочинением против католицизма (3 : 70-81). Следующим по времени является Стязание с латиною киевского митрополита Георгия (вт. пол. XI в.). Источником каталога ересей также было Послание Михаила Керулария. Затем было составлено Послание митрополита Иоанна II антипапе Клименту III (вт. пол. XI в.), которое, очевидно, представляет собой ответ на предложение корреспондента о заключении соглашения между конфессиями. В XII веке интерес к проблеме сохраняется, о чем свидетельствуют Послание митрополита Киевского Никифора к Владимиру Мономаху против латинян, которое в своем содержании также опирается на Стязание с латиною и Послание Михаила Керулария, а также перевод Послания папы Льва I Великого, выполненный Феодосием Греком.

В Послании Феодосия Печерского, как в предшествующих и последующих сочинениях этой тематики, дается перечисление «вин» католической церкви, причем реальные отступления от канонических правил зачастую смешиваются с фантастическими домыслами: «ядять съ псы и съ кошъками, пють бо свои съчь и ядять жълвы, и дикѣи кони, и осьлы, и удавленину, и мертвъчину, и медвъдину, и бобровину, и хвостъ бобровый ядять...» (5 : 16). В содержательном отношении обвинения против латинян в предшествующих и последующих сочинениях отличаются незначительно, хотя количество «вин» в перечислении может существенно разниться. Так, в Стязании с латиною выдвигается 27 обвинений, Иоанн II сводит претензии к 6 пунктам, 20 обвинений против Запада обнаруживаем в послании митрополита Никифора.

Г. Подскальски отмечает, что «Древняя Русь была втянута в глубокую полемику между Востоком и Западом, особенно активное участие в которой принимали ее митрополиты-греки» (2 : 282). Действительно, из всех перечисленных выше авторов антилатинских сочинений лишь Феодосий Печерский является русским по происхождению. Надо сказать, что его сочинение, несмотря на наличие перечисления «вин», по общей идейной направленности отличается от всех прочих. Для предшествующих и последующих сочинителей все-таки основным вопросом является церковная полемика. Так, Никифор только в конце обращается к князю с призывом многократно прочитать послание и уразуметь его ради сохранения твердости в христианской правой вере, основная часть – подробное изло-

жение претензий к католикам. Феодосий же сосредотачивает свое внимание на поучении о нравственном поведении корреспондента: необходимо знать грехи латинян, избегать общения с ними, как то было заповедано автору правоверными отцом и матерью, однако следует и проявлять милосердие к католикам, если они оказываются в беде; в то же время нельзя «хвалить» чужую веру, нужно уметь вести полемику и уметь обличить неправую веру. Контрапунктом послания Феодосия Печерского становится идея заботы о душе: и отвержение чужой веры, и проявление милосердия к «кривоверным», и полемика с ними должны положительно сказываться на душе не только конкретного адресата, но и любого читателя. Понятно, что сторониться латинян и критиковать их воззрения – прямой долг православного христианина. Сострадание есть проявление заботы не только о другом человеке, но и о своей душе, поскольку это есть добродетель, которая, несомненно, зачтется человеку в посмертии. Что же касается «прений» с католиками, то, по существу, в них также реализуется идея милосердия, поскольку участие отдельного православного человека в богословских спорах помогает сохранить в единстве и неприкосновенности православный мир в целом, то есть души многих людей: «Ты же, чадо, аще узриши нѣкыя иновѣрныя, съ вѣрными прю дѣюща и прѣльстию хотяща отвести от правыя вѣры, невѣжамъ сущемъ вѣрнымъ, ты же, вѣдѣние имы, и не скрйи въ собѣ, нѣ помози правовѣрнымъ на кривовѣрныя. И аще имь поможеши, то яко овцы избавиши от усть лвовъ» (5 : 17).

Послание о неделе Феодосия Печерского посвящено также весьма актуальной для русича-неофита теме – соблюдению поста. С одной стороны, содержание данного сочинения имеет утилитарное значение: в нем трактуется ряд практических вопросов соблюдения православных правил (объясняются различия между христианскими и еврейскими обычаями, правила соблюдения поста и разрешения от него). С другой стороны, автор послания, несомненно, обращается не только к богословской или бытовой проблематике, его волнуют вопросы нравственного порядка. С точки зрения Феодосия, правильно соблюдаемый пост, как то заповедано святыми апостолами, приносит духовную пользу: «Аще кто отречеса в среду или въ пятницу мясь не ясти, – добро велми, полезно не ясти. Не я сего завѣщаю, но святии апостоли тако бо законъ положиша...» (4 : 15).

Интересно, что рассуждения Феодосия касаются не только собственно поста, но и проблемы взаимоотношений духовного отца и его чада. Имеет ли право верующий сам решать вопросы, связанные с постом, может ли он налагать на себя такого рода обеты? Нет. Это прерогатива духовного отца, который и налагает обязательства и разрешает от них: «недостоить, чадо, чловѣку крестьяну собе связати, но оже связанъ будет отцемъ духовнымъ» (3 : 15). Обращает на себя внимание та забота, которую проявляет автор к своему адресату. В конце сочинения он в мягкой форме разрешает князя-адресата от обета, который был наложен на него в нарушение правил, и отпускает этот грех: «Понеже еси мене въспрашалъ недостоинаго, – аще связанъ еси отцемъ духовнымъ в среду и в пяток мясь не ясти, от того же разрѣшенье приими; или самъ еси зарекль, Богъ мене ради простить тя» (3 : 15–16).

Несомненно, послания Феодосия Печерского стоят у истоков традиции обращения духовного отца к чаду и наставительных посланий церковных иерархов, обращенных к правителям. Заметим, что более поздние послания митрополита Никифора, адресованные князю Владимиру Мономаху, имеют ту же тематику,

что и послания Феодосия. Оба они по сути представляют собой теологические трактаты. В Послании о вере очень подробно рассказывается об истории церковного раскола, «вины» латинян не просто перечисляются, но объясняются. Послание о посте содержит традиционное для византийского богословия толкование тричастности души. Эта концепция «накладывается» на личность князя-адресата, делаются выводы о том, насколько душа Владимира Мономаха соответствует идеальному состоянию, и выработываются рекомендации по устранению недостатков. «В собственно сообщении этого послания нет интимного тона отеческого наставления. Оно информативно, сухо и точно повествует о “винах” римско-католической церкви. Задача автора – просветить адресата, поэтому элемент полемики сведен к минимуму, а нравоучительные замечания, обращенные к Владимиру Мономаху появляются лишь в конце» (1 : 40).

Несомненно, «вопросания» Феодосия Печерского пользовались популярностью у читателей и были известны греку-митрополиту Никифору. Полное тематическое совпадение двух сочинений, совпадение формы начала послания у Феодосия и в Послании о Посте Никифора заставляют нас предположить, что последний вступил в своего рода творческое соревнование с русским подвижником. Однако если сочинения Никифора отличаются большей теологической глубиной, то послания Феодосия Печерского, несмотря на свою простоту, превосходят более поздние тексты учительным пафосом воспитания души.

Библиографический список

1. Антонова М. В. Древнерусское послание Киевского периода. Пособие к спецкурсу. Орел, 2001.
2. Подскальски Г. Христианство и богословская литература в Киевской Руси (988–1237 гг.). СПб., 1996.
3. Попов А. Н. Историко-литературный обзор древнерусских сочинений против латинян: (XI–XV в.). М., 1898.
3. Феодосий Печерский. Послание о посте // Поньрко Н. В. Эпистолярное наследие Древней Руси XI–XIII: Исследования, тексты, переводы. СПб., 1992. С. 14–16.
4. Феодосий Печерский. Послание о вере латинской // Поньрко Н. В. Эпистолярное наследие Древней Руси XI–XIII: Исследования, тексты, переводы. СПб., 1992. С. 16–18.

Ю. В. Семенюк

Орловский государственный университет

СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕВОДНОГО ЖИТИЯ МАРИИ ЕГИПЕТСКОЙ

Современные исследователи агиографии, вслед за Хр. Лопаревым, выделяют устойчивые композиционные элементы жития: вступление, собственно повествование о жизни святого, заключение в форме молитвы или похвалы. Кроме того, агиобиографическая часть строится по устойчивой «схеме жития», включающей

в себя обязательные компоненты (рождение, рассказ о родителях, детские годы, воспитание и книжное учение, эпизод «благовествования», который представляет собой повествование о поворотном моменте в жизни героя, определяющем его подвижническое служение, деяния святого, успение, посмертные чудеса) (4 : 15; см. также: 2 : 4). С точки зрения композиции текст членится на части и эпизоды, имеющие хронологическую или ахронологическую последовательность (см.: 1 : 147–155). Однако не всегда повествование строится вокруг одного персонажа, зачастую имеются иные действующие лица, наличие которых оказывает влияние на общую композицию произведения. Это не отменяет общего принципа поэпизодного строения текста, но усложняет его структуру. Одним из таких случаев является использование приема «рассказ в рассказе», который активно разрабатывался в византийской агиографии и был известен на русской почве уже в наиболее ранних переводных житиях.

Одним из весьма популярных в древнерусской книжности переводных житий, в котором использован названный прием, является Житие Марии Египетской. Предполагают, что славянский перевод этого сочинения появился уже в X веке. Наиболее древний из сохранившихся древнерусских списков читается в рукописи Чудовского собрания № 20, хранящейся в Государственном историческом музее (Москва). Житие Марии Египетской на русской почве получило весьма широкое распространение: оно активно читалось и переписывалось в составе сборников житий, Торжественников, Патериков, было включено в Великие Минеи Четьи.

Агиографическое повествование в Житии Марии Египетской представляет собой тип рассказа о праведнике, занятого поисками человека, который превзошел бы его в своем подвижничестве. Именно поэтому история начинается с описания жизни некоего старца Зосимы, подвизавшегося в одном из палестинских монастырей, который после 50-летнего иноческого жития «помысли убо в себѣ: Есть ли убо мних на земли, иже ми покажетъ образ жития сего, егоже не сътворих? Может ли муж обрѣстися в пустыни лучи мене?» (3 : 190). Эпизод «благовествования» определяет путь Зосимы в монастырь при Иордане, где он сможет познать множество путей спасения. Встреча с удивительным подвижником действительно происходит в новом для старца месте. Усиливается эффект воздействия на читателя тем, что им оказывается женщина. Повествование построено таким образом, что перед героем (и читателем) первоначально возникает образ некоего отшельника, чей пол определяется не сразу. Человек наг, черен телом, с седыми короткими волосами на голове. Он убегает от старца, а тот довольно долго и упорно преследует его. Необыкновенное поведение нагого отшельника объясняется наконец, когда тот, перебравшись на противоположную от Зосимы сторону пересохшего русла реки, с рыданием сообщает ему, что причиной бегства является естественный стыд, который испытывает обнаженная женщина: «Авве Зосиме, не могу обратившися, явитися лицу твоему: жена бо есмь нага и бося, якоже мя видѣши, студ телесный непокровенъ имущи» (3 : 194). Далее следует длительная беседа старца и святой, в конце которой Мария назначает Зосиме встречу через год, предрекая, что он сможет выйти из монастыря только в определенный день и час. Во время новой встречи святая причащается святых тайн, сама о себе произносит успокоительную молитву, просит старца молиться за нее, а затем удаляется за Иордан.

Через год Зосима обретает тело усопшей святой и ее последнюю волю, начертанную на песке. Старец погребает Марию и возвращается в монастырь.

Такова внешняя сюжетная линия («рама») рассматриваемого произведения.

Собственно агиобиография центрального персонажа представлена во вставном рассказе в виде монолога Марии Египетской о своем собственном грехопадении и последующем обращении. Данное повествование в сюжетно-композиционном отношении построено в строгом соответствии с агиографическими правилами: краткая информация о рождении и уходе из родительского дома, подробная история 17-летнего грехопадения; эпизод «благовествования», повествование о пребывании в пустыни в течение 47 лет и борьбе с греховными помыслами и соблазнами.

Святую Марию Египетскую читатель в основной «раме» повествования видит со стороны – глазами Зосимы: сначала это неизвестный человек, убегающий от старца; затем пустынножитель, сама называющая себя женщиной, лишенной добродетели, и рассказывающая свою историю; наконец, великая святая, которая предчувствует свою кончину и, легко перейдя по верху вод Иордана, причащается святых тайн и сама по себе произносит заупокойную молитву.

Вставной рассказ способствует психологизации облика святой. Мария повествует не только собственно о событиях, но и о своих переживаниях. Она признается, что ей нравилась порочная жизнь, но призывает собеседника не настаивать на подробном рассказе о грехопадении, говоря: «вѣсть бо Господь, яко ужасаюся, *оскверняяще тебе и воздух словесы своими*» (3 : 200. Курсив издателя текста. – Ю.С.). Героиня подчеркивает свое душевное смятение в тот момент, когда она понимает, что грехи мешают ей увидеть животворящий крест во время праздника Воздвиженья: «И начаша плакати и рыдати и в перси бити, и въздыхати из глубины сердца, износящи слезы» (3 : 202). Она чувствует, как разгорается в ее душе пламя веры: «И се рекши ми, яко едино извѣщение приемши ражъждения вѣры, и милосердой Богородици надѣявшись, двинухся с мѣста того, на немъ же стоях, молитву дѣяхъ» (3 : 202). В этом смысле интересен рассказ о борьбе Марии с греховными помыслами: желаниями вкушать мясо, рыбу, пить вино, петь разгульные песни, предаваться прелюбодеяниям. Поражает читателя и старца Зосиму знание святой священных книг, хотя, по ее свидетельству, она никогда не училась грамоте.

Особенно подробно Мария рассказывает о поворотном моменте в своей судьбе – «благовествовании», которое исходит от Богородицы. Этот традиционный агиографический эпизод как бы утраивается. В первый блок входят желание войти в церковь любой ценой, невозможность осуществить задуманное и, как результат, осознание запрета со стороны «Божьей силы». Бесплодность стараний пройти в церковь можно воспринимать как знак свыше, своего рода «благовествование», указывающее, однако, не на праведность, но на греховность героини. Второй блок – сон, который видит Мария «сердечными очами», понимание собственной греховности, раскаяние и молитвенное обращение к Богородице, что мотивирует чудесную возможность войти в церковь. Тот момент, когда героиня проникает в храм и припадает к животворящему кресту, также можно трактовать как «благовествование», поскольку это есть знак прощения грехов. И, наконец, третий блок строится в соответствии с общими закономерностями эпизода «благовествования»: молитва святого – глас Богородицы – выражение радости и веры героини.

Особенностью вставного рассказа Марии о своей жизни является наличие диалога. Речь героини прерывается вопросами собеседника, который понуждает ее продолжить рассказ о жизни в пустыни, где, как выясняется, она провела 47 лет, питаясь двумя с половиной черствыми хлебцами, «зелиемь и былиемь» (3 : 206), борясь с соблазнами и очищая свою душу слезами и молитвой.

Продолжение и разрешение агиобиографии Марии связывает воедино историю святой и праведника, их линии судеб по божественной воле переплетаются, именно Зосиме уготована великая честь причастить и упокоить Марию.

Таким образом, композиционный прием «рассказ в рассказе» позволяет создателю Жития представить эталонный образ святой подвижницы, который может служить образцом для подражания не только старцу Зосиме, «украшенному» многими монашескими добродетелями, но и любому читателю – как иноку, так и мирянину, как женщине, так и мужчине. Живой голос святой, рассказывающей о своих грехах и о пути спасения, придает сочинению черты достоверности и способствует усилению эмоционального и дидактического воздействия на читателя.

Библиографический список

1. Антонова М. В., Семенюк Ю. В. Общие принципы композиционного строения славяно-русских переводных жития Киевского периода // Ученые записки Орловского государственного университета. Научный журнал. Орел, 2008. № 1. С. 147–155.
2. Дмитриев Л. А. Житийные повести русского Севера как памятника литературы XIII–XVII вв.: Эволюция жанра легендарно-биографических сказаний. Л., 1973. С. 4.
3. Житие Марии Египетской // Библиотека литературы Древней Руси. Т. 2. XI–XII века. СПб., 2004. С. 190–215.
4. Лопарёв Хр. Византийские жития святых VIII–IX веков // Византийский временник. Т. XVII (1910 г.). СПб., 1911.

О. С. Аракчеева

Орловский государственный университет

ПОЭТИКА НАЧАЛА В ПОСЛАНИЯХ АНДРЕЯ КУРБСКОГО

XVI век можно назвать веком публицистики. Одной из самых распространенных жанровых публицистических форм в это время становится открытое послание. Именно открытый характер имеет переписка Ивана Грозного и Андрея Курбского: каждый из корреспондентов создавал свое произведение не только для конкретного адресата, но и рассчитывал на общественный резонанс. Критика Курбским своего бывшего сюзерена была всеобъемлющей – от политических и духовных воззрений до нравственных норм и общей культуры. Д. С. Лихачев указывал, что Андрей Курбский «по отношению к Грозному <...> стремился занять позу человека не только более высокого в моральном отношении, но и более образованного – человека утонченной западной культуры» (2 : 203).

Вопрос о приобщенности к культуре вообще, владение нормами составления сочинений разных жанров, в том числе и эпистол, становились своеобразным

оружием в идеологическом споре Курбского и Грозного. Одним из способов демонстрации своего превосходства над невежественным царем опальный воевода делает саму форму открытых посланий. Д. Фрейданк считает, что Курбский, перебравшись за границу, имел возможность приобщиться к правилам латинской риторики и эпистолографии гуманистического периода (5 : 319). Культура составления писем в Польше, по мнению исследователя, стояла на качественно ином уровне, чем в России, поэтому опальный князь имел все основания упрекать царя в «неискусности» и нарушении норм. С нашей точки зрения, разница между древнерусской традицией составления посланий и гуманистическими эпистолярными правилами на самом деле была не столь разительной, она состояла, пожалуй, только в том, что русские книжники ориентировались на имплицитно выраженный образец, а гуманисты могли пользоваться официальными учебниками по эпистолографии, например, сочинением Эразма Роттердамского.

Исследователи поздневизантийского эпистолярного наследия указывают на наличие в традиционной эпистоле внешнего адреса (инскрипта) и собственно письма, которое имеет трехчастную структуру: прескрипт, включающий формулы приветствия и пожелания здоровья, семантему, состоящую из начальной формульной части, собственно сообщения и заключительной формульной части (См.: 1 : 12–14; 3 : 68–82).

Рассмотрим особенности формально обязательных частей начала эпистолы, поскольку их поэтика отражает определенную позицию Андрея Курбского по отношению к своему адресату.

Сразу же отметим, что в качестве инскрипта (внешнего адреса) во всех посланиях Андрея Курбского к Ивану Грозному выступает самоназвание, в котором последовательно указываются жанр произведения, автор и адресат: «Грамота Курбского царю государю из Литвы» в первой редакции (3 : 7) или «Епистолия первая Андрея Курбского, писана к великому князю Московскому прелютаго ради гонения его» во второй редакции (3 : 9); «Краткое отвещание Андрея Курбского на зело широкую епистолию князя великого Московского» (3 : 101); «На вторую епистолию отвещание цареви великому Московскому убогаго Андрея Курбского, княжати Ковельского» (3 : 106). Если первое послание в первой редакции названо «грамотой», то уже вторая редакция и более поздние сочинения именуется «епистолиями», что, возможно, есть способ подчеркнуть большую нормированность сочинений Курбского в сравнении с писаниями Грозного, которые последовательно называются «грамотами».

В самоназваниях посланий Курбского содержится также и некоторая характеристика сочинений и сочинителей. Так, поскольку первое послание Грозного было весьма пространным и, с точки зрения опального князя, нарушало риторические правила соразмерности, то в названии «ответного» второго послания он не преминул ввести указание адресату на его невежество («на зело широкую епистолию»). Самого себя автор в первом и втором посланиях именует весьма нейтрально, без обязательного самоуничижения. В третьем «отвещании» Курбский во внешнем адресе нисколько не отступает от средневековых нормативов: называются в комплиментарной форме адресат и в самоуничижительной форме автор.

Итак, во всех трех посланиях присутствует указание имени автора и адресата в инскрипте, но в каждом письме эта черта формуляра представлена по-разному. В первом письме Курбский уничижительно пишет только свое имя без каких-либо регалий («Курбского» в первой редакции или «Андрея Курбского» во второй). Употребление формулы «царю государю» говорит о том, что для автора, возможно, еще важны бывшие между корреспондентами отношения вассалитета – сюзеренитета. Во втором письме Курбский использует более официальную формулу, указывая в инскрипте свое имя, но не принижая себя. К Грозному он обращается, не используя полный перечень титулов и называя всего лишь «князем великим Московским», а не царем, в чем также выражается изменившееся отношение к корреспонденту.

В инскрипте третьего послания Курбский в еще большей мере подчеркивает пропасть между собой и Иваном Грозным – он саркастически называет себя: «от убогого Андрея Курбского». Еще раз вспомним о том, что для древнерусского послания характерен элемент самоуничижения, но для Курбского употребление данного эпитета не свойственно. Чтобы понять его появление обратимся к посланиям Ивана Грозного. Мы видим, что царь в первом послании, отвечая на эпистолию Курбского, пытается следовать эпистолярным нормам, упоминая все свои титулы, а также титул самого Курбского. Во втором послании Грозного адресант подчеркнуто назван «государем», что, возможно, должно было манифестировать сохранявшееся в представлениях царя отношение к адресату как к подданному. Получается, что опальный князь в ответ, высмеивая традицию самобичевания, употребляет эпитет «убогий», как бы подражая царю в соблюдении эпистолярных норм. Адресата-царя он вновь называет официальным титулом (используя краткую форму именованья). Но в то же время подчеркивает и свою независимость, прекращение отношений государя и подданного, поскольку он теперь служит другому господину «Андрея Курбского, княжати Ковельского». С этим же связаны и своеобразные подписи в посланиях князя. В первом послании такая формула расположена практически в конце текста: указывается город («Писано во граде в Вольморе»), подчеркивается, что город этот принадлежит его королю Сигизмунду Августу: «и государя моего Августа» (3 : 8). Вкупе с замечанием инскрипта «из Литвы» указание на сюзерена можно рассматривать как напоминание Ивану Грозному, что князь уже не является его вассалом. Такого же рода подпись имеется и в третьем послании: «Писано в Полоцку государя нашего короля Стефана по сущему преодолению под Соколом во 4 день. Андрей Курбский, княжа на Ковлю» (3 : 118).

Таким образом, Андрей Курбский, в целом не отступая от эпистографического канона, использует возможности формуляра, чтобы дистанцироваться от царя.

Обращает на себя внимание и характер прескрипта в эпистолах Андрея Курбского. Так, в первом послании автор дает адресату приличествующую пространную характеристику, в которой сочетаются эпистолярно обязательное прославление и формально недопустимая хула, что выражает одну из основных идей Курбского – о делении времени правления Грозного на две половины, праведную и неправедную: «Царю от бога препрославленному, паче же во православии пресветлу явившуся, ныне же грех ради наших сопротивным обретеся» (3 : 7).

Имеется и «первичное обращение» к адресату: «царю», «о царю», однако отсутствует именование себя и обязательная уничижительная самоаттестация.

Прескрипт третьего послания весьма своеобразен. Во-первых, его трудно отделить от семантемы, мотивы прескрипта и повествовательной части присутствуют в одном и том же сегменте текста. Во-вторых, формально Курбский сохраняет все обязательные элементы, но наполняет их иным содержанием. Так, он, с одной стороны, называет адресата «великим царем», а с другой – отказывается его полностью титуловать: «Во странстве пребывающе и во убожестве от твоего гонения, титул твой величайший и должайший оставя, зане от убогих тебе, великому царю, сие непотребно, но негли от царей царем сие прилично таковые именованя со преизлишным продолжением исчитати» (3 : 106). Специфична мотивировка отказа: не подобает ничтожному человеку этого делать. Таким образом вводится обязательный самоуничижительный мотив, но бедственное положение автора спровоцировано поведением адресата. Получается интересный риторический оборот: изгнанный царем автор не решается славить того же царя по причине своего горестного положения и отсутствия желанья.

Мы убедились в том, что в своеобразном построении структурно обязательных этикетных элементов посланий Курбский, с одной стороны, не допускает серьезных отступлений от общепринятых канонов, но, с другой стороны, использует допустимые варианты, чтобы выразить свое отношение к адресату и противопоставить себя невежественному царю.

Библиографический список

1. Антонова М. В. Древнерусское послание Киевского периода. Пособие к спецкурсу. Орел, 2001.
2. Лихачев Д. С. Стиль произведений Грозного и Курбского // Переписка Ивана Грозного с Андреем Курбским / отв. ред. Д. С. Лихачев. М., 1993. С. 183–213.
3. Переписка Ивана Грозного с Андреем Курбским / отв. ред. Д. С. Лихачев. М., 1993.
4. Сметанин В. А. Эпистолология поздней Византии, прозевсис. (Конкретно-историческая часть) // Античность и Средние века. Вып. 15. Свердловск, 1978. С. 60–82.
5. Freydank D. A. M. Kurbskij und die Epistolographie seiner Zeit. Offen Fragen der Kyrbksij-Forschung. Zeitschrift fur Slavistik. 1976. H. 3. S. 319.

Е. П. Гурова

Орловский государственный университет

ОБРАЗЫ ПУТИ И ДОМА В «ПОВЕСТИ О САВВЕ ГРУДЦЫНЕ»

Тема странствия в русской литературе представлена довольно широко и во многих случаях является сюжетобразующей основой произведения. Как известно, ее истоки берут начало в фольклорной и житийной традициях. В сказках путешествия связано прежде всего обрядом инициации, когда герой отлучается из дома, затем проходит ряд испытаний и возвращается домой с молодой прекрасной женой

и богатством. Из житийной традиции заимствовано «представление средневекового человека о его “страннической” природе», «желании обрести утраченный рай, это заставляло его искать не только в “горнем мире”, но и на земле» (13 : 55).

Наиболее значительное проявление данной темы связано с типичным для средневекового сознания пониманием Пути и Дома. Эти два концепта – символическая доминанта древней русской литературы. XVII век вносит в традиционную схему перемещений героев новое. Теперь в этой структуре точкой отсчета является родительский дом. Писатель, видя жизнь в соотношении времени, пространства и человека, рисует историю жизни героя, на протяжении которой он проходит духовно-нравственное становление. К числу таких произведений можно отнести и «Повесть о Савве Грудцыне», которая является характерной для переходного периода в истории русской литературы.

Прежде чем обратиться к рассмотрению повести, следует отметить, что Дом – одна из универсальных мифологем мирового фольклора. Он является «смысловым и пространственно-энергетическим центром» (8 : 60), вокруг которого группируются другие мифологемы и образы, в частности образ Пути, и имеет большое количество модификаций. В фольклоре Дом чаще всего – это «перевалочный пункт» на пути героя. М. Петрова выделяет модификации образа: дом-колыбель (люлька), дом-гроб, – которые не только переносят своего обитателя из одной реальности в другую, а трансформируют его, приспособивая к той реальности, в которую он попадает. «В люльке человек “доделывается”, наделяется социальными и культурными характеристиками, дающими ему возможность жить среди людей. В гробу человек тоже претерпевает соответствующие изменения, лишается плоти, чтобы попасть в мир бесплотных духов» (8 : 61).

«Словарь символов» толкует образ Дома как «центр мира, замкнутость и защиту, олицетворение космического центра, наш мир, вселенную» (12 : 25).

В «Повести о Савве Грудцыне» образ Дома по-разному соотносится с героями и имеет различное значение в их жизни. Для представителя старшего поколения семьи Усовых-Грудцыных – Фомы – данный концепт, в первую очередь, рассматривается в значении «род» и «семья». Фома Грудцын – представитель богатого знатного купеческого рода, продолжающий дело своих предков, «купец, муж славен и богат зело, именем и прослытием» (5 : 609), который видит в сыне своего преемника, поэтому «поучяще и неленостно таковому делу прилежати повелеваше, дабы по смерти его наследник был имению его» (5 : 609). Кроме того, для Фомы Грудцына Дом является обретенной формой покоя и защиты. Так, во время Смуты, чтобы обезопасить себя и свою семью, герой покидает родной для ряда поколений Грудцыных «великий град Устюг и переселяется в понизовный славный царственный град Казань, зане в понизовых градах не бысть злочастивыя Литвы» (5 : 609).

Дом для героя – это также точка отсчета и одновременно возврата из дальних поездок. В связи с этим возникает ассоциативная пара «дом – семья». Семья и традиции занимают важное место в жизни Фомы. Сцена прощания перед отплытием к Соли Камской тому подтверждение: «И абие обычное целование подаде жене и сыну своему» (5 : 609). Автор изображает Фому заботливым и любящим отцом. Так, узнав о том, что сын, «все богатство, яко изнурих в пианстве и блюде» (5 : 616), он пишет ему эмоциональную епистолию, которую

завершает словами, полными отеческой любви и страданиями: «да вижу чядо, красоту лица твоего» (5 : 617).

Кроме того, Дом для Фомы – это место, где начинается и заканчивается его жизнь: безрезультатно проделав путь в поисках сына, он умирает, «возвратися в дом свой» (5 : 618).

Для главного героя повести Саввы Грудцына первоначально понятие Дом не является константным: родительское «гнездо» сменяется гостиницей, затем домом Бажена Второго, потом сотника Шилова. Постоянную обитель он обретает лишь в монастыре – «этом вечном прибежище русского грешника» (7 : 10), где и «отиде в вечный покой» (5 : 625). Таким образом, значение данного концепта к концу повести расширяется: «Храм — Дом Бога, собирающего и хранящего под своим кровом всех единоверцев» (6: 7). Мотив обретения покоя в доме Божьем сближает произведение с житийной литературой и несет в себе дидактическое начало: истинный христианин должен противиться искушениям земным. Но в то же время нельзя не согласиться с А. С. Деминым, который соотносил такую стремительную перемену мест с возникшими в русской литературе второй половины XVII века потребностями в герое действующем, живом и энергичном: «сегодня купец, завтра солдат, послезавтра инок» (4 : 177).

В повести возникает оппозиция: царство «князя тьмы» – дом Божий. Бесовский град автор характеризует словами, имеющими семантику «темный»: «ризами и поясы украшены златыми, престол висоце, камением драгим и златом преукрашенном» (5 : 615). Причем эпитеты «пояс златой», «камения драгие» и др. употребляются в негативном значении. Этот блеск драгоценностей создает не атмосферу торжественности, а наводит ужас на читателя, так как на фоне его контрастно изображаются слуги дьявола: «юноши темнообразнии, лица же их овых сини, овых багряны, иных же яко смола черны» (5 : 616). Описание царства Божиего вводится в произведение через сон Саввы, где «видех, пришедшу жену светолепну и неизреченною светльостию сияющу, носящу же ризу багряну, с нею же и два мужа некия, сединами украшены. Един убо во одежде архиерейстей, другий же апостолское одеяние носящее» (5 : 623). Ее образ нарисован автором в светлых тонах, в связи с чем ставится акцент на словах «светолепна, сияюща неизреченною светльостию» (5 : 623). Исцелением она спасает Савву от гибели и приводит к истинному пути.

Теперь обратимся к рассмотрению другого, не менее важного концепта в повести – концепта Пути, который тесно переплетается с образом, рассмотренным нами выше. Путь в повести можно рассматривать в двух аспектах: 1) в качестве географического пространства, в котором герой стремительно перемещается; 2) как духовно-нравственное становление героя.

В словаре В. И. Даля Путь определяется через понятие «дорога, ездвая, накатанная полоса, ходовая тропа» (3 : 503), которое имеет глубокие фольклорные корни и «воплощает в себе ряд важнейших семантических параметров мира, имеющих фундаментальное значение в восприятии окружающего пространства и построении общезыковой картины мира» (9 : 229) Отдельные сюжетные звенья волшебной сказки могли послужить жанровым прототипом повести. Так, как утверждает М. О. Скрипиль, некоторые эпизоды анализируемого произведения «сотканы из народнопоэтических мотивов» (9 : 225); И. П. Смирнов сравнивает

отъезд Саввы из отчего дома со сказочной отлучкой (10 : 292). Мы не совсем согласны с последним утверждением, так как в сказке герой вынужден отправиться в путь, выполняя чье-либо задание или исправляя собственные ошибки, в данном случае персонаж покидает дом по собственной воле с четко намеченной коммерческой целью – продать товары.

Следует отметить, что пространство повести то расширяется с упоминанием автором топонимов «Шахова область», «Хвалынское море», Астрахань, Смоленск и др., то сужается до размера дома частного лица (дом Бажена Второго, солдатская казарма, дом сотника). Место действия все время меняется, что придает произведению динамичность.

Путь героя тесно связан и с его судьбой. Возникает своеобразный параллелизм: путешествие в пространстве накладывает отпечаток и на жизнь персонажей. Так, Фома на протяжении всей повести путешествует по одному и тому же торговому пути: «отъезжая вниз Волгою рекою, овогда к Соли Камской, овогда в Астрахань, а иногда же за Хвалынское море в Шахову область» (5 : 609). Жизненный «маршрут» его также остается неизменным. Савва сбивается с пути, отступает от родительского наказа и стремится к самостоятельной жизни. Это наглядно показывает и хаотичная траектория его путешествия: Казань – Орел – Козьмодемьянск – Павлов – Перевоз – Шуя – Москва – Смоленск – Москва.

Следует отметить, что Савва выходит на дорогу новой жизни еще подростком двенадцати лет. Как известно, это переходный возраст. А. Генис объясняет выбор автором подростка тем, что «он существо незаконченное, еще не замкнутое в традиционных житейских формах, вступает в противоречие с внешним миром» (2 : 62). Т. В. Атанасова рассматривает этот аспект через «глубинные потенциальные способности “русского человека” в его общении с другими и с миром, дающие представление об ядре личности – о “внутреннем человеке”» (1 : 46). На наш взгляд, возраст играет значимую роль в повести, так как этим может объясняться и в какой-то степени поведение героя: его желание быть самостоятельным, идти в разрез с общепринятыми нормами и устоями. Ведь отрочество – возраст напряженной жизни человека, тонких рефлексий. Но в то же время в этот жизненный период человек более всего подвержен неблагоприятному влиянию со стороны окружающих, и Савва не стал исключением. Об этом свидетельствует и его любовная связь с женой Бажена Второго, которая, «яко ехидна злая», вводит в грех подростка. (Автор отмечает в повести этот момент: «непрестанно уловляше юношу онаго льстивыми словесы к падению блудному: весть бо женское естество уловляти умы младых к любодеянию» (5 : 611).) А контакт с бесом, который вводит Савву «во пьянство и блуд», завершается мучительной болезнью.

Рассмотренные нами образы Пути и Дома являются текучими и пластичными, имеют различные модификации, но в то же время это одни из самых константных художественных образов в русской литературе, к которым в последующем не раз будут обращаться великие художники слова.

Библиографический список

1. Атанасова Т. В., Кръстева М. В. Мотив странствия молодого человека в русской литературе VII–XIX вв. // Мир русского слова и русское слово в мире. Т. 7. София, 2007.

2. *Генис А.* Иван Петрович умер. Статьи и расследования. М., 1999.
3. *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1978.
4. *Демин А. С.* Русская литература второй половины XVII–XVIII века: Новые художественные представления о мире, природе, человеке. М., 1977.
5. «Изборник» (Сборник произведений литературы Древней Руси). М., 1969.
6. *Климова С. В.* Социально-философские аспекты анализа архетипических функций дома // www.anthropology.ru.
7. *Мирский Д. С.* История русской литературы с древнейших времен до 1925 года. Л., 1992.
8. *Петрова М.* Образ дома в фольклоре и мифе // Эстетика сегодня: состояние, перспективы. Материалы научной конференции. 20–21 октября 1999 г. Тезисы докладов и выступлений. СПб, 1999.
9. *Скрипиль М. О.* Повесть о Савве Грудцыне // История русской литературы: в 10 т. Т. II. Ч. 2. Литература 1590-х – 1690-х гг. М., 1948.
10. *Смирнов И. П.* От сказки к роману // ТОДРЛ. Л., 1972.
11. *Топоров В. Н.* Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983.
12. *Тресиддер Д.* Словарь символов. М., 1999.
13. *Чумакова Т. В.* «Странник я на земле»: Человек в поисках рая (по материалам древнерусской книжности). Образ рая: от мифа к утопии. СПб., 2003.

М. И. Федоткина

Орловский государственный университет

ДУХОВНО-НРАВСТВЕННАЯ ПРОБЛЕМАТИКА «НЕПОЛЕЗНОЙ ПОВЕСТИ» XVIII ВЕКА

В конце XVII – начале XVIII вв. в России возникает новый тип повести, который современники назвали «неполезным». Сам термин родился из противопоставления произведений полезного чтения и сочинений «неполезных», то есть ничему не обучающих и не назидających. Конечно, собственно русские и переводные занимательные повести, появившиеся в то время в России, толковались как «сочинения “неученые” и “неполезные”», что объяснялось неприятием жанра романа в конце XVII – начале XVIII вв. и неутрачивающими спорами о его пользе (3 : 19–20).

Действительно, на первый взгляд, может показаться, что «неполезные повести» не имеют серьезного идейного содержания, тем более духовно-нравственной основы. Тем не менее в этих повестях, как и в ряде произведений древнерусской литературы предшествующего XVII века, отражается «новая» идеология времени, отличная от традиционно сложившегося мировосприятия. На первый план и в жизни, и в литературе выдвигается личность человека со всеми её недостатками и достоинствами. Существенные изменения происходят и в литературе: развивается художественный вымысел, центр тяжести переносится на беллетристику, развлечение и дидактика переплетаются в одном художественном тексте.

Полагаем, что духовно-нравственная проблематика произведения выражается в характере главных героев. «Неполезные повести» не исключение: именно

через поступки, переживания главных персонажей раскрывается не только замысел анонимного автора, но и новые веяния в изображении человека в литературе.

Все «неполезные повести» конца XVII – начала XVIII вв. можно классифицировать по нескольким признакам. Одним из таких признаков является происхождение сюжета, положенного в основу произведения. По этому критерию повести делятся на исконно русские и заимствованные.

Исконно русские «неполезные повести» – первая группа – создаются в начале XVIII века во время правления Петра I. В них отражён «дух» петровского времени, его атрибутика и приметы. Недаром исследователи называют эти произведения «петровскими повестями», указывая и на время их создания, и на исторический материал, отражённый в них. К данной группе относят «Гисторию о российском матросе Василии Кориотском», «Гисторию о храбром российском кавалере Александре», «Гисторию о некоем шляхецком сыне». Для всех исконно русских повестей характерна связь духовно-нравственных исканий главного героя с идеями петровского времени, требующего от человека ощутить свою роль гражданина в обществе. Наиболее типична в этом отношении «Повесть о Василии Кориотском». Главный герой – сын обедневшего дворянина, который идёт служить на флот простым матросом. На службе он проявляет себя как человек умный, талантливый, трудолюбивый. Именно поэтому его отправляют учиться за границу – в Голландию. Фабула повести в этой части шаблонно повторяет приметы петровского времени, утверждая идеал «нового» человека, основными качествами которого становятся сметливость ума, трудолюбие, а самое главное – гражданский патриотизм.

Однако отметим, что «неполезные повести» представляют собой некое механическое соединение нескольких жанров, а также нескольких традиций – письменной и устной народной. Поэтому неудивительно, что после первой части, описывающей исторический фон петровского времени, внезапно начинается явно отличная вторая часть, которая полностью повторяет сказочную организацию действия: герой попадает на остров к разбойникам, встречает прекрасную королеву Ираклию, бежит с ней от разбойников, сталкивается с антагонистом, который его хочет убить, похищает невесту и т. п. В этой части меняются и приоритеты в изображении характера главного героя, его поступков: на первый план выдвигаются такие качества, как хитрость, смекалка, а результатом всех исканий героя становится обретение невесты, суженой (это явная переключка с народной традицией). Можно говорить о некоторой эволюции духовно-нравственных исканий в пределах одного произведения: от преобладания гражданских идеалов служения Отечеству и соответствия «духу» нового времени до сказочных мотивировок поиска невесты, то есть до преобладания личных интересов.

В повестях о кавалере Александре и о некоем шляхетском сыне исторический фон петровского времени приводится лишь формально, так как он не играет определяющей роли в поступках и действиях героев. Эти сочинения связаны с западноевропейской традицией. Исследователи (в частности, Г. Н. Моисеева, Ю. К. Бегунов) отмечают их несомненные переключки с заимствованными сюжетами. В этих повестях духовно-нравственные искания героев связаны с поиском истинной любви, которому сопутствуют необыкновенные приключения. Все их

поступки мотивируются только поиском возлюбленной, что объясняется связью данных произведений с жанром авантюрного романа, который уже с XV–XVI вв. был достаточно популярен в Европе.

Для героев этих повестей чувство любви представляется легковесным. Им нужна всепоглощающая страсть. Именно эта губительная и стихийная страсть вынуждает героев совершать преступления, безумные поступки. Создатель «Повести о кавалере Александре» подчёркивает, что в итоге все духовно-нравственные искания героев оказываются ошибочными – их губит не созидательное, а всепоглощающее чувство: Гедвиг-Доротейкидается в пропасть, узнав о смерти Александра, Тира закалывает себя по этой же причине, шляхетский сын умирает на любовном ложе.

Отметим, что «неполезные повести» очень сложны по своим жанровым характеристикам. Их создатель пытался соединить, подчас механически, сюжеты западноевропейской традиции с русским историческим фоном, а также с устной народной традицией, в частности с бытовой или волшебной сказкой. Это объяснялось тем, что автор пытался приобщить нарождающиеся жанры «повести» и «романа» к русскому колориту. Как правило, этот механизм основывается либо на контаминации, либо на нанизывании уже известных сюжетов. Такого рода «сложность» «неполезной повести» отразилась и на характерах героев. Поступки героев, а в конечном итоге и читательское восприятие, противоречивы, а духовно-нравственная проблематика повестей выражена либо имплицитно, либо нечётко.

Обратимся к рассмотрению духовно-нравственных исканий героев второй группы повестей – заимствованных. Эти произведения представляют собой достаточно вольное переложение рыцарских романов любовно-авантюрного типа. Сразу сделаем оговорку, что искания героев напоминают в большей степени искания сказочного персонажа. На схожесть и некоторую тождественность для XVII–XVIII вв. жанра романа и сказки указывал ещё В. В. Кожин: ««Роман» в старом понимании – это невероятная или даже волшебная повесть, значительная по объёму сказка... это сказочный эпос, противостоящий «исторической» поэме или драме» (2 : 58–59).

Однако искания литературных героев, связанные прежде всего с любовной тематикой, наполнены большим количеством перипетий в сюжете. Необыкновенные странствия, нескончаемые рыцарские поединки, войны за честь рода, а также романтические встречи, любовные послания и подарки – неперенные атрибуты не только указанной повести, но и всех подобных произведений.

За быстрой сменой событийного ряда иногда нельзя увидеть внутренний мир героев. Об этой особенности пишет Ю. К. Бегунов: «Перед нами типичная любовно-авантюрная повесть волшебного-рыцарского типа, по классификации В. В. Сиповского. В центре повествования судьба двух влюблённых пар, преодолевающих превратности судьбы, разлуку, трудности, опасности. Быстрая событийная динамика заслоняет от нас внутренний мир героев. На первом плане – занимательный сюжет, острый, завершённый и открытый» (1 : 208).

Однако нельзя и отрицать наличие нравственных основ повествования. Так, в «Повести об Евграфе и Александре» сам рыцарь (именно так назван главный герой повести) наделён важными нравственными качествами – отвагой, воинской силой,

храбростью, бескомпромиссностью, умом, хитростью, самоотверженностью. Как замечает Ю. К. Бегунов, «главные герои произведения... олицетворяют собой бескорыстную мужскую дружбу... Под стать им героини – княжна Валериана и королева Виросвия. Обе красивы, благородны, добры, отзывчивы, обе решительны и смелы, обе способны на самопожертвования ради дружбы и любви» (1 : 208–209). Внешняя «оболочка» описания скитаний героев, на первый взгляд, не несёт в себе принципиально важных моментов в духовно-нравственной проблематике произведения, однако нельзя забывать, в какое время появляются подобные повести на русской почве и какие тенденции они отражают в литературном процессе. Наряду с общечеловеческими ценностями, утверждаемыми в произведении, на первый план выходит проблема самоопределения человека как личности, причём деятельной, готовой к любым превратностям судьбы.

Подводя итоги, следует сказать, что присущее древнерусской литературе духовно-нравственное содержание не исчезает из произведений конца XVII – начала XVIII вв., а лишь приобретает новые формы: на первое место выдвигается человек, отличающийся от других своими личными способностями, которые приносят ему успех и благополучие.

Библиографический список

1. *Бегунов Ю. К.* Неизвестная рукописная повесть первой половины XVIII в. Об Еврафе и Александре // XVIII век. Вып. 14: Русская литература XVIII – начала XIX века в общественно-культурном контексте. Л., 1983. С. 207–231.
2. *Кожин В. В.* Происхождение романа. М., 1963.
3. *Ромодановская Е. К.* Об изменениях жанровой системы при переходе от древнерусских традиций к литературе нового времени // XVIII век. Вып. 21. СПб., 1999. С. 15–21.
4. *Ситовский В. В.* Очерки из истории русского романа. Т.1. Вып. 1. СПб., 1909.

РАЗДЕЛ II. ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫЕ ИСКАНИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

М. Г. Степанова
*Ярославский государственный
педагогический университет
им. К. Д. Ушинского*

ПАТРИОТИЗМ КАК ДУХОВНО-НРАВСТВЕННАЯ ОСНОВА ИСТОРИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Конец XVIII – первые десятилетия XIX века были эпохой крупных исторических событий: Великая Французская буржуазная революция, блистательное возвышение и драматический финал Наполеона, национально-освободительные революции – на Западе, Отечественная война 1812 года и восстание декабристов – в России... Все это порождало в сознании людей той поры обостренное чувство истории, в котором наиболее чуткие современники видели новую отличительную особенность столетия. Это во многом способствовало формированию особого «исторического направления» мысли и искусства. Вместе с тем национально-патриотический подъем, порожденный Отечественной войной 1812 года и последующим освобождением русскими войсками Европы от диктатуры Наполеона, вызвал повышенный интерес к русскому историческому прошлому. Отсюда – исключительный успех появившихся в 1818 году первых восьми томов «Истории Государства Российского» Н. М. Карамзина. Появление их, по словам Пушкина, прочитавшего их все «с жадностью и со вниманием», «наделало много шума и произвело сильное впечатление. Три тысячи экземпляров разошлись в один месяц (чего никак не ожидал и сам Карамзин) – пример единственный в нашей земле. Все, даже светские женщины, бросились читать Историю своего Отечества, дотоле им неизвестную... Древняя Россия, казалось, найдена Карамзиным, как Америка – Колумбом. Несколько времени ни о чем ином не говорили».

Вопрос о национальном характере русской культуры, о народности литературы являлся прежде всего утверждением ее общенационального значения, выражением борьбы за самобытный и вместе с тем «гражданский» характер. При этом патриотизм прогрессивной частью общества связывался прежде всего с ростом вольнолюбивых настроений, романтических в своей основе, дерзких и бунтарских. Обращение к героическим страницам прошлого должно было воспитывать гражданское мужество и духовное родство всей нации в целом, но на основе сильной поляризации внутри общества, отрицания «отжившего» и духовно «умершего».

Именно из этих принципов исходила теория и эстетика русского прогрессивного романтизма, сочетавшего требование национальной самобытности с

гражданской направленностью литературы. По мнению Сомова, романтическая поэзия и есть литература национальная, выражающая характер народа, она должна быть оригинальной, самостоятельной, тесно связанной с народным творчеством, с национальной историей. В народных преданиях и песнях, утверждал Сомов, следует искать «свежесть мыслей», «живое, пламенное изображение», «твердость духа, презирающую все опасности». Те же взгляды развивал и К. Рылеев в своей статье «Несколько мыслей о поэзии», видя в романтизме отказ от омертвевших форм классицистической эстетики и противопоставляя им требование такой «поэзии», в которой нашли бы наиболее полное выражение «идеалы высоких чувств» и «мыслей». Причем даже сами будущие декабристы в то время мало задумывались над тем, что «высота духа» скорее и ими самими ощущалась как сила бунтарства.

Патриотизм толковался порой настолько широко, что каждый из писателей-романтиков мог найти свой акцент, свой сюжет и своего героя. В повестях А. О. Корниловича («Татьяна Болтова и «Андрей Безыменный»), например, исторический процесс уже лишен налета авантюриности, но герои как бы «растворяются» во времени. Борис Болтов «растет» вместе со своим временем: сначала отец обучает его грамоте, затем отправляет в «цареву службу», Борис участвует в войне со шведами и, наконец, вместе с армией возвращается на родину. Герой не испытывает «сопротивления» времени, он везде и всегда оказывается вовремя, и удача постоянно сопровождает любое его действие. Все герои этих повестей, даже те, в руках которых оказывается судьба Татьяны Болтовой или Андрея Безыменного, остаются на бытовом уровне восприятия действительности. Две сферы жизни человека – бытие историческое и частное – очень четко разграничены. История же творится действиями царя Петра I, эта сфера недоступна другим героям, что-то произойти может только через его посредничество. Вследствие этого противостояние «человек – время» оказывается опосредовано другим: «человек – человек». Патриотическая же идея в первую очередь связана с образом Петра I, «властителя дум» той эпохи, человека, повернувшего страну «вспять», указавшего новые пути ее развития.

В повести Н. Полевого «Краковский замок» факт временного захвата французами крепости показывается повествователем на фоне противостояния французского министра Шуазеля и императрицы Екатерины Великой. Шуазель считал, что «слова: все потеряно, кроме чести, должны быть его девизом» (2 : 440). Повествователь подчеркивает, что честь для французов этого времени состояла не в громких военных победах, а в шуме побед в «войне политиков», в которую Франция умело втянула все европейские дворы (захват Краковского замка в этом случае становился лишь проявлением политической борьбы, а не вызовом русской армии). Екатерина же «умела запутать политику Польши лучше гордиева узла и знала, что в Европе не было Александра, меч которого разрубил бы узел этот» (2 : 442). Она не считала французов серьезными врагами из-за беспечности их представителей: «Екатерина смеялась замыслам Шуазеля: она хорошо знала состояние Польши, так хорошо, что не хотела даже сердиться на французов; шутя писала обо всем этом к Вольтеру и объявила, что она не имеет войны с Францией» (2 : 443).

Все эти рассуждения повествователя позволяют увидеть рассказанный им случай как одно из многочисленных столкновений, характерных для европейской политики того времени и выявляющих «кредо» противоборствующих сторон. Русские войска очередной раз доказали свое право руководить европейской политикой, а французы уже в который раз создали «прецедент», наделали много шума, создали видимость борьбы и победы. Шуази – один из многочисленных агентов Шуазеля – не понимает всей сложности политической интриги, и для него провозглашение Краковского замка польским владением не более, чем своенравная, необдуманная шалость или «подвиг» во имя любви к «прекрасной Эмили», которая находится под властью коменданта Краковского замка. В этой повести Н. Полевого патриотизм связан в первую очередь в установлении превосходства русской армии и политики над французской – пафос, во многом характерный для Петровской эпохи, можно даже сказать, что и для всего XVIII века. Причем в данном случае писателя не интересуют те способы, которыми было достигнуто это превосходство: можно даже воспользоваться для этого сточной канавой, т. е. любое плутовство. «История» приобретала в этом случае характер анекдота, а прав становился тот, кто не побоялся сделать дерзкий, но никому не нужный и ничего не меняющий в общем положении вещей вызов.

В «Повести о Буслае Новгородце», первом художественном произведении Н. Полевого, наоборот, с самого начала появляются герои, связанные с народнопоэтической традицией. Умалчивая о разногласиях между различными районами («концами») Новгорода, об истинных причинах ссоры с московским князем, сказитель объясняет их противоборство исконными свойствами характера новгородцев, нашедшими выражение в старой поговорке: «Кто против Бога и Великого Новгорода?» (1 : 196). О разногласиях между Москвой и Новгородом сказитель отзывается следующим образом: «В Москве княжил Князь Димитрий Иванович, и Новгород с ним не ладил; войны не было, да и мир не походил на мир» (1 : 197–198). У удалого вольного Новгорода появляется достойный противник – Великий князь Московский: «Со времен Куликовской битвы не видали такого грозного ополчения... Великие духом умеют одушевить, слить в одно желание сердца всех. Димитрий, победитель Мамаю, мог и умел показывать силу великих талантов, какими одарил его Бог на счастье Руси, во всех случаях, когда он предавался сильной, порывистой воле своей, и не боялся обстоятельств, не слушал советов других» (1 : 265).

Создается впечатление, что в повести действуют не реальные силы – свободная новгородская республика и князь, стремящийся к объединению всех княжеств под властью Москвы, – а былинные богатыри. Само имя Буслая ассоциативно связано с именами героев былин новгородского цикла – Васьки Буслаева и его отца Буслая. Кроме того, Буслаю (герою повести) – как и герою новгородского цикла былин Василию Буслаевичу – свойственны необузданная сила («Буслай ходит один на целую стенку в кулачном бою» (1 : 204)), вольнолюбие, доходящее до анархизма, веселый разгульный характер («У тебя только такая буйная голова, что хоть все пропадай» (1 : 203)). И в то же время Буслай является выразителем «народного силлогизма истории», т. е. коллективного представления народа о ней (в противоположность ментальной модели). Герой слышит в вечевом колоколе

«голос вольности Новгорода», говорит всегда от имени «Великого Новгорода»: «Не почти хвастовством, когда я скажу тебе, что и бояться нечего. Мы уж привыкли к таким суматохам; они веселят сердце вольного Новгорода» (1 : 212). Однако, когда на чаше весов оказывается судьба города и его жителей, Буслай готов отказаться от всего во имя их. «Народный силлогизм истории», как его понимал Н. Полевой, изначально оказывается вне категории временной изменчивости, он тесно связан с традиционными, веками складывающимися взглядами и обычаями. Буслай не верит в возможность каких-либо перемен в мире. Последующие события докажут его неправоту и ограниченность понимания истории, но писатель все равно поэтизирует образ народного героя-защитника, который может пожертвовать своей жизнью ради жителей Новгорода. Это уже патриотизм иного рода. Основой его является не желание превосходства над другой нацией или мифологизация образа правителя, но истинно народное представление о высшей свободе духа, скрепляющее между собой отдельные эпохи и события. Современники писателя называли эту позицию писателя «ограниченной», лишенной понимания логики развития исторического процесса. Но в этом «народном силлогизме» истории было большее – желание понять русского человека, новгородца в данном случае, изнутри, в его идеальном измерении, перед которым на второй план может отойти даже историческая правда.

Таким образом, «размытость» границ патриотической идеи в творчестве романтиков приводила к тому, что она объединяла самые разные ее «оттенки». Далеко не всегда писатели задумывались над тем, что вызов как отличительное свойство их героев может быть бессодержательным и даже пагубным, что волонтеризм мысли не может привести к единению общества, скорее речь может идти об идеологическом расколе. «Корректирующим» вектором для многих из них на пути познания национальной идеи становился фольклор, мудрость, заключенная в нем народным самосознанием.

Библиографический список

1. Полевой Н. А. Повести Ивана Гудошника. В 2 ч. СПб., 1843. Ч. 1.
2. Предслава и Добрыня: Исторические повести русских романтиков. М., 1986.

А. А. Белый

Пушкинская комиссия ИМЛИ РАН

ПРОБЛЕМАТИКА ВЕРЫ В «МАЛЕНЬКИХ ТРАГЕДИЯХ» А. С. ПУШКИНА

В истории двухвековой традиции *понимания* творчества Пушкина выделяют два основных русла. Первое, именуемое «леонтьевским», объединяет точки зрения, исходящие из парадигмы «пышного языческого гения». В ее пределах творчество Пушкина мыслится как чисто светское, религиозная компонента если

и учитывается, то только на уровне европейской мифологии. Таким был Пушкин для Леонтьева. Не забудем, что в глазах Леонтьева надрывное православие Достоевского выглядело всего лишь «розовым христианством». Пушкина надо понимать как чистого поэта, увлеченного поэзией самой по себе, ее «пышностью», заимствованной у самой земной жизни.

Второе связывают с именем Семена Франка, сделавшего первую попытку серьезного рассмотрения религиозности Пушкина (3 : 144).

В критической литературе действительно идет давняя борьба между пониманием Пушкина как атеиста и как христианина. Борьба странная, ибо обе стороны оперируют практически одним и тем же внешним материалом – прямыми цитатами из стихов, художественной или публицистической прозы и писем. Если в пользу Пушкина-атеиста говорит многое (начиная с французского языка и литературы на нем, почитания Вольтера, энциклопедистов и т. п.), то в пользу христианина обычно приводятся цитаты из Библии, «Пророк» или переложение молитвы Ефрема Сирина. При этом основные пушкинские произведения «большой формы» остаются, как правило, вне рамок охвата темы, как будто Пушкин в основном массиве своего творчества то ли забывал, то ли решал какие-то проблемы, не связанные с религией.

В силу определенных исторических причин «светское» толкование получило больше шансов на научное рассмотрение, чем религиозное. Последнее смогло громко заявить о себе лишь в постсоветские годы. Они принесли и новое утверждение, заключающееся в том, что для Пушкина не было противоречия между языческим и христианским, они взаимопроникали: языческое «просвечивало» сквозь христианское и наоборот. Такая «синтетическая» позиция свидетельствует о полной глухоте ее авторов к религиозной проблематике. Она не заслуживала бы упоминания, если бы не была отражением коренной характеристики современной ситуации. Разговоры о ней идут давно, но не имели проекции на пушкинское творчество.

Дело в том, что современному человеку нет дела до того, язычник Пушкин или христианин. Само противопоставление лишено жизни в силу удаленности от проблем, волнующих людей здесь и сейчас. Это безразличие можно было бы отписать на счет длительного насильственного атеизма советского периода. Но ситуация много сложнее. Процесс вытеснения религии за пределы фактической жизни (секуляризация, обмирщение и пр.) начался достаточно давно. В пушкинское время он набирал силу, а в советское время завершился тем, что исчезла сама «культура веры». За редкими исключениями сейчас едва ли кто способен думать, что высшая цель человеческого существования сверхъестественна, что она подразумевает не телесное благо, но счастье души, которое достигается лишь в стремлении к Господу. Если обесценился опыт веры, то взгляд на Пушкина через увеличительное стекло христианства увидит только хорошо известный набор религиозных штампов или «синтез» несовместимых мироотношений.

Что могло бы быть альтернативой этим паллиативам и вернуть смысл проблеме религиозности Пушкина? Не игра на цитатах, а обнаружение внутренних линий творчества, его скрытой динамики, обусловленной переживанием какой-то пропасти, преодоление которой привело бы Пушкина к опоре на христианс-

кую традицию. Заметим, что тот же Семен Франк, разбираясь в религиозности Пушкина, вынужден был признать, что этот гений пришел к религии интеллектуальным путем.

Для выявления этой скрытой динамики мы выберем цикл маленьких трагедий. Обратим внимание на их близость к форме сократического диалога. Все они антагонистичны, построены на столкновении двух героев с резко различными жизненными, точнее – философскими позициями. Принципиально важно для нашего выбора, что в последней пьесе «Пир во время чумы» одним из героев становится не имеющий собственного имени Священник. Появление этой, чрезвычайно редкой у Пушкина фигуры ставит весь цикл под знак религиозной проблематики. В чем состоят ее основные положения, мы и попытаемся выяснить (1).

Что представляет собой первая пьеса цикла – «Скупой рыцарь»? В самом общем приближении – столкновение разных представлений о жизни Барона и его сына. Суть пьесы – в столкновении идей, представляемых этой парой. Мы достаточно хорошо понимаем, чего хочет Альбер, чье отношение к жизни целиком определяется традициями рыцарского этоса. Гораздо труднее с Бароном. Он был рыцарем, но стал кем-то другим: скупость несовместима с рыцарством, т. е. с той самой традицией, которая естественна не только для Альбера, но и для Герцога. Именно к ее ценностям Герцог пытается вернуть Барона.

Инакость Барона, несовпадение его с привычными чертами рыцарского образа составляют непреодолимую трудность в идентификации героя. Эта трудность принципиальная, зафиксированная автором в оксюморонном названии пьесы. Вместо Рыцаря предлагались разные варианты: маниакального скупца, ростовщика, даже тамплиера. Ни один из «прототипов» не отвечает «двусоставности» образа. Нечто существенное позволяет увидеть лишь версия, называющая Барона бесцельным накопителем денег (2 : 115.). Важна именно бесцельность, которая на философском языке называется «автономностью», замкнутостью всей сферы действия на самое себя, на собственную цель, не считающаяся с общепринятым общественным статусом этой цели. Цель денег – деньги, подобно тому, как, по выражению Пушкина, «цель поэзии – поэзия». И мы можем назвать Барона Поэтом, а Альбера – человеком «рода», ничего об этой автономии не знающим. Кстати, и поэзия ни в те времена, ни потом не котиновалась как высокая добродетель.

В пьесе еще нет религии, но есть момент, задающий «вектор», к ней направленный.

Вопль Барона «А по какому праву?» адресован Богу, сделавшему человека смертным. Из-за неминуемости смерти Барон не может удержать «богатство» в своих руках. Ранее на подобный возглас никто бы не осмелился, ибо Бог представлялся единственной высшей силой. Но Барон осмелился, он протестует против «несправедливости» смерти. Возможность протеста напрямую связана с феноменом автономии, ибо последняя имеет собственную высшую силу как объект поклонения. В пьесе Пушкина этот объект заявлен в самом общем виде – как «золото», т. е. любая высшая ценность, которой может быть искусство, красота, справедливость и пр. Появление иного, чем Бог, объекта поклонения стало чрезвычайно

важным явлением общей жизни, ибо оно влечет за собой появление этики, конкурирующей с христианской (традиционной). Выпадение Барона из норм рыцарской добродетели, его жестокость, упорное сопротивление миротворческим усилиям Герцога определяются именно этой новой этикой, народившейся в пределах старой и отделившейся от нее.

Новая этика оказывается в антагонистических отношениях со старой. Тем самым задана задача выбора между ними. Каков выбор Пушкина? На это указывает финал пьесы. А им является «итоговое» восклицание «Ужасный век, ужасные сердца!» Выбор невозможен, ибо нет критерия, на основании которого он может быть сделан.

Правда, внезапная кончина Барона, не подготовленная ничем, наводит на мысль, что для нее у Пушкина была «модель» – библейская притча о богатом человеке, где богач, мысливший увеличить доходы от собранного обильного урожая, внезапно поражается ударом свыше. Таков конец того, «кто не в Бога богатеет». Но прямых указаний на эту притчу в пьесе нет. Обратим внимание, что в «Борисе Годунове» ситуация была аналогичной в смысле трудности нравственной оценки деяния Годунова. Там Пушкин ввел лицо эпизодическое – Юродивого – и от его имени произнес приговор царю. В «Скупом рыцаре» подобной фигуры Пушкин не вводит, тем самым ясно показывая, что если не принимать априори религиозную точку зрения, то решения нравственной проблематики нет.

Вторая пьеса цикла – «Моцарт и Сальери». Здесь, как и в первой, речь идет о «богатстве»: оба участника – великие музыканты, для обоих в музыке сконцентрирован высший смысл существования. Противоречия между ними быть не может. На уровне «специальности» его действительно нет: оба называют друг друга «богами». Но взаимопризнательность, взаимоуважение как раз и показывают, что причина конфликта между ними лежит не в профессиональной сфере, а в этике. Как ни странно, но Сальери сильнее чувствует (и защищает перед собственной совестью) автономность музыки, существование ограничений, диктующие адептам музыки такого ранга определенные «правила жизни». Самым сильным из них, не позволяющим отговориться (пресловутой «завистью») от логики Сальери, является тезис о жизни «по справедливости». Он уже прозвучал в возгласе Барона («А по какому праву?»), здесь же достигает силы прямого отрицания справедливости у Неба. Логика тут ясная до прямолинейности: если Бог «забыл» свои обязанности, то человек может напомнить ему о них, т. е. взять дело справедливости в свои руки.

Отметим, что и в этой пьесе у Пушкина нет аргументов против логики автономии. Опротестовать Сальери он не может и делает эмоциональный выбор, играя на всемирной известности Моцарта: никакая логика, никакая философия, ведущая к убийству Моцарта, не может быть верна.

Этот аргумент достаточен для широкого читателя. Но он не весьма убедителен в глазах тех, кто ищет обусловленности текста скрытым ходом авторской мысли, объяснения тем «мизансценам», которые «простым» сюжетом не требуются. К их числу, безусловно, относится знаменитая «шутка Моцарта», помещенная автором в самый центр пьесы. Что поучительного заключает в себе ис-

тория со стариком-скрипачом, чтобы Моцарт мог улыбнуться (и даже захохотать), слушая скрипача, а Сальери – остаться равнодушным и даже оскорбленным в лучших чувствах?

Шутка Моцарта рождается от перемены угла зрения, на которую Сальери не способен. Она раскрывается из предположения, что Моцарт в старике увидел... себя? Ведь старик играет по-своему хорошо, но и как-то искажая произведение в присутствии Моцарта – *создателя* этой музыки: он, Моцарт, так же несовершенен перед лицом Создателя, так же искажает его творение, как старик – творение Моцарта? Увидев себя в старике, он увидел, и как смешна претензия на гениальность с точки зрения «горнего мира». Поэтому, когда позже Сальери выскажет ему высшую похвалу гению:

Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь.

Моцарт позволяет себе открытую иронию

Ба! право? может быть...

Но божество мое проголодалось.

С шуткой Моцарта обнажается готовность Пушкина к выбору, ибо основа «философии» Моцарта – религиозная. Она противопоставлена нерелигиозной, которая угадывается по «парольным» словам. К числу таковых относится слово «польза», маркирующее просветительскую философию, «которой XVIII век дал свое имя». В следующей пьесе и появится в качестве главного героя самый яркий, самый представительный тип, порожденный процессом десакрализации мира – Дон Жуан. В Дон Гуане, герое «Каменного гостя», немало пушкинского, т. е. воспитанника Вольтера. Это типичный либертин, освободивший свой разум от оков религии, свои влечения – от оков морали, но обладающий безусловной самостоятельностью в жизненной ориентации. С этим героем и происходит совершенно необычная (по тем временам) метаморфоза – он преображается.

«Каменный гость» представляется уникальным явлением мировой литературы – единственным цельным художественным произведением, в котором показан свободный, не сопровождаемый душевным надрывом, переход человека от неверия к вере.

Продуманностью такого поворота сюжета обусловлено появление в пьесе сцены, которой нет ни в одной из многочисленных переработках известной легенды: это воспоминание Дон Гуана об Инезе.

...Странную приятность

Я находил в ее печальном взоре

И помертвелых губах. ...

.....

...мало было

В ней истинно прекрасного. Глаза,

Одни глаза. Да взгляд ... такого взгляда

Уж никогда я не встречал. ...

Глаза как центр изображения – характерная особенность изображения лица в иконописном каноне (символ вечной жизни). «Печальный взгляд» и «помертве-

лые губы» – признаки скорби. Синий цвет означает божественность. На иконах Богоматерь часто пишется в синем мафории. Многочисленность подобных деталей обнаруживает довление подсознанию Гуана иного, «истинно прекрасного» образа. Другими словами, в чувстве к Инезе проявляется ощущение идеала, предвещающее переход Гуана «к максиме его святости».

Пушкинский герой приблизился к живому переживанию того, о чем говорит человеку религия. В его языке вновь обрели силу девальвированные ранее понятия:

Вас люблю, люблю я добродетель
И в первый раз пред ней
Дрожащие колена преклоняю.

Итак, перелом в душе Дон Гуана имеет свою внутреннюю подоплеку, свою историю, связанную со стремлением к «истинно прекрасному». Нетрудно заметить, что «истинно прекрасное» – словесный инвариант моцартовского «единого прекрасного». Финал «Моцарта и Сальери» открывал тему, развернутую в «Каменном госте». Крах злого в Дон Гуане («на совести усталой много зла») тесно сопряжен со способностью к сильному переживанию красоты в искусстве, раскрывающей ему источник прекрасного и нравственно должного.

Вот этот переродившийся герой и встречается со Священником в последней пьесе цикла – «Пире во время чумы». Этого столкновения не могло не быть, ибо, придя к вере, лирический герой пушкинских драм остается человеком своего века, а тем самым разделяет главный интерес Нового времени – интерес к «земному», земной жизни. Для церкви же эта жизнь – временная, не настоящая: «царство мое не от мира сего». Священник входит и сразу, не пытаясь даже вникнуть в ситуацию, начинает говорить. Указанием возраста Пушкиным дано понять, что слова, с которыми Священник обратится к молодым людям, родились не вчера и не сегодня, не зависят от времени и безразличны к нему. Это значит, что ему и не надо было что-либо слышать и видеть, достаточно самого факта «пира».

Метафора «пира», однако, двойственна. С одной стороны, это пир в прямом смысле, т. е. автор говорит нам, что дела пирующих вполне в порядке. Но вместе с тем это тот пир, при котором каждый знает, что «когда соберут со стола, уже другого ему не накроют» (В. А. Жуковский). Молодые люди «явились на жизненный пир», «пируют за трапезой жизни», «гостят на празднике жизни». «Пир» и «чума» – экспрессивные образы, фразеологические синонимы «жизни» и «смерти». А отсюда следует, что Священник осуждает не поведение данной частной группы людей, а «дух века», осуждает с позиций, для этого века уже архаичных.

Вальсингам не осуждает Священника, но отказывается за ним следовать. Показательно, что в числе главных причин неповиновения властному голосу Священника фигурирует «сознание беззаконья моего». Придя к вере, герой сохраняет свою «автономию», т. е. собственную жизненную позицию.

Но и Священник не осуждает Вальсингама – заблудшего в грехе человека – за его неповиновение. Для Священника не может быть двух правд. Уйти с пира со словами «Прости, мой сын» он мог лишь в том случае, если поверил, что и для Вальсингама есть лишь одна правда.

Далее текст этой маленькой трагедии помочь нам не может. Объяснение терпимости Священника надо искать в контексте тех религиозных идей, которые мог слышать Пушкин. В частности, он мог знать православную трактовку положения об «исхождении Св. Духа только от Отца» (4 : 75). Оно не позволяет священнику навязывать свое понимание истины мирянину, является основой духовной самостоятельности верующего. Из него, можно думать, исходил митрополит Филарет (которого некоторые пушкинисты считают прообразом пушкинского Священника), когда учил, что «если ты усвоил себе веру сердцем, <...> то вследствие сего надлежит по слову апостольскому веселиться Христу верою в сердце, то есть внести в него **свою** благодать, **свой** свет, силу и жизнь, **свое** мудрование, любовь и добродетель» (4 : 59, выделено мною. – А. Б.). «Свое мудрование» отстаивал Вальсингам, и Священник (говоря словами архимандрита Федора) «остерегся посягнуть на права и власть, принадлежащие в отношении к умам и сердцам самому небесному Отцу» (4 : 76). Только в этом случае он мог «оставить» Вальсингама, уравниваться с ним в сыновстве перед единым Отцом, ибо «один бо есть отец ваш, Иже на небесах».

Священник уходит. Пир продолжается, как свидетельствует ремарка. Заметим – не возобновляется, а продолжается, ибо «пир» есть жизнь. Но, оставшись на «пиру», Вальсингам не обращается к веселью, а пребывает в глубокой задумчивости.

Проблема, мучительная для Вальсингама, обнажила трудность самой религиозной ситуации. Не во власти Священника ее разрешить – это прерогатива Церкви. Если Вальсингам прав, если любовь, радость в этой жизни не противоречат воле Отца, чьим даром и является жизнь человека, то для этой «бренной» жизни должен существовать идеал, санкционирующий, освящающий и любовь, и радость, и деятельность, движимую страстями. Но религиозная традиция говорит лишь об одном идеале, и он аскетичен, устремляет человека прочь от этого мира. Или идеал двойственен, и есть его другая ипостась, не сформулированная еще в слове церковном, обращенном к «миру».

В начале XX века, когда «новое религиозное сознание» выдвинет вопросы оправдания земного бытия, будет выдвинуто и положение, что «новозаветный идеал жизни не единичен, а двойственен. Быть может, гораздо правильнее и истиннее было бы мыслить и утверждать, что новозаветный идеал тройственен, по образу трех Лиц Пресвятой троицы» (4 : 47). Через три четверти века после Пушкина русская религиозно-философская мысль только приступит к решению проблемы, с которой один на один он оставил своего героя.

Библиографический список

1. Подробную интерпретацию «маленьких трагедий» см. в моей книге: *Белый А. А.* «Я понять тебя хочу...» М., 1995; или на сайте: white.narod.ru
2. *Аникин А. В.* Из реально-исторического комментария к «Скупому рыцарю» // *Временник пушкинской комиссии.* Вып. 23. Л., 1989.
3. *Бочаров С.* Из истории понимания Пушкина. Пушкин и теоретико-литературная мысль. М., 1999.
4. *Русские духовные писатели.* Архимандрит Федор (А. М. Бухарев). О духовных потребностях жизни. М., 1991.

А. Н. Романова
*Костромской государственный
университет им. Н. А. Некрасова*

РАЗНОГОЛОСИЦА МНЕНИЙ И ЕДИНСТВО АВТОРСКОЙ ПОЗИЦИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ А. С. ПУШКИНА 30-Х ГОДОВ И НА СТРАНИЦАХ ЖУРНАЛА «СОВРЕМЕННОМУ»

В работах, посвященных «Современнику», обычно указывается, что журнал задумывался как трибуна писателей пушкинского круга (см., например, работы М. Еремина, Н. П. Смирнова-Сокольского, М. И. Гиллельсона, В. Э. Вацура, К. М. Накоряковой, С. А. Кибальника): «Став издателем «Современника», Пушкин сделал последнюю попытку объединить свой круг писателей и утвердить свою эстетическую программу» (5 : 19).

Но само понятие «пушкинского круга» к середине 30-х годов уже становится несколько неопределенным. Значительны различия эстетической позиции Пушкина и Баратынского. Не сходны политические суждения Пушкина и Вяземского. Далеко не совпадает историческая концепция Пушкина и Погодина, существенно разнятся критические взгляды Пушкина и молодого Белинского, а между тем все эти литераторы привлечены или приглашены Пушкиным к активному сотрудничеству в «Современнике». Неудивительно, что «Современник» с первых дней оказывается обречен на внутриредакционную борьбу. Так, вернейший из друзей Пушкина Вяземский уже с первых дней ищет возможности для создания собственного журнала. Привлеченные к работе В. Ф. Одоевский и М. П. Погодин больше тяготеют к «Московскому наблюдателю», Одоевский совместно с А. А. Краевским даже предлагают Пушкину реорганизовать его журнал. Была ли такая ситуация следствием недостатка у поэта опыта и умения редакционно-издательской деятельности или она создается им преднамеренно для осуществления собственного замысла?

Являясь творением Пушкина, «Современник» обладает многими признаками его литературных созданий. Осмыслить своеобразие «Современника» возможно только в контексте художественного метода поэта.

«Цель поэзии идеал, а не нравоучение», – писал Пушкин. Отказываясь поучать сограждан, Пушкин никогда не отказывался от права поэзии выражать идеал или размышлять об идеале, ставить проблемы, сталкивать мнения. Многие образцы его лирики явно или скрыто полемичны. Уже первые опыты Пушкина в прозе представляют собой образец литературной полемики, облеченной в форму эпистолярного романа. И в конце 20-х, и в середине 30-х годов мы находим в прозе Пушкина фрагменты, приближенные к излюбленной им форме интеллектуального диалога (блестяще воплотившегося также в письмах и статьях поэта).

Ярким примером подобного интеллектуального диалога служит известная сцена из прозаического наброска «Мы проводили вечер на даче». Спор о Клеопатре, которая торговала собой, но ценой любви назначала смерть, становится полемикой о современном человеке, о возможности перенести в современность не столько ужасные нравы древности, сколько силу чувств, полноту проживания

жизни, отличавшую людей в далеком прошлом. Пытаться отождествить мнение какого-либо персонажа с мнением автора в споре о Клеопатре так же бессмысленно, как пытаться отождествить любого из этих героев с Пушкиным. Когда речь идет о вопросах в высшей степени сложных, не имеющих простых, однозначных решений, Пушкин прибегает к столь же сложной организации текста. Распределение голосов между персонажами, представляющими разные позиции, позволяет выявить глубину проблемы, дать ее противоречивое истолкование, при этом обнаружить слабость крайних, поверхностных, необоснованных суждений. Соединяясь в сознании читателя с образами комичных или пошлых персонажей, сами высказанные мнения обнаруживают пошлость, поверхностность: «Есть и нынче женщины, которые ценят себя подороже...»; «Этот предмет должно бы доставить маркизе Жорж Занд, такой же бесстыднице, как и ваша Клеопатра»; «...таковой торг нынче несбыточен, как сооружение пирамид» (3 : 423–424) Но и мнения героев-протагонистов не воспринимаются в контексте ситуации как абсолютная истина. Так, согласие Вольской повторить опыт Клеопатры отнюдь не воспринимается как доказательство духовной силы современного человека.

В прозе Пушкина 30-х годов нередко создается особая ситуация художественно-философского диалога, в котором позиция поэта воспринимается как почти неуловимая, «текущая», распределенная между участниками спора, что позволяет ей охватывать отдельные точки зрения, быть противоречиво-целостной, синтетической. Подобная форма полемики создается Пушкиным-редактором и на страницах «Современника». Пушкин вовсе не ставит перед собой цель высказать единственно верную точку зрения и внушить ее читателю. Ему важно указать на противоречивость исходных суждений, вскрыть слабость позиций идейных противников. Пробудить мысль читателя, а не усыпить ее обычными в то время журнальными шуточками или бранью, стимулировать дискуссию, придав ей основательность и вовлекая в нее читателя на равных. Вот в чем принципиальное отличие пушкинского журнала от современных ему изданий, где круг сотрудников есть круг единомышленников и позиция редактора довлеет над всем. «Практически, весь XIX век характерен изданиями, которые прежде всего отражали волю редактора и издателя, поскольку, как правило, на страницы изданий попадали произведения тех авторов, чья позиция совпадала с позицией издателя. По сути, Пушкин и в этом случае опередил свой век, четко обозначив меру взаимодействия автора и редактора: редактор должен, имея собственную позицию, не лишать и автора права на собственную» (1).

Действительно, Пушкин объединяет в «Современнике», как прежде в «Литературной газете», тех, кому неудобно участвовать в других изданиях, то есть людей, известных несогласием с позициями уже имеющихся журналов или сумевших сохранить достаточную свободу суждений, в том числе свободных и от поклонения или подражания по отношению к самому Пушкину. Так, ценнейшими сотрудниками журнала он считает именно М. Погодина и В. Одоевского, расхождение с которыми осмыслено поэтом еще в конце 20-х годов, после сотрудничества в «Московском вестнике».

Разность позиций сотрудников журнала не являлась в глазах Пушкина препятствием к сотрудничеству в нем: «...несовпадение мнений отнюдь не всегда

приводило к антагонизму», – отмечает В. Э. Вацуро характерную черту редакционной политики Пушкина (5 : 21). Поэт не стремился сгладить противоречия между сотрудниками журнала, спрятать их от публики и создать видимость идейного единства, скорее наоборот. Вот небольшой, но весьма показательный пример пушкинской редакции.

В третьем номере журнала публикуется статья М. П. Погодина «Прогулки по Москве». Автор по ходу дела сетует на неграмотность вывесок и приводит в пример неправильное, с его точки зрения, написание на вывеске слова «богадельня» (по Погодину, его нужно писать «богодельня»). Тут же мы находим примечание издателя, опровергающее это суждение: «Слово это весьма неправильно составлено из двух слов *Бога деля* (для), и потому должно писать богадельня. – *Изд.*» (6 : 233) (курсив А. С. Пушкина. – *А. Р.*).

Невозможно удержаться от недоумения: почему Пушкин не поправил замеченную им ошибку Погодина при подготовке к публикации? Изъять этот пример из текста статьи, оставив другие, более точные, не стоило никакого труда. Нельзя сослаться и на то, что Пушкин «недосмотрел» ошибку в рукописи и решил исправить ее уже в корректуре: эта статья проходила цензуру несколько раз и была, очевидно, неоднократно перечитана поэтом до печатания. Замечание, хоть и вежливое, не может быть приятно автору статьи. Оно бросает тень не только на грамматические штудии Погодина, но и на другие суждения, высказанные в его статье. И все-таки Пушкин поступает именно так. В этом видится принципиальная позиция: автор отвечает за свои слова, его право высказывания не оспаривается, но позиция автора и позиция журнала – не одно и то же. Слово, напечатанное в журнале, – не догма. Читатель вправе и должен осмыслить противоречие, на которое ему указали, осознать проблему, самостоятельно выбрать верный вариант. Речь не только о слове «богадельня», сомнению подвергаются рассуждения Погодина о полезности для общества угасания московской дворянской роскоши: «Дома эти (Куракиных, Голицыных, Пашкова и других аристократических фамилий. – *А. Р.*) достались обществу, и где обитала праздность, там теперь поселился труд. Перемена утешительная!» (6 : 232) В полемику со статьей Погодина вступает Д. В. Давыдов своей комической «Челобитной» и сам Пушкин – «Родословной моего героя».

Как видим, независимо от своего желания, авторы журнала начинают участвовать в создаваемом Пушкиным интеллектуальном диалоге. В роли участников полемики выступают не только реальные авторы журнала, но и созданные Пушкиным «маски», его двойники, в разной степени отчужденные поэтом. Таким способом организуется дискуссия о Вольтере в пушкинском «пастише» «Последний из свойственников Иоанны Дарк», размышление о Радищеве в «Путешествии из Москвы в Петербург» – произведениях, разрушивших границы между публицистикой и художественной прозой и созданных полностью в духе «Современника».

Да, Пушкин создает *свой* журнал: но не трибуну, а, скорее, кафедру или, говоря сегодняшним языком, «круглый стол», среду, которая методологически вводит читателя в поле культуры, приобщает к диалектическому мышлению, показывает возможность сосуществования противоречивых суждений в пространстве диалога.

Не новой ареной непристойной журнальной брани, а школой достойной и сдержанной полемики задуман был «Современник». Насколько органично

такое стремление для Пушкина в середине 30-х гг., можно судить по сцене, описанной в воспоминаниях И. А. Гончарова: бывшие непримиримые враги Пушкин и Каченовский встречаются на лекции в университете и вступают в ученую дискуссию о подлинности «Слова о полку Игореве». «Пушкин говорил с увлечением, но тихо, сдержанным тоном, – отмечает Гончаров. – В позе, в жестах, сопровождавших его речь, была сдержанность светского, благовоспитанного человека» (2 : 251–252). Об этой встрече поэт с удовольствием упоминает в письме к жене, противопоставляя ее прежним временам, когда они с Каченовским «бранились, как торговки на вшивом рынке» (4 : 33).

Воплощение принципов достойной дискуссии, демонстрация «золотой середины» между утверждением «святости» всякого печатного листа и циничной торговлей ресурсами печати – это важнейшая задача, поставленная Пушкиным, и она в полной мере реализована четырьмя номерами «Современника». Не вина Пушкина, что преподанный им урок благовоспитанности не привился русской печати и она направилась по пути противоположному – к эпохе еще более кровавых журнальных спаррингов, в которых вскоре станет чемпионом уже Некрасовский «Современник».

Библиографический список

1. Антонова С. Г., Соловьев В. И., Ямчук К. Т. Редактирование. Общий курс // <http://www.mgup.ru/address>.
2. А. С. Пушкин в воспоминаниях современников: в 2-х т. Т. 2. СПб., 1998.
3. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 17 т. Т. 8. Романы и повести. Путешествия. М., 1995.
4. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 17 т. Т. 15. Переписка. 1832–1834. М., 1996.
5. Вацуро В. Э. Пушкин и литературное движение его времени // Новое литературное обозрение. 2003. № 59.
6. Современник, литературный журнал А. С. Пушкина. 1836–1837: Избранные страницы. М., 1988.

Ю. В. Лебедев

*Костромской государственной
университет им. Н. А. Некрасова*

О ДУХОВНЫХ КОРНЯХ РЕАЛИЗМА Н. В. ГОГОЛЯ

Творчество Гоголя обозначило новую фазу в развитии русского реализма. Сначала Белинский, а потом Чернышевский стали утверждать, что этот писатель явился родоначальником «гоголевского периода» в нашей литературе, который начался со второй половины 1840-х годов. Правда, содержание этого нового периода сводилось у них к развитию так называемого обличительного направления в литературе. В Гоголе они видели первого писателя-сатирика, сокрушившего в «Мертвых душах» коренные основы существовавшего в России общественного строя. Это был крайне односторонний взгляд на существо реализма Гоголя. Ведь

не случайно же Достоевскому, глубоко религиозному писателю, чуждому идеологии революционной демократии, приписывается фраза: «Все мы вышли из гоголевской “Шинели”». Дарование Достоевского, считавшего себя наследником Гоголя и Пушкина, бесконечно шире и богаче социального обличительства. «Гоголевское направление», утверждаемое Белинским и Чернышевским, просуществовало недолго и ограничилось, в сущности, творчеством писателей второй половины 1840-х годов, группировавшихся вокруг Белинского и получивших, с лёгкой руки Булгарина, кличку писателей «натуральной школы». Подлинно гоголевская традиция, оказавшаяся продуктивной, развивалась в ином направлении.

Если подыскивать реализму Гоголя аналогии, то придётся вспомнить о писателях Позднего Возрождения – о Шекспире и Сервантесе, остро почувствовавших кризис того гуманизма, который с оптимизмом утверждали писатели Раннего и Высокого Возрождения в Италии. Этот гуманизм, традиции которого не умерли и в наше время, сводился к идеализации человека, его доброй природы. Новая русская литература, начиная с Пушкина, никогда не разделяла такой облегчённой веры в человека, сознавая истину православно-христианского догмата о помрачённости его природы первородным грехом. Этот взгляд очевиден у Пушкина, начиная с «Бориса Годунова». Русское Возрождение не порывало столь резко с религиозной традицией, как это случилось на Западе, и отстаивало гуманизм христианский, сознавая, что сама вера в человека изначально выросла из христианского сознания его связи с Богом. Конечно, реализм Гоголя существенно отличается от реализма Пушкина. Но природу этого реализма нельзя свести к социальному обличительству, её можно понять лишь в соотношении творчества и эстетических позиций Гоголя с творчеством и эстетическими позициями Пушкина.

В «Выбранных местах из переписки с друзьями» Гоголь поместил написанные в 1843 году, сразу же после завершения работы над повестью «Шинель», «Четыре письма к разным лицам по поводу “Мёртвых душ”». В них он поставил перед русскими людьми горький вопрос: «Вот уже почти полтора года лет протекло с тех пор, как государь Петр I прочистил нам глаза чистилищем просвещения европейского, дал в руки нам все средства и орудья для дела, и до сих пор остаются так же пустынно, грустны и безлюдны наши пространства, так же бесприютно и неприветливо всё вокруг нас, точно как будто мы до сих пор ещё не у себя дома, не под родною нашею крышей, но где-то остановились бесприютно на проезжей дороге, и дышит нам от России не радушным, родным приёмом братьев, но какою-то холодной, занесённой вьюгой почтовою станцією, где видится один ко всему равнодушный станционный смотритель с чёрствым ответом: “Нет лошадей!” Отчего это? Кто виноват? Мы или правительство?» (1 : 147–148)

Созданный в этом этюде образ безлюдной стихии, неосвоенных хаотических пространств перекликается с ключевым эпизодом «Шинели»:

«Скоро потянулись перед ним те пустынные улицы, которые даже и днём не так веселы, а тем более вечером. Теперь они сделались ещё глуше и уединеннее: фонари стали мелькать реже – масла, как видно, уже меньше отпускалось; пошли деревянные дома, заборы; нигде ни души; сверкал только один снег по улицам, да печально чернели с закрытыми ставнями заснувшие низенькие лачужки. Он при-

близился к тому месту, где перерезывалась улица бесконечною площадью с едва видными на другой стороне её домами, которая глядела страшную пустынею.

Вдали, Бог знает где, мелькал огонёк в какой-то будке, которая казалась стоявшею на краю света. Весёлость Акакия Акакиевича как-то здесь значительно уменьшилась. Он вступил на площадь не без какой-то невольной боязни, точно как будто сердце его предчувствовало что-то недоброе. Он оглянулся назад и по сторонам: точно море вокруг него. “Нет, лучше и не глядеть”, - подумал он и шёл, закрыв глаза, и когда открыл их, чтобы узнать, близко ли конец площади, увидел вдруг, что перед ним стоят почти перед носом какие-то люди с усами, какие именно, уж этого он не мог даже различить. У него затуманило в глазах и забило в груди. “А ведь шинель-то моя!” – сказал один из них громовым голосом, схвативши его за воротник. Акакий Акакиевич хотел было уже закричать “караул”, как другой приставил ему к самому рту кулак величиною в чиновничью голову, промолвив: “А вот только крикни!” Акакий Акакиевич чувствовал только, как сняли с него шинель, дали ему пинка коленом, и он упал навзничь в снег и ничего больше не чувствовал» (3, 147–148).

Та же тема с новыми вариациями повторилась в истории «значительного лица»: «Изредка мешал ему, однако же, порывистый ветер, который, выхватившись вдруг Бог знает откуда и неведь от какой причины, так и резал в лицо, подбрасывая ему туда клочки снега, хлопуча, как парус, шинельный воротник или вдруг с неестественною силою набрасывая ему на голову и доставляя, таким образом, вечные хлопоты из него выкарабкаться. Вдруг почувствовал значительное лицо, что его ухватил кто-то весьма крепко за воротник. Обернувшись, он заметил человека небольшого роста, в старом поношенном вицмундире, и не без ужаса узнал в нем Акакия Акакиевича. Лицо чиновника было “бледно”, как снег, и глядело совершенным мертвецом. Но ужас значительного лица превзошел все границы, когда он увидел, что рот мертвеца покривился и, пахнувши на него страшно могилою, произнес такие речи: “А! так вот ты наконец! наконец я тебя того, поймал за воротник! твоей-то шинели мне и нужно! не похлопотал об моей, да еще и распек, – отдавай же теперь свою!”»(3, 158)

По мере движения повести к финалу образ разгулявшейся и разыгравшейся стихии становится всё более масштабным и угрожающим. Начинается с издевательств над бедным Акакием Акакиевичем его сослуживцев, которые сыпали ему на голову бумажки, *называя это снегом*. Потом сообщается, что «есть в Петербурге сильный враг всех, получающих четыреста рублей в год жалованья или около того. Враг этот не кто другой, как наш *северный мороз*». Именно перед лицом этой *зимней* стихии, как человеческой, так и природной, Акакий Акакиевич вдруг начинает чувствовать непоправимые «грехи»-огрехи в его шинели.

Для него шинель – не только одежда, но живая, одушевлённая вещь, более того, шинель – это защита, это тёплая заступница от стихии «мира холодного». Шинель – символ обожествляемой им и защищающей его государственности. И вдруг он чувствует, что «в двух-трёх местах, именно на спине и на плечах, она сделалась точная серпанка; сукно до того истёрлось, что сквозило и подкладка распозлалась». Эта шинель «имела какое-то странное устройство: воротник её уменьшался с каждым годом более и более, ибо служил на подтачивание других

частей её», или, по словам Петровича, «только слава, что сукно, а *подуй ветер, так разлетится*» (3, 134, 137. Здесь и далее курсив мой. – Ю. Л.).

Новая шинель даёт Акакию Акакиевичу надежду на *вечное* покровительство, неспроста он одержим идеей «*вечной шинели*». Но вот, уходя с вечеринки, устроенной сослуживцами, герой «отыскал в передней шинель, которую не без сожаления увидел *лежавшей на полу*». Этот мотив возникает ещё в самом начале повести, где некий капитан-исправник жалуется верхам, что гибнут государственные постановления, потому что «*священное имя его произносится всуе*». *Священной* становится *не божественная природа* власти, *а человеческая её ипостась, земная её вещественность, внешняя её форма*. Человек, наделённый чином, «очеловечил» эту власть до того, что от её божественного происхождения остались одни бездушные мундиры – шинели. В мире российской государственности непомерно разрастается значимость «человеческого фактора» за счёт погашения божественной харизмы носителей власти, погружающих российскую государственность в стихию полного хаоса и раздора, превращающих власть в пленницу земных человеческих несовершенств.

Символичен образ генерала, изображённый на табакерке (!) Петровича, «генерала, какого именно, неизвестно, потому что место, где находилось лицо, было проткнуто пальцем и потом заклеено четверугольным лоскуточком бумажки» (3, 137). Белая бумажка – вместо лица! Символ власти, потерявшей своё лицо, утратившей «образ Божий»! И когда портной Петрович произнёс неумолимый приговор о необходимости изготовления новой шинели, «у Акакия Акакиевича затуманило в глазах, и всё, что ни было в комнате, так и пошло перед ним путаться. Он видел ясно *одного только генерала с заклеенным бумажкой лицом*, находившегося на крышке Петровичевой табакерки» (3, 137). Есть в этой детали что-то роковое, какое-то недоброе предчувствие.

Подобно бедному Евгению из «Медного всадника» Пушкина, Акакий Акакиевич терпит бедствие от разгула Стихии и хочет найти защиту у Государства. Но в лице служителей его гоголевский герой сталкивается с полным равнодушием к своей судьбе. Его просьба о защите лишь распалила горделивую спесь генерала. «Как сошел с лестницы, как вышел на улицу, ничего этого не помнил Акакий Акакиевич» (3, 153). Равнодушие значительного лица слилось со злым холодом природной стихии: «Он шел по вьюге, свистевшей в улицах, разинув рот, сбиваясь с тротуаров; ветер, по петербургскому обычаю, дул на него со всех четырёх сторон, из всех переулков. Вмиг надуло ему в горло жабу, и добрался он домой, не в силах будучи сказать ни одного слова; весь распух и слег в постель» (3, 153).

Уходя из жизни, Башмачкин взбунтовался: он «сквернохульничал, произнося страшные слова», следовавшие «непосредственно за словом “ваше превосходительство”». (Вспомним «уже тебе!» бедного Евгения в «Медном всаднике»). Со смертью Башмачкина сюжет повести не обрывается. Он переходит в фантастический план. Начинается возмездие, бушуют вышедшие на поверхность жизни стихии, с которыми, как у Пушкина в «Медном всаднике», «царям не совладеть!»

Сперва – земные разбойники-грабители, сорвавшие в центре Российской империи с бедного Акакия Акакиевича новую шинель, потом – фантастический при-

зрак вставшего из гроба мстителя-Башмачкина, пострадавшего от равнодушия «значительного лица», наконец, – уже не персонифицированное Привидение, олицетворяющее стихию мятежа, которое угрожало блюстителю порядка:

«И точно, один коломенский будочник видел собственными глазами, как показалось из-за одного дома привидение; но, будучи по природе своей несколько бессилён <...> он не посмел остановить его, а так шел за ним в темноте до тех пор, пока наконец привидение вдруг оглянулось и, остановясь, спросило: “Тебе чего хочется?” – и показало такой кулак, какого и у живых не найдешь. Будочник сказал: “Ничего”, – да и поворотил тот же час назад. Привидение, однако же, было уже гораздо выше ростом, носило преогромные усы и, направив шаги, как казалось, к Обухову мосту, скрылось совершенно в ночной темноте» (3, 159).

Будочник, пассивно бредущий за разбушевавшейся стихией, символичен: он набирает это символическое звучание в контексте всей повести. Вспомним, что в момент ограбления Акакия Акакиевича, «вдали, Бог знает где, мелькал огонёк в какой-то будке, которая казалась стоявшею на краю света». «Шинель», завершённая Гоголем в 1842 году, перекликается с «Повестью о капитане Копейкине», включенной в первый том «Мёртвых душ». Финалы обеих повестей – бунт возмущенной Стихии против потерявших образ Божий служителей российской государственности. Видя в возмущении стихий Божье попущение, объяснимый акт возмездия, Гоголь считал эти стихии закономерными, но опасными, разделяя мысли Пушкина о русском бунте, «бесмысленном и беспощадном». Спасение от социальных и государственных болезней, охвативших русское общество, Гоголь искал на путях религиозно-нравственного самовоспитания. В этом заключался главный пункт расхождения писателя с зарождающимся русским либерализмом и революционной демократией.

В известную русскую поговорку «не место красит человека, а человек место» Гоголь вносил высокий христианский смысл, суть которого заключалась в том, что Бог определяет человеку место и, занимая его, человек должен служить не своим прихотям, а Богу, его на это место определившему. Коренной порок российской государственности он видел не в системе мест, её организующих, а в людях, занявших эти места. И порок этот касался не только «маленьких людей», мелких чиновников, но и «значительных лиц», которые у Гоголя в повести не персонифицируются и теряют лицо не только по цензурным причинам, но и по всеобщности распространения этого порока – утраты людьми образа Божия. Стихия мести, вызванная этим пороком, приводит к тому, что хаос сдирает шинели «со всех плеч, не разбирая чина и звания».

Во втором томе «Мёртвых душ» генерал-губернатор, почувствовав бесплодность борьбы со взяточничеством административными мерами, собирает всех чиновников губернского города и произносит перед ними такую речь: «Дело в том, что пришло нам спасать нашу землю; что гибнет уже земля наша не от нашествия двадцати иноплеменных языков, а от нас самих; что уже, мимо законного управленья, образовалось другое правленьё, гораздо сильнеее всякого законного. Установились свои условия; всё оценено, и цены даже приведены во всеобщую известность. И никакой правитель, хотя бы он был мудрее всех законодателей и правителей, не в силах поправить зла, как ни ограничивай он

в действиях дурных чиновников приставленьем в надзиратели других чиновников. Всё будет безуспешно, покуда не почувствовал из нас всяк, что он так же, как в эпоху восстания народ вооружался против врагов, так должен восстать против неправды...» (5, 400–401)

Гоголь развивает эту же мысль в «Выбранных местах из переписки с друзьями»: «Указ, как бы он обдуман и определителен ни был, есть не более, как бланковый лист, если не будет снизу такого же чистого желания применить его к делу тою именно стороною, какой нужно, какой следует и какую может прозреть только тот, кто просветлён понятием о справедливости Божеской, а не человеческой. Без того всё обратится во зло. Доказательство тому все наши тонкие плуты и взяточники, которые умеют обойти всякий указ, для которых новый указ есть только новая пожива, новое средство загромоздить большую сложностью всякое отправление дел, бросить новое бревно под ноги человеку... Словом – у редкого из нас доставало столько любви к добру, чтобы он решился пожертвовать из-за него и честолобием, и самолюбием, и всеми мелочами легко раздражающегося своего эгоизма и положил самому себе в непременный закон – служить земле своей, а не себе, помня ежеминутно, что взял он место для счастья других, а не для своего» (6, 148, 149).

И этот вывод, заключённый в подтексте гоголевской «Шинели», касается не только «маленького человека», мелкого чиновника, не только «значительного лица», но и всего Государства во главе с самим Государем (показательна в этой связи с виду проходная художественная деталь – «вечный анекдот о коменданте, которому пришли сказать, что подрублен хвост у лошади Фалькнетова монумента»).

«Власть государя – явление бессмысленное, если он не почувствует, что должен быть образом Божиим на земле. При всём желании блага он спутается в своих действиях, особливо при нынешнем порядке вещей в Европе, – писал Гоголь в исключённом цензурой фрагменте «Выбранных мест из переписки с друзьями», – но, как только почувствует он, что должен показать в себе людям образ Бога, всё станет ему ясно, и его отношения к подданным вдруг объяснятся. В образцы себе он уже не избрёт ни Наполеона, ни Фридриха, ни Петра, ни Екатерину, ни Людовиков, ни одного из тех государей, которым придаёт мир название великого... Но возьмёт в образец своих действий Самого Бога ...» (2 : 223).

Неудача второго тома «Мёртвых душ» говорит, скорее всего, о неподъёмности для смертного человека тех задач, которые Гоголь перед собой поставил. Ведь ему хотелось, чтобы книга повернула на новый путь духовного возрождения всю Россию. Для этого ему нужно было «найти всемогущее Слово» – равное тому, какое «было у Бога и было Бог». Нет сомнения, что Гоголь тут переоценивал силы и возможности даже своей исключительной одарённости, своей писательской гениальности.

Библиографический список

1. Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. М., 1959. Далее ссылки на это издание привожу в тексте с указанием тома и страницы.
2. Гоголь Н. В. Соч. / под ред. Н. С. Тихонравова. Т. 7. СПб., 1900.

О. А. Королева
*Костромской государственной
университет им. Н. А. Некрасова*

ЭТИЧЕСКАЯ ПОЗИЦИЯ АВТОРА И ФОРМЫ ЕЕ ПРОЯВЛЕНИЯ В ПОЭМЕ Н. В. ГОГОЛЯ «МЕРТВЫЕ ДУШИ»

«Автор (от лат. *autor* – виновник, основатель, учредитель, сочинитель, покровитель) – одно из наиболее универсальных ключевых понятий в современной литературе» (10 : 68), которое выступает в нескольких значениях: автор как лицо, имеющее свою биографию; автор – творец, создатель словесно-художественного текста, «эстетически деятельный субъект» (М. М. Бахтин); и автор, присутствующий в тексте.

К проблеме понимания роли автора в произведении обращались многие исследователи. В 30-е годы прошлого века появилась работа С. Н. Трубецкого «О методах изучения Достоевского». В этой статье он коснулся проблемы автора-творца. Он считал, что творец замкнут в своем творении и литературовед познает его лишь как создателя. Оппонентом этого утверждения двумя десятилетиями позже выступил Р. Плетнев в работе «Ответ на статью кн. С. Н. Трубецкого». В этой работе Р. Плетнев утверждал, что автор, прежде всего, является создателем своего собственного стиля, выразителем своего мировоззрения и восприятия, правда, как отмечал Плетнев, оторванного от социальных конфликтов и классовой борьбы. В 20-х годах в работе «Проблема авторства и теория стилей» В. В. Виноградов коснулся этой полемики, в которой, по его мнению, нет и «малейшего намека на необходимость найти место изучаемого автора и его стиля в общем ходе развития литературы, ее форм, ее жанров» (3 : 34). Позиция В. В. Виноградова сводилась к тому, что проблема автора выступает в несколько специфическом плане, а именно в плане развития «индивидуальных стилистических форм выражения автора в его произведениях» (3 : 36).

В «Эстетике словесного творчества» М. М. Бахтин выделяет «автора» и «героя» – связанных между собой участников «эстетического события». «Автор-творец» может помочь разобраться в «авторе-человеке». Автор все видит и знает то, что видит и знает каждый герой, и «в этом всегда определенном и устойчивом избытке видения и знания автора по отношению к каждому герою и находятся все моменты завершения целого – как героев, так и совместного события их жизни, то есть целого произведения» (1 : 16).

К образу автора в поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души» обращались многие исследователи. Так, в книге «Гоголь» (1924) В. Гиппиус пишет, что в поэме автор «говорит о себе в первом лице, дает волю разным оттенкам чувств от иронии до озлобления и ведет непринужденный разговор с читателями...» (4 : 112). В 1961 году появилась монография В. Зеньковского «Гоголь», создатель которой считает, что автор-повествователь и есть Гоголь. «Гоголь как бы невзначай раскрывает свою душу читателю...» (8 : 224). В труде «Реализм Гоголя» (1949) Г. А. Гуковский (глава «Мертвые души») пишет, что автор «не отвлеченный пиит

с лирой или скрижалю, что он не вдохновенный и пылкий романтический мечтатель..., а простой человек, как будто совсем обыкновенный, просто делающий свое писательское дело, стоящий на одной доске со своим читателем...»(6 : 508). И. П. Золотусский, автор биографии Гоголя, считает, что в лирических отступлениях является в поэме сам Гоголь. Именно Гоголь, по образному выражению И. П. Золотусского, разжигает в нем (в Чичикове) «угасший дух» (9 : 229).

В работе Е. А. Смирновой «Поэма Гоголя “Мертвые души”» (1987) автор акцентирует внимание на том, что голос повествователя имеет множество модификаций, звучит то иронически, то торжественно. Е. Е. Смирнова считает, что в поэме надо говорить не просто о каких-то разных интонациях автора, надо говорить о «разных голосах конкретных авторов». Все эти «солирующие» голоса вливаются в тот общенациональный хор, из звучания которого и вырастает поэма» (11 : 78).

В работе «Гоголь и проблемы западно-европейского романа» (1972) А. А. Елистратова склонна рассматривать личность автора в поэме как «иронического наблюдателя, летописца и комментатора всего происходящего» (7 : 41). Ю. В. Манн в книге «В поисках живой души» (1987) пишет об авторской интонации, которая охватывает своим потоком все многообразные подробности и детали, создавая эпическое движение в поэме. Именно в «Мертвых душах» впервые в русской литературе, как пишет Манн, события сюжетно не связаны с авторской судьбой (если сравнить с «Евгением Онегиным», где автор был знаком или встречался со своими героями). Автор в определенные моменты может поступить так, как ему подсказывает внутренний голос.

Как видим, в отечественном литературоведении существуют разные точки зрения на проблему понимания роли автора в поэме Гоголя. У Г. А. Гуковского, на наш взгляд, образ автора представлен в диалектическом единстве: с одной стороны, образ автора несколько ограничен как личность, а с другой – подобрал лучшие национальные черты. У автора в поэме есть этическая позиция, которую можно обозначить, как «смех сквозь слезы», она неоднозначна. Поэма пронизана авторским началом, но оно двойственно. С одной стороны, герои поэмы – люди, у которых есть душа, но то, какими они предстают в поэме, заставляет читателя содрогнуться. Представляя разнообразные характеры героев поэмы, автор не только смеется над ними, осуждает, он оставляет надежду на обновление их душ. Позиция автора – это позиция искреннего патриота, чувства которого с глубочайшей проникновенностью звучат в обращении к Руси: «Что в ней, в этой песне? Что зовет, и рыдает, и хватает за сердце? Какие звуки болезненно лобзают и стремятся в душу и вьются около моего сердца? Русь! Чего же ты хочешь от меня? Какая непостижимая связь таится между нами?» (5 : 207).

Формы проявления авторской позиции самые разнообразные: гипербола, ирония, гротеск. В образе Манилова, например, дана преувеличенная мягкость, слащавость: «– И знаете, Павел Иванович! – сказал Манилов, явя в лице своем выражение не только сладкое, но даже приторное, подобное той микстуре, которую ловкий доктор засластил немилосердно, воображая ею обрадовать пациента»(5 : 27) . Хвастовство же Ноздрева поистине поражает своим размахом: то он покупает неказистого гнедого жеребца за десять тысяч, то ловит голыми руками русаков.

Патетика лирических отступлений очень часто уравнивается иронией. Вспомним историю сапожника Максима Телятникова. Выучившись у немца, «давши барину порядочный оброк», он открыл собственное дело. Но, погнавшись за скорой выгодой, потерял все. С горькой иронией автор подводит итог: лавка опустела, «ты стал попивать», вина во всем немцев.

Сам Гоголь придавал огромное значение лирическим отступлениям в «Мертвых душах». В 1842 году, после выхода «Мертвых душ, в письме к С. Т. Аксакову он пишет: «Не пугайтесь вашего первого впечатления, что восторженность во многих местах казалась вам доходящей до смешного излишества. Это правда – потому что полное значение лирических намеков может изъясниться только тогда, когда выйдет последняя часть» (7 : 11).

Образ автора и авторская позиция особенно проявляются в лирических отступлениях. Поскольку автор присутствует в тексте, то мы можем говорить об авторе и авторской позиции и формах ее проявления.

С автором читатель знакомится с первых страниц поэмы. В первых двух главах вырисовывается образ автора. «...Автор любит чрезвычайно быть обстоятельным во всем и с этой стороны, несмотря на то что сам русский, поэт, хочет быть аккуратен, как немец»(5 : 17); признается в своих гастрономических пристрастиях (завидует «аппетиту и желудку господ средней руки»). Он немолод: «Неприлично автору, будучи давно уже мужем, воспитанному суровой внутренней жизнью и свежительной трезвостью уединения, забываться подобно юноше»(5 : 23). Себя он называет автором и с читателем на протяжении всей поэмы ведет непринужденную беседу. Во второй главе автор признается, что он презирает сословные предрассудки: «Таков уже русский человек: страсть сильная зазнаться с тем, который хотя одним чином был повыше, и шапочное знакомство с графом или князем для него лучше всяких тесных дружеских отношений» (5 :18). Далее иронично добавляет, что «даже опасается за своего героя, который только коллежский советник». А вот обращение автора к читателю во второй главе: «Но об этом читатель узнает постепенно и в свое время, если только будет иметь терпение прочесть предлагаемую повесть...» (5 :17). Таким образом, автор вполне реальное лицо поэмы, у которого свои привычки, пристрастия.

У автора в поэме есть своя позиция: он обличает, высмеивает, участвует в обсуждении проблем, поставленных в поэме. По М. М. Бахтину, «автор занимает ответственную позицию в событии бытия, имеет дело с моментами этого события, а потому и произведение его есть тоже момент события» (1 : 175). Путешествуя со своим героем, он видит Русь, вызывающую восторг, и Русь, в которой все пошло, уныло. Прибыв в губернский город, автор выстраивает целостную картину бытия, в которой представлены самые различные сферы губернской жизни и ее обитатели.

Автор знакомит читателя с губернным городом, который представляет собой зрелище скучное и уродливое: серые затерянные дома, смытые вывески, на которых были изображены игроки «с вывороченными назад руками и косыми ногами», деревья не выше тростника. Губернаторский бал, куда автор отправляется с Чичиковым, представляет еще более странное зрелище. Представляя гостей на губернаторском бале, автор сравнивает их с мухами, носящимися «на белом

сияющем рафинаде в пору жаркого июльского лета». К сравнению людей с мухами автор вернется в третьей главе, но ясно одно: автор говорит о бездельниках, прожигающих жизнь. Е. А. Смирнова находит более точное слово, которым определяет образ существования гоголевских людей-мух. «Это слово – суета»(11 : 64). Вот они, моменты события, которые автор представляет читателю с изрядной долей сатиры.

Помещики, к которым поочередно заезжает Чичиков, – обезображенные души. Представляя помещиков, автор показывает, что и в них еще теплится душа. Первый помещик, у которого Чичиков покупает «мертвые» души, – Манилов. Человек он «так себе, ни то ни се, ни в городе Богдан ни в селе Селифан». Пустой, никчемный человек, но к крестьянам относится сносно, отпускает «подать заработать». Наконец, Манилов один из всех помещиков, кто не продает, а передает «мертвые» души Чичикову, взяв купчую на себя. Коробочка крепколовая, дубинноголовая, – такими эпитетами награждает ее Чичиков. Но тот же Чичиков замечает, что в деревне у Коробочки крестьянские избы «показывали довольство обитателей, ибо были поддерживаемы как следует». «Исторический» человек Ноздрев имеет страстишку нагадить ближнему. В душе Ноздрева автор пытается найти то, что оправдает его. В его хозяйстве, пусть не таком прочном, как у Коробочки или Собакевича, все подчинено выгоде (неважно, какой ценой она достанется): он – хозяин. Собакевич – человек-кулак, грубый, неотесанный, похожий на медведя. У него мужики не мрут, крестьянские избы, казалось, определены на «вековое стояние». Плюшкин... Найти человеческие качества в нем, кажется, совершенно невозможно. Но и он был когда-то бережливым хозяином, был женат, и у него была семья. «Уродливы» помещики – уродливы и их души. Но автор не лишает помещиков хотя бы незначительной симпатии. Это дает надежду, пусть и небольшую, на чудесное преобразование их душ.

Пафос лирических отступлений, где звучит авторский голос, воспринимается как живительное начало. В поэме автор наблюдает события со стороны, и в этой «внезаходимости событию жизни», как отмечает М. М. Бахтин, и проявляется причастность событию бытия. А найти существенный подход «к жизни извне – вот задача художника» (1 : 175). Действительность предстает в поэме в самых низменных проявлениях. Во второй главе автор говорит о «задорах»: у одного задор на борзых собак, у другого – пообедать, а, впрочем, конечная цель любого задора – благополучие. В молодости у Чичикова тоже был свой «задор» – желание стать помещиком, ради которого он терпел нужду и унижения. Конечная цель чичиковского задора – обогащение. «Задор» сделал из Чичикова приобретателя.

Автор с горькой иронией замечает, насколько «велик» русский человек в умении обращаться! Тут он «мудрец»! Представляя правителя канцелярии «в тридевятом царстве» среди своих подчиненных, автор называет его Прометеем. Но недолго ему быть Прометеем: оказавшись перед дверью начальника, он превратился в куропатку, а потом и вовсе «с Прометеем делается такое превращение, какого и Овидий не выдумает: муха, меньше даже мухи, уничтожился в песчинку»(5 : 46). Автор вновь прибегает к образному сравнению людей с мухами (вспомним первую главу). Вот она, пошлость, которая тянет человеческую душу вниз.

Мотив оскудения души звучит в шестой главе. Мир Плюшкина, представленный автором читателю, полон пошлости, отвращения. Описание деревни Плюшкина вызывает чувство безысходности и безнадежности. Ветхие дома, окна без стекол, «каким-то дряхлым инвалидом глядел сей странный замок». Когда Чичиков вступил на порог широких сеней, на него «подуло холодом, как из погреба». В углу комнаты была навалена куча того, «что недостойно лежать на столе». Автор признает, что в этой комнате не могло обитать «живое существо» (не человек, а существо!). Можно сказать словами автора: «Здесь погребен человек».

Плюшкин – один из немногих помещиков, у кого есть прошлое. Оказывается, было время, «когда он был бережливым хозяином! Был женат и семьянин, и сосед заезжал к нему пообедать, слушать и учиться у него хозяйству и мудрой скупости». Но после смерти жены «одинокая жизнь дала сытую пищу скупости». В Плюшкине не осталось ничего человеческого, и «сам он обратился наконец в какую-то прореху на человечестве». Автор с горечью вопрошает: «И похоже это на правду? Все похоже на правду, все может стать с человеком. Нынешний же пламенный юноша отскочил бы с ужасом, если бы показали ему его же портрет в старости. Забирайте же с собою в путь, выходя из мягких юношеских лет в суровое ожесточающее мужество, забирайте с собою все человеческие движения, не оставляйте их на дороге, не подымите потом!» (5 : 119) Автор переживает судьбу «мертвой» души Плюшкина, а переживание, по М. М. Бахтину, – «это след смысла в бытии» (3 : 108). Такой человек, как Плюшкин, по словам автора, «редко попадает на Руси». А рядом с миром скупости, которая поглотила Плюшкина, автор показывает помещика, прожигающего жизнь. На Руси любят «развернуться, нежели съежиться». Можно было бы удивиться тому, как полгубернии весело гуляет, и только чуткий, внимательный человек заметит «дикое и грозящее в сем насильственном освещении», увидит непробудный мрак, как «негодуют суровые вершины дерев на сей мишурный блеск, осветивший снизу их корни». Автор обличает, видя беспорядок жизни, несправедливость, пошлость человеческой души.

После комического торга Коробочки и Чичикова, после пошлости мира ее обитательницы, вновь слышишь голос автора, наполненный грустью. Автор задает вопросы: зачем заниматься Коробочкой, так ли далеко она ушла от сестры ее, «недосягаемо огражденной стенами аристократического дома», зевающей за недочитанной книгой и желающей высказать «вытверженные мысли»? Нет, Коробочка ничуть не хуже. Все та же пошлость, в которой погрязли люди, то же зло. «Коробочка ли, Манилов ли, хозяйственная ли жизнь, или нехозяйственная – мимо их!» Заканчивается глубокое размышление автора тем же вопросом: «Зачем же среди веселых, беспечных минут пронесется иная чудная струя?» Становится ясно, что «веселое мигом обратится в печальное, если только долго застоишься перед ним», а смех, который украшал еще минуту назад лица, сбежал, «и уже другим светом осветилось лицо» (5 : 54).

Можно заметить легкость и подвижность точки зрения автора, которая позволяет ему переходить от одного предмета к другому, от одной темы к другой. Все это раздвигает горизонт полета мысли автора.

Неподдельный восторг вызывает в душе автора русский народ, с которым он идейно слит. С какой любовью он восхищается его живым и бойким умом, «что

не лезет за словом в карман»! Рассуждая о народах, автор приходит к мысли, что каждый народ – творящая душа, слово которого отражает его сущность. Недолговечно слово француза; мудростью отзовется слово британца; «умно-худощавое слово», придуманное немцем; «но нет слова, которое было бы так замашисто, бойко, так вырвалось бы из-под самого сердца, так бы кипело и животрепетало, как метко сказанное русское слово». В «Авторской исповеди» Гоголь даст другой ответ: «Лучше ли мы других народов? Ближе ли жизнью ко Христу, чем они? Никого мы не лучше, а жизнь еще неустроенней и беспорядочней всех их».

Как подтверждение этой мысли Гоголя о поступках русского человека звучит лирическое отступление десятой главы. Почему же во всех добрых начинаниях присутствует «препорядочная путаница», а «удаются те совещания, которые составляются для того, чтобы покутить и пообедать»? Почему, собрав деньги для бедных, большую часть тратят на обед для первых сановников города, на остальные нанимается квартира для комитета, ну а бедным остается «пять рублей с полтиной». В 1846 году в записной книжке Гоголь записал: «Грусть оттого, что в добре не видишь добра».

Все, что происходит в жизни страны, вызывает в душе автора «незримые слезы», горькое разочарование. Но он неразрывно связан с судьбой родины и народа, он переживает, и он, безусловно, часть этого народа.

В лирическом отступлении седьмой главы мы видим автора, размышляющего о творчестве. Он говорит о двух возможных путях писателя. Путь одного писателя заключается в том, что, «сокрыв печальное в жизни, показав им прекрасного человека», он изображает характеры, являющие высокое достоинство. Ему все рукоплещут, он парит над землей. Совсем другой путь и судьба писателя, который верен жизненной правде, дерзнув вызвать наружу «всю страшную, потрясающую тину мелочей, опутавших нашу жизнь...». Писатель, вставший на этот путь, обречен на одиночество и непонимание: «...Много нужно глубины душевной, дабы озарить картину, взятую из презренной жизни, и возвести ее в перл создания...» (5 : 125). Поношение, непризнание и одиночество «посреди дороги». Эмоциональный тон лирического отступления поднимается до уровня исповедального откровения. Награды и славы на этом пути обрести невозможно, и сам автор это понимает: «И далеко еще то время, когда иным ключом грозная вьюга вдохновения подымется из облеченной в святой ужас и в блистанье главы и почуют в смущенном трепете величавый гром других речей...» (5 : 125). Это лирическое отступление, начавшееся с изображения просторов Руси, с ее «холодами, слякотью, грязью», длинной и скучной дорогой и «дорожными подлецами», заканчивается опять же картиной русской дороги.

Как итог предыдущих рассуждений и раздумий автора, возникает образ Руси. Русь, представленная из «прекрасного далека», неприютна и бедна, «неприметно торчат среди равнин невысокие твои города; ничто не обольстит и не очарует взора» (5 : 207). Но автора влечет не красота, а какая-то непостижимая тайна. В риторическом вопросе автора «Русь! чего же ты хочешь от меня?» чувствуется неразрывная связь его с отечеством. А конец одиннадцатой главы заканчивается вопросом: «Русь, куда же несешься ты? Дай ответ! Не дает ответа...» (5 : 207)

Пока мысль немеет перед необъятными пространствами, грядущее для автора определено: «Здесь ли не быть богатырю...»

На протяжении всей поэмы автор обличает, указывает на несправедливости, уподобляется «проповеднику» (11 : 78).

Рассуждая о несообразностях того, как запутали себя сами чиновники, автор приводит примеры заблуждений человека из всемирной истории. И опять парадокс. Вот он прямой путь к истине, но человечество избирает другое. «Какие искривленные, глухие, узкие, непроходимые, заносящиеся далеко в сторону дороги избирало человечество, стремясь достигнуть вечной истины, тогда как перед ним весь был открыт прямой путь, подобный пути, ведущему к великолепной храмине, назначенной царю в чертоги» (5 : 197), попадая при этом в «непроходимые захолустья». Где же «выход и дорога»? Что же «текущее поколение», воспримет ли, осмыслит этот урок? Гордое и самонадеянное поколение «начинает ряд новых заблуждений». Гоголь использует эпизод пира Валтасара – реминисценции библейской книги пророка Даниила, автор восклицает: «небесным огнем исчерчена сия летопись, ...кричит в ней каждая буква», но это не убеждает современное поколение (5 : 198).

Лирическими отступлениями, авторскими обращениями изобилует поэма. В ней звучит и смех автора. Иногда автор надевает маску, и тогда начинается игра. В конце первой главы рассказывается о том, какими добродетелями обладал Чичиков, как он мог ловко все «облекать какою-то степенностью». Говорил он ни громко, ни тихо, а «совершенно так, как следует». «Словом, куда ни повороти, был очень порядочный человек» (5 : 16) Это говорит автор?! Последующие фразы разрешают все сомнения. Чиновники, губернатор и даже Собакевич, который редко отзывался о ком-то хорошо, отметили, что Чичиков – дельный человек. Такого автор сказать не мог. Он просто надел маску губернского пошляка и зло смеется. В восьмой главе в голосе мнимого автора появляются другие интонации: подбосстранные, вкрадчивые с придыханием. Перед читателем уже другая маска. «Дамы города N были... Нет, никаким образом не могу: чувствуется точно робость. В дамах города N больше всего замечательно было то... Даже странно, совсем не подымается перо, точно будто свинец какой-нибудь сидит в нем» (5 : 147). Есть в поэме эпизод, где голос Чичикова и автора сливаются. Это лирическое отступление седьмой главы, когда Чичиков размышляет о четырехстах купленных им душах.

Но чаще всего автор просто смеется над пороками, пошлостью, над негативными явлениями современной жизни. Описание присутственных мест – еще одна страница гоголевской сатиры. Ослепительно белый каменный дом, по словам автора, был, «вероятно, для изображения чистоты душ помещавшихся в нем должностей». В храме правосудия сидят отнюдь не чистые души, сидят мздоимцы, а Фемида – богиня правосудия – «в neglige и халате» принимает гостей. Абсурдность губернской жизни налицо.

В последней главе дана биография Чичикова, мошенника и авантюриста, человека вполне благопристойного, «благонамеренного», умеющего «пустить слезу». За всеми его добродетелями проступает пошлость, разрушающая душу. Главное для Чичикова – приобретение. Это стало его страстью, смыслом жизни, заменило религию. Автор предостерегает, что страсти, «которых избранье не от

человека» (но от кого? – от беса?), эти страсти живут в человеке. Но даже для такого дельца, как Чичиков, автор находит оправдание.

На протяжении всей поэмы вырисовывается и образ автора-повествователя, который выстраивает целостную картину мира. У автора, присутствующего в тексте, есть индивидуальность, характерные черты, интонация. По определению М. М. Бахтина, «индивидуальностью автор становится лишь там, где мы относим к нему оформленный и созданный им индивидуальный мир героев или где он частично объективирован как рассказчик» (1 : 190). С первой и до последней главы автор присутствует рядом с читателем, он – активный творец. Так какую же позицию должен занимать автор в тексте? «Автор должен находиться на границе создаваемого им мира как активный творец его, ибо вторжение его в этот мир разрушает его эстетическую устойчивость. Позицию автора по отношению к изображенному миру мы всегда можем определить по тому, как изображена наружность, дает ли он цельный трансгредивный образ ее, насколько живы, существенны и упорны границы, насколько тесно герой вплетается в окружающий мир, насколько полно, искренне и эмоционально напряженно разрешение и завершение, насколько живы души героев (1 : 176).

В. Зеньковский писал: «Истоки морального сознания Гоголя – христианские: от христианства идут его мысли о неправде всякого эгоизма, тем более несправедливости» (8 : 260). Герои поэмы – люди, погрязшие в грехе, а всякий грех – это отклонение от моральных принципов, их нарушение – нарушение правды Божьей. Но автор верит в человека даже тогда, когда, казалось бы, нет и надежды увидеть в душе искру Божью. В письме от 1843 года (июль) Гоголь писал: «Внутри всех нас есть источник света – хоть мы редко стремимся к тому, чтобы найти его». Автор поэмы не только ищет, он видит этот свет, он верит в возможность духовного обновления. Таким образом, этическая позиция автора в поэме «Мертвые души» православная.

Манилов, Коробочка, Собакевич, Ноздрев, Плюшкин – галерея пошлых помещиков. В книге «Выбранные места из переписки с друзьями» Гоголь пишет о Плюшкине: «... Именно он, познавший весь мрак и холод остывшей души, потому-то именно и будет знать цену теплу и свету, а милость Божия может быть явлена на каждом человеке в любую минуту – и, как это не раз бывало в истории, даже в жизни святых, самый падший станет вдруг «первым ратником добра»». В поэме автор приходит к мысли, что даже страсть Чичикова собирать копейку будет ему во спасение души: «И, может быть, в сем же самом Чичикове страсть, его влекущая, уже не от него, и в холодном его существовании заключено то, что потом повергнет в прах и на колени перед мудростью небес». Вспомним библейское послание к римлянам святого апостола Павла: «Как и вы некогда были непослушны Богу, так и они теперь непослушны для помилования вас, чтобы и сами они были помилованы. Ибо всех заключил Бог в непослушание, чтобы всех помиловать (2 : 30-32).

Автор оставляет надежду на воскресение падшего человека.

Библиографический список

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1986.
2. Библия. М., 1993.

3. *Виноградов В. В.* Проблемы авторства и теория стилей. М., 1961.
4. *Гиппиус В.* Гоголь. СПб., 1994.
5. *Гоголь Н. В.* Собр. соч.: в 7 т. М., 1984–1986. Т. 5.
6. *Луковский Г. А.* Реализм Гоголя. М.-Л., 1959.
7. *Елистратова А. А.* Гоголь и проблемы западноевропейского романа. М., 1972.
8. *Зеньковский В. Н.* Гоголь. СПб., 1994.
9. *Золотусский И. П.* Гоголь. М., 2005.
10. *Прозоров В. В.* Введение в литературоведение. М., 2004.
11. *Смирнова Е. А.* Поэма Гоголя «Мертвые души». Л., 1987.

Е. Ф. Григорьева
Мееринская средняя школа
Вологодской области

«СЕМЕЙНАЯ ХРОНИКА» С. Т. АКСАКОВА КАК ОПЫТ ДУХОВНОЙ АВТОБИОГРАФИИ: МОЛИТВА И УМОЛЧАНИЕ (НЕКОТОРЫЕ ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ)

Можно указать причины для возражений против того, чтобы рассматривать «Семейную хронику» как опыт духовной автобиографии, однако обратим внимание и на доказательства в пользу подобного рассмотрения, попытаемся ответить на вопрос: почему «Семейная хроника» актуальна сегодня как опыт духовной автобиографии?

Бережение веры не как музейной реликвии или объекта научного изучения актуально в наше время. Бережение веры как принципа жизненного поведения, требующего это самое поведение – домашнее или деловое, повседневное... любое – умерять в соответствии с христианским внутренним анализом, в соответствии с вечными заповедями: «Что ты видишь в глазу брата своего сучок, а в своем бревна не видишь?», или: «Как хочешь, чтобы к тебе относились люди, так и ты к ним относишься».

Эти слова об умеряемой христианским анализом натуре, принадлежащие С. Т. Аксакову, сказаны о Гоголе, но в полной мере относятся и к нему самому. А адресованы они – потомству, т. е. всем последующим поколениям. С этих слов мы приступаем к выявлению доказательств, которые помогают увидеть «Семейную хронику», во-первых, как опыт духовной автобиографии, а во-вторых, как *речевое высказывание* писателя, связующее *множество* речевых высказываний Аксакова в единое целое и не позволяющее дробить наследие писателя на главные и основные или неглавные и второстепенные произведения.

В пределах данной работы не могут быть подробно рассмотрены эти доказательства в их взаимосвязанности – каждое может стать предметом самостоятельного исследования; задача же данной работы – показать, как даже при малейшем внимании к этим доказательствам «Семейная хроника» начинает проявляться как опыт духовной автобиографии, приоткрывая самый сокрытый, самый потаенный

предмет творчества Аксакова – его собственный духовный путь, его «внутреннюю биографию», проявляя сам процесс осмысления жизненного пути, связанный с размышлениями писателя о роли искусства в жизни человека и о роли *веры*, связанный с размышлениями Аксакова о странностях человеческого поведения (в том числе и своего собственного), о человеческом неумении выстраивать нормальность человеческой жизни выполнением заповедей, не внешним говорением о заповедях, о вере, искренности, доброжелательности, а внутренним трезвением, внутренним старанием держать себя в норме в соответствии с *говоримым*, т. е. в соответствии с нормой *равновесия* и *соответствия* внешнего и внутреннего.

Перечислим выписывания и эти доказательства:

– устойчивый мотив авторского (часто горестного, печального) недоумения, который проявляется на протяжении всего творческого пути писателя и исчезает лишь в последнем произведении – в «Очерке зимнего утра»;

– взаимосвязанность ситуаций умолчания, которая показывает устойчивое внимание Аксакова не столько к *ушедшей* в прошлое действительности, сколько к *сопоставлению* прошедшего и протекающего перед глазами в момент выписывания – *выговаривания* – того или иного речевого высказывания;

– взаимосвязанность множества авторских отступлений от повествования о действительно бывшем со вниманием писателя к быстротечности человеческой жизни, к ее временности;

– устойчивое на протяжении всего творческого пути авторское внимание к внутреннему миру человека, к «тайнам сердца»;

– столь же устойчивое внимание автора к необъяснимости человеческого поведения, к феномену человеческого поведения;

– очевидность традиционности позиции позднего Аксакова, которая прямо и открыто заявлена в работах 30-х годов, очевидна в театрально-критических статьях 20-х годов и связывает в единое целое множество речевых высказываний писателя, – позиции выполнения долга перед историей и долга перед совестью;

– очевидная однонаправленность творческих и духовных исканий Аксакова и его современников, связанная с размышлениями о значении и ценности отечественной культуры, в которой взаимосвязаны понятия долга, служения Отечеству и самоопределение собственного своего отношения к христианским заповедям, к Православию.

Наша задача – указать на те условия, при которых «Семейная хроника» начинает проявляться как опыт духовной автобиографии автора и как произведение, связующее творческое наследие писателя в единое целое.

Обратим внимание на то, как мотив недоумения, связанный с неумением объяснить различные странности человеческого поведения, связывается со вниманием автора к быстротечности человеческой жизни, очевидно и явно проявляющимся во взаимосвязанности авторских отступлений от повествования.

Известно, что мальчик Сережа, «*желанный, прошенный и моленый*» (1 : 279), как герой и как предмет внимания автора, появляется на последних страницах «Семейной хроники»; в произведении этого мальчика нет. Однако есть след горестного недоумения этого мальчика, который, если проследить в соответствии

с хронологией, проявляется во многих речевых высказываниях, исчезая окончательно лишь в последнем – «Очерке зимнего дня».

С чем же связано это горестное недоумение, так сильно врезавшееся в детскую память и почти до конца жизни не оставлявшее писателя? Перечитывая «Семейную хронику» в контексте целостного творческого и жизненного пути Аксакова, видим, что это недоумение обусловлено, с одной стороны, необыкновенной наблюдательностью, развившейся еще в детстве, а с другой – с неумением *объяснить* странности человеческого поведения: жестокость, лицемерие, *безразличие к чувствам другого*.

«Что за мудреное создание человек!» – воскликнет Аксаков в «Литературных и театральных воспоминаниях» (3; 19), которые, казалось бы, не имеют отношения к «Семейной хронике». Но если ситуацию, к которой относится это восклицание, сопоставить с любой ситуацией «Семейной хроники», которая свидетельствует о труднообъяснимом поведении человека, – нельзя будет не заметить устойчивости аксаковского внимания к самой проблеме *необъяснимости* человеческого поведения. Вспомним услужливого Калмыка, который может предать в любую минуту, генерала-немца, который восхищается звуками церковного пения, исполняет обряды православной церкви и тут же, под звуки этого пения, приказывает палками наказать одного из героев «Семейной хроники»... Вспомним старика Зубина или самого Степана Михайловича Багрова, как он оторвал косу у своей жены, но вспомним также и причину гнева старика Багрова, вспомним женщину-лгунью, которая рассказывает о том, как беседовала с императрицей, Куролесова, саму Прасковью Ивановну, которая натерпелась предостаточно от жестокого мужа, молилась со слезами и в то же время весьма странно вела себя по отношению к своим родственникам. «Даже займы не давала ни одного рубля», – выговорит Аксаков свое недоумение в главе «Гимназия» (2; 8). А вот слова, сказанные о старике Багрове: «И этот добрый, благодетельный и даже снисходительный человек омрачался иногда такими вспышками гнева, которые искажали в нем образ человеческий... делали его способным... к жестоким, отвратительным поступкам. Я видел его таким в моем детстве... и впечатление страха до сих пор живо в моей памяти!» (1; 90) Как видим, то же недоумение и в «Семейной хронике», когда Аксаков выписывает – или выговаривает – воспоминания о поведении Степана Михайловича Багрова. А вот слова о другом человеке, о Загоскине, которого Аксаков называл добрейшим человеком, биографию которого Тургенев называл образцом – с таким теплым чувством к Загоскину она написана. И в то же время читаем: «Загоскин в театре не был, но неистовствует против «Женитьбы» и особенно взбесился за эпиграф к «Ревизору». С пеной у рта кричит: «Да где же у меня рожа крива? « Это не выдумка» (3; 254), – с горестной задумчивостью и очевидным недоумением сообщал Аксаков Гоголю о том, как были приняты его произведения. А вот другие слова, которые также свидетельствуют о горечи Аксакова: «... Грек Бенардаки, очень умный, но без образования, был единственным человеком в Петербурге, который назвал Гоголя гениальным писателем и знакомство с ним ставил себе за большую честь!» (3; 174) «Во всем круге... моих знакомых я не встретил ни одного человека, кому бы нравился Гоголь и кто бы ценил его вполне. Даже никого, кто бы всего его прочел!» (3; 170)

Оставив на некоторое время поздние произведения Аксакова и учитывая это авторское недоумение, выразившееся в пятидесятые годы, перечитаем его ранние стихотворения и театрально-критические статьи. Нельзя не увидеть будет того же самого очевидного аксаковского недоумения. Как сказано выше, мотив недоумения в творчестве Аксакова – это предмет отдельной работы. Укажем здесь лишь на то, к каким сужающим, уменьшающим значение творчества Аксакова выводам можно было прийти, если не учитывать целостности духовного пути писателя. В известной книге «Семья Аксаковых» Ю. В. Манн так писал о басне «Три канарейки» (1812) и о стихотворении «Песнь пира» (1815): «На страницах журнала («Русский вестник». – *Е. Г.*) печатались «Стихи по случаю известия о нашествии неприятеля», «Молитва русских при опоясании на брань», «Обращение к воинам»... Рядом с этими материалами стихи Аксакова выглядели несвоевременными и несколько даже диковатыми... И неуклюжее морализаторство басни, и наивное эпикурейство, и гедонизм «песни», славящей минутные радости бытия, – все было традиционным и книжным. Подлинные переживания и заботы автора обнаружить в них трудно; кажется, жизнь его шла своим чередом, а стихотворство – своим» (4 : 77, 78).

Вспомним здесь восклицание Аксакова, относящееся к Прасковье Ивановне, которое находим на первых страницах главы «Гимназия»: «... в настоящее время она не помогала моему отцу ни одной копейкой и заставляла его с семейством терпеть нередко нужду: даже займы не давала ни одного рубля» (2; 8), – и сопоставим с последующим восклицанием писателя в главе «Университет», также относящимся к этой героине и связанным с ситуацией получения наследства, а потом снова обратимся к басне 1812 года.

«Боже мой, что значит богатство! Как оно разодрало глаза всем добрым людям! Какою завистью закипели сердца близких приятелей и даже родных» (2; 156) – эти слова относятся к ситуации, которую писатель объяснял так: родители, получившие наследство, простили долги тем людям, которые должны были Прасковье Ивановне (в гл. «Университет» Надежда Ивановна. – *Е. Г.*), однако «этот поступок никого не обезоружил, не примирил с богатыми наследниками» (2; 156), отец с матерью были огорчены, как пишет Аксаков, таким враждебным к себе отношением.

Вот так-то завсегда и меж людей бывает:
Несчастье их соединяет,
А счастье разделяет (3; 635), –

так писал молодой Аксаков в своем первом стихотворении, явно несущем на себе отпечаток того конфликта, который переживала его семья, и свидетельствующем о том внутреннем горестном недоумении, которое будет очевидно и на страницах «Семейной хроники», и во множестве других речевых высказываний писателя, свидетельствуя об устойчивом внимании Аксакова к внутреннему миру человека и о желании как-то объяснить, понять труднообъяснимое.

Доказательством внимания к феномену человеческого поведения являются и письма Аксакова, и ранние статьи. Вот, например, из письма И. С. Тургеневу о «Рудине»: «Повесть... раскрывает глубокие тайны духовной природы человека,

а всего более ту запутанную и, по-видимому, необъяснимую совместимость противоположных качеств» (5 : 338). Сравним с заключением «Семейной хроники»: «Прощайте, мои светлые и темные образы, мои добрые и недобрые люди, или, лучше сказать, образы, в которых есть и светлые и темные стороны, люди, в которых есть и доброе и худое» (1; 279).

Как видим, именно духовная природа человека интересует Аксакова, внутренний мир, «внутренняя биография». Задолго до «Семейной хроники» было написано «Письмо к издателю «Московского вестника» (О значении поэзии Пушкина)». Главной заслугой поэта, его достоинством Аксаков считал «силу и точность в изображениях не только видимых предметов, но и мгновенных движений души человеческой». (3; 518). Подобное в этом же 1830 году писал Аксаков и о Шаховском: род сочинений его, «кроме таланта, требует великой опытности, искусства, долговременного наблюдения нравов, познания сердца человеческого» (3; 524). Как известно, и в 1852 году, через двадцать с лишним лет, призывая современников собирать материалы о Гоголе, Аксаков писал именно о биографии внутренней жизни: «Чем предмет выше, тем отойти надобно дальше: я разумею биографию внутренней жизни, искреннюю и полную» (3; 604).

Именно биографию своей внутренней жизни, связанной с характером матери, отца, дедушки, связанной с их взаимоотношениями, самые истоки собственной биографии и осмысливал писатель в «Семейной хронике». Изучение преломления темы молитвы во множестве речевых высказываний показывает это.

Если прочитывать «Семейную хронику» как отдельное и самостоятельное произведение, тогда надо говорить, что молитва показана Аксаковым как естественный элемент канувшего в прошлое жизненного уклада, т. е. уклада *ушедшего*, в котором молитва сопровождала человека повсюду, могла быть легкой и необременительной, даже кошунственной; в трудных ситуациях оказывалась единственной надеждой. Тогда приходится признавать, что авторское заключение, которое замыкает «Семейную хронику», выдвигает вперед другую, как кажется, более значительную тему – тему времени и временности человеческой жизни, – и все описанное в «Семейной хронике» (благодаря этому заключению) отодвигается от читателя и отходит как *прошедшее и ушедшее навсегда* вместе с переживаниями героев и вместе с темой молитвы.

Но это же заключение – при повторных перечитываниях – видится тесно связанным с теми авторскими отступлениями от повествования, которые рассеяны в «Семейной хронике» и которые свидетельствуют о том, что повествование о давно *прошедшем* связано с размышлениями о *протекающем* собственном пути. «Я помню замирание молодого сердца и сладкую безотчетную грусть, за которую отдал бы теперь весь остаток угасающей жизни...» (1; 92). Угасающая жизнь – это та, которая угасает сейчас, в момент выписывания, *выговаривания* воспоминаний.

Умолчание, которым завершается данное отступление от повествования, повторяется в том же контексте и в главе «Гимназия»: «Теперь воды Бугуруслана подмыли корни березы, она состарилась... но все еще живет и зеленеет. Новый хозяин посадил подле нее новое дерево...» (2; 12).

Отступление от повествования, которое следует далее, так же, как заключение «Семейной хроники», снова выдвигает вперед – на первый план – тему

времени, временности человеческой жизни и одновременно тему *осмысления* этой протекающей, угасающей жизни. «О где ты, волшебный мир, Шехерезада человеческой жизни, с которым часто так неблагоприятно, грубо обходятся взрослые люди, разрушая его очарование насмешками и преждевременными речами! Ты золотое время детского счастья, память которого так сладко и грустно волнует душу старика! Счастлив тот, кто имел его, кому есть что вспомнить! У многих проходит оно незаметно или нерадостно, и в зрелом возрасте остается только память холодности и даже жестокости людей» (2; 12, 13). Очевидно, что выписывание давно *прошедшего* заключено в своеобразную объемную раму размышлений *о протекающем* сейчас и требует расширения контекстов.

Здесь уместно вспомнить о том, как не однажды повторяются подобные отступления в произведениях, окружающих «Семейную хронику», как они дополняют друг друга, проявляя очевидное авторское осмысление своего жизненного пути, которое, однако, остается под спудом, остается потаенным пластом. Аксаковское умолчание, которым прерываются подобные отступления, свидетельствуют о явном нежелании автора выговаривать что-то болезненное, мучительное, не могущее быть *выговоренным*.

«Во все течение моей жизни я продолжал испытывать, приближаясь к Аксакову, подобные ощущения; но несколько лет тому назад, после двенадцатилетнего отсутствия, также довольно рано подъезжал я к тому же Аксакову: сильно билось мое сердце от ожидания, я надеялся прежних радостных волнений!.. рой воспоминаний окружил меня... но не весело, а болезненно, мучительно действовали они на мою душу, и мне стало невыразимо тяжело и грустно... не знал я, как мне прогнать мои воспоминания, как успокоить нерадостное волнение. Старые меха не выдерживают молодого вина, и старое сердце не выносит молодых чувств...» (2; 56).

Слова «холодность и даже жестокость», «нерадостное волнение», несомненно, могут быть связаны с героями «Семейной хроники» и «Детских годов Багрова-внука». Вспомним, как безразличны к чувствам невестки и даже к чувствам своего родного брата дочери старика; безразлична к чувствам родственников Прасковья Ивановна; в «Детских годах Багрова-внука» она прямо-таки по собственной прихоти распоряжается устройством их жизни. Но эти слова прежде всего связаны с детской памятью, которая сохранила тягостные впечатления. Вспомним, что поведение добросовестного и честного Григория Ивановича Карташевского также часто вызывало недоумение у молодого Аксакова; но аксаковская память сохранила и свое собственное (труднообъяснимое) поведение по отношению к Карташевскому. Вспомним хотя бы ситуацию с письмом, отправленным родителям юношей Аксаковым сгоряча. «Конечно, если бы я отложил письмо до следующей почты, я непременно бы одумался, но горячность увлекала меня... увлекала и во всю жизнь...» (2; 142). И снова умолчание прерывает мысль писателя, и снова нельзя не заметить того, как взаимосвязаны авторские отступления от повествования и как становятся все более распространенными – по мере удаления от времени, которое описывалось в «Семейной хронике», и, наконец, получают свое оформление в «Истории моего знакомства с Гоголем» как повествование об истории знакомства.

«История моего знакомства с Гоголем» есть то произведение, которое донесло до нашего времени явные отпечатки внутренней работы С. Т. Аксакова, направленной на осмысление собственного жизненного пути, и, казалось бы, целесообразнее было бы именно это произведение рассматривать как опыт духовной автобиографии. Однако сопоставление «Истории...» с «Семейной хроникой» или другими речевыми высказываниями писателя, окружающими трилогию, помогает увидеть очевидные признаки той же внутренней работы и в других произведениях Аксакова, которые написаны до «Истории моего знакомства...». Обратим внимание хотя бы на «Отрывок из семейной хроники», записанный Аксаковым в альбом будущей невестке в 1847 году, на вступление к «Запискам об уженье рыбы». О недовольстве собою, о «презрительной недоверчивости к собственным силам, твердости воли и чистоте помышлений» (4; 11) говорил Аксаков задолго до «Истории моего знакомства...».

В двадцатом столетии «История моего знакомства...» воспринималась как «ценнейший источник для изучения Гоголя» (3; 709), однако сопоставление *множества* речевых высказываний двух последних десятилетий жизни Аксакова показывает это произведение и «ценнейшим источником для изучения Аксакова». То же внимание, как и в «Отрывке из семейной хроники», и «Семейной хронике», к ситуациям, которые показывают труднообъяснимость человеческого поведения. Тот же принцип – показывать то и другое, доброе и худое, ясное и странное. «Загоскин говорил без умолку о себе: о множестве своих занятий... о пребывании в чужих краях (он не был далее Данцига)», – замечает Аксаков и уточняет: «Все знают, что это совершенный вздор, и что ему искренне верил один Загоскин» (3; 154). Все то же, но размышления о поведении *другого* тесно связаны с размышлениями о своем собственном жизненном поведении, в котором так же видится Аксакову доброе и худое.

Если учитывать этот принцип изображения человеческого характера и прочитывать «Историю моего знакомства...» как «источник для изучения Аксакова», тогда нужно будет искать, что указывается Аксаковым как причина неполного понимания между ним и Гоголем и что самое главное для Аксакова видится в Гоголе. У Пушкина Аксаков отмечал способность передать «видимые и невидимые движения души человеческой» (3; 518), у Шаховского – «великая опытность», «долговременное наблюдение нравов», «строжайшая нравственность» – «никто не найдет в его сочинениях ни соблазнительных сцен... ни вольнодумных выходов... не упрекнет его ни один отец семейства, ни моралист, ни гражданин, ни христианин» (3; 524). У Гоголя главным достоинством, по Аксакову, окажется «беспреданно умеряемая христианским анализом и самоосуждением» натура, «непреодолимое стремление быть полезным» (3; 604), беспреданное воспитание самого себя, любовь к людям.

Причиной же непонимания, по Аксакову, оказывалась холодность Гоголя, *безразличие* к искренним и теплым чувствам их, аксаковской, семьи. Здесь можно вспомнить и «Литературные и театральные воспоминания», например, воспоминания Аксакова о том, как один человек искренне любил другого и за глаза смеялся над своим же другом: «Что за мудреное создание человек! Шатров любил Николаева, как близкого родного, ухаживал за ним во время его болезни, развлекал во

время скуки... и тот же Шатров, – *выговаривал* Аксаков с недоумением, – ругался над слепотой Николева и задыхался от сдержанного смеха, когда слепец натыкался на подставленный ему стул и больно ушибался» (3; 19).

Как видим, не только в «Семейной хронике» описывались добрые и недобрые люди, как они жили, как справлялись со своими жизненными трудностями и со своими собственными характерами. Вспомним снова, что явилось первой причиной – по Аксакову – взаимного непонимания Аксаковых и Гоголя. Безразличие Гоголя к их, аксаковским, искренним и добрым чувствам – прямо не выговаривает Аксаков, но подводит читателя к этому. Но еще и боязнь ханжества, сохранившаяся с детства память, что не всегда человек, молящийся и говорящий о молитве, оказывается человеком добрым. Вспомним снова, что именно в «Семейной хронике» подробно описывает Аксаков становление характера Прасковьи Ивановны, которая молилась со слезами, которая прощалась с жизнью с удивительным самоотвержением и которая в то же время могла быть такой недоброй, такой нечуткой к своим близким. Доброй оказывалась мать... Тогда, в далеком детстве.

А теперь зададимся вопросом: какое отношение вышесказанное имеет к теме молитвы? Прямое. Очевидное самоосмысление имеет место быть в «Истории моего знакомства с Гоголем», но связано это самоосмысление не только с желанием понять Гоголя, но и с желанием оправдаться, с желанием понять самого себя и свой собственный внутренний путь, свое отношение к молитве и к искусству. Интересны в этом отношении письма Аксакова, которые он помещает в «Истории...». В письмах есть и покаяние, и признание того, что Аксаков продолжает верить в силу искусства и силу гоголевского таланта, но есть и молитва: «Прочь все теории и умствования: да будет благословенно искусство на земле!.. Да подкрепит Бог ваше здоровье и благословит окончательные труды ваши: ибо я считаю, что «Мертвые души» написаны... Я прошу у Бога милости дожить до их появления» (3; 373, 374). Многие письма Аксакова заканчиваются так: «Крепко вас обнимаю и молю у Бога сил и здоровья вам» (3;379); «Молю Бога, чтоб он подкрепил ваши силы» (3; 383).

Когда же Гоголя не стало, одна мысль преобладает (об этом говорят статьи о Гоголе) – мысль о значении Гоголя, о необходимости сохранения знания о важности, святости его пути – для вечности: «Я признаю Гоголя святым... это истинный мученик высокой мысли, мученик нашего времени и в то же время мученик христианства» (3; 387).

Две женщины, как показано в «Семейной хронике», молились особо – мать и Прасковья Ивановна, именно в соответствии с молитвой выстраивали они свое жизненное поведение. Главной героине воспоминаний Аксакова посвящены работы С. Л. Соболевской: «Чудо материнского благословения» и «Охотница до книг» (6), судьба же Прасковьи Ивановны еще не стала темой самостоятельного исследования, хотя очевидно, что с размышлениями о судьбе и жизненном поведении этих двух женщин, так близких друг другу, связаны и те два, столь важные и многозначительные аксаковские слова: холодность и жестокость... а также устойчивый мотив недоумения, который очевиден в творчестве Аксакова. Именно с поведением этих двух женщин связано и то, так рано зародившееся тонкое

детское внимание к странностям человеческого поведения, которое свяжет воедино тему временности человеческой жизни и тему молитвы. «Я... вспомнил, что маменька никогда при других не молится», – заметит Аксаков в «Детских годах Багрова-внука» (1; 567).

В первой половине девятнадцатого века, как известно, молитва сохранялась в жизненном укладе России. Об этом свидетельствуют труды старцев Оптиной пустыни, творения святителя Игнатия Брянчанинова, Феофана Затворника, произведения А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, И. Козлова, А. Хомякова, И. Киреевского и многие другие. Об этом свидетельствует и «Семейная хроника», как прочитанная вне контекста окружающих ее речевых высказываний писателя, так прочитанная и в этом контексте. В этом можно легко убедиться, перечитав трилогию, но можно убедиться и в том, что чем более сужается и уменьшается контекст, тем более уменьшается многозначность «Семейной хроники», и наоборот: чем более увеличивается объемность контекстов, тем более увеличивается и многозначность произведения Аксакова; очевидной предстает ее сцепленность с этими контекстами; очевидным становится и авторское осмысление своего собственного пути.

В жизненном укладе девятнадцатого века, как известно, было и безверие, и сомнение. Онегин, Печорин, Чичиков – эти главные литературные герои первой половины девятнадцатого века – не исповедуются, не ищут духовного отца и, кажется, не признают Православия или просто *не ведают*. Делают маникюр, прыскаются одеколоном, спешат в театр или торговую палату, мучаются тоскою, но не стоят перед образом, не затеплят свечи, не читают Псалтири и т. д. Но это герои произведений не идут в храм – авторы этих героев знали и храм, и молитву, знали Священное Писание, писали стихотворения, проникнутые молитвенным настроением, искали *веру* как жизненную опору. И здесь важно не впасть в крайность, о которой предупреждал, например, В. В. Кожин. «Любая крайность отражает скорее мироощущение того человека, который ее придерживается. Мой покойный учитель Михаил Михайлович Бахтин, – замечал В. В. Кожин, – человек глубоко верующий, вообще говорил, что истинно религиозный человек всегда находится на грани веры и безверия» (2; 293) (выделено в источнике. – Е. Г.).

Автобиографические воспоминания С. Т. Аксакова, прочитанные с учетом взаимосвязанности *множества* контекстов, представляют собою те материалы, совокупность которых помогает разглядеть самый потаенный Предмет аксаковского внимания, Предмет, ускользающий от исследователя всякий раз, как только то или иное произведение прочитывается отдельно от другого. Относится это и к «Семейной хронике». Только при условии осмысления ее с учетом множества контекстов проявляется она как «трудный подвиг» писателя-книжника, который осуществлялся в том же величественном русле творческих и духовных исканий, в котором осуществлялось собирание В. И. Далем «Словаря живого великорусского языка», осмысление И. В. Киреевским и А. С. Хомяковым своеобразия и величия национальной культуры, собирание П. Киреевским и Н. М. Языковым народных песен, осмысление Н. В. Гоголем своего внутреннего пути.

Именно как «трудный подвиг», как нравственный подвиг писателя, продолжившего традиции древнерусского книжника, воспоминания Аксакова и продолжа-

ют оставаться непрочитанными. Изучение темы молитвы в «Семейной хронике» и связанного с нею большого аксаковского умолчания показывает, что весь творческий путь писателя есть явление *целостное*. И раннее стихотворчество, и театрально-критические статьи двадцатых и тридцатых годов, и так называемые биографические портреты последнего десятилетия жизни не просто взаимосвязаны общими темами или мотивами, они порождены одной и той же причиной – авторским устойчивым (на протяжении всего творческого пути) вниманием к феномену человеческого поведения, а также глубоко внутренним, трагическим недоумением, взаимосвязанным с этим тонким вниманием, как известно, зародившимся еще в самом раннем детстве, благодаря его, действительно, необыкновенной матери.

О чем говорит, если перечитывать «Семейную хронику» с учетом вышеприведенных наблюдений, столь частое упоминание молитвы? О размышлениях Аксакова о жизненном укладе, в котором естественным элементом была молитва, то есть вера... не как предмет говорения, а как условие нормальности жизни, как условие, требующее от человека выравнивания своего поведения в соответствии с молитвой, с верой в непреложность христианских заповедей. О размышлениях Аксакова о собственном пути между верой и безверием говорит «Семейная хроника», прочитанная с учетом взаимосвязанности контекстов. Но это тема самостоятельной работы, в которой может быть показано, что сохранение для вечности памяти о жизненном укладе, в котором вера является не объектом *говорения* о ней, а нормой жизни, Аксаков считал своим долгом, так же, как сохранение памяти о Гоголе, Загоскине, Шишкове, Державине, сохранение памяти о действительно *бывшем*, что является, как известно, характерной чертой традиционной словесности, характерной чертой древнерусского книжника, для которого написание жития было делом жизни, «трудным подвигом», долгом. Как видим, совершенно справедливым было замечание В. В. Кожина о том, что «Семейная хроника» С. Т. Аксакова – «*сердцевинное явление* отечественной литературы» (3; 105) (курсив источника. – *Е. Г.*). Именно «Семейная хроника» неразрывно связала новую литературу, литературу сочинительства, вымысла с литературой традиционной. Как известно, древнерусский книжник, по В. И. Далю, – это человек, который ценит книгу, знает Священное писание, но это еще и историк, оберегающий и сохраняющий для вечности свидетельства о действительно бывшем.

Библиографический список

1. Аксаков С. Т. Собр. соч.: в 4 т. Т. 1. М., 1955. С. 279. Далее ссылки даются на это издание с указанием номера тома и страницы.
2. Кожин В. В. Грех и святость русской истории. М., 2006.
3. Кожин В. В. «Семейная хроника» С. Т. Аксакова. Победы и беды России. М., 2006.
4. Манн Ю. В. Семья Аксаковых. М., 1992.
5. Переписка И. С. Тургенева: в 2 т. Т.1. М., 1986.
6. Соболевская С. Л. Чудо материнского благословения // Аксаковские чтения: духовное и литературное наследие семьи Аксаковых. Материалы международной научно-практической конференции 28–29 сентября 2001 г. / отв. ред. Т. Н. Дорожкина. Ч. 2. См. ее же: Охотница до книг. К 225-летию со дня рождения М. Н. Аксаковой // Аксаковские чтения (1996–1997 гг.). Уфа, 1997.

РАЗДЕЛ III. ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫЕ ИСКАНИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

В. В. Тихомиров

*Костромской государственной
университет им. Н. А. Некрасова*

ЭТИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА И КРИТИКА Д. И. ПИСАРЕВА

Известный «разрушитель эстетики», гонитель «чистой красоты» и всего, не приносящего непосредственной пользы, Д. И. Писарев, несомненно, имел собственные представления о сущности и назначении искусства, о месте литературы в жизни общества, о природе и значении литературной критики. Следовательно, у него были свои эстетические принципы, своя эстетика, если под эстетикой понимать учение о чувственно воспринимаемой системе ценностей, прежде всего духовных. Аксиологическое понимание природы художественного творчества не было открытием Писарева или его непосредственных предшественников: ещё с античных времён сохранились два основных принципа критического анализа литературных текстов, определившие разнообразие и систему критических методов. Первый из них, старейший, – нормативный принцип, по существу имманентный, имеющий дело лишь с текстом произведения и допускающий грамматический, стилистический, эстетический и другие приёмы, основанные на представлении об идеальной художественной норме как критерии и точке отсчёта в критическом анализе.

Второй принцип – анализ «по поводу» произведения, имеющий в виду его ангажированность, способность воздействовать на социум, на духовный мир реципиента, на его мирозерцание. Этот принцип лежит в основе критики социологической, исторической, психологической, публицистической, религиозной. Названные способы критического анализа соответствуют определившимся в античности филологическому и философскому методам критики и обладают по отношению к другим, конкретным видовым приёмам признаками рода. В то же время между филологическим и философским критическими методами нет и не может быть абсолютной грани, более того, вся история европейской эстетической и критической мысли, начиная с Платона, выдвинувшего идею единства красоты и блага, демонстрирует стремление к синтезу, к тому, чтобы на основе указанных принципов создать универсальный критический метод целостного анализа художественного произведения. На практике, как правило, в критике наблюдается крен в ту или другую сторону.

В названной парадигме критических методов развивалась в XIX веке и русская литературная критика во всех её разновидностях, в том числе критика, с лёгкой

руки Н. А. Добролюбова получившая наименование «реальной», которая на протяжении нескольких десятилетий была в России, наверное, самой известной и авторитетной. Её составной частью и была критика одного из самых радикальных русских мыслителей и литераторов 1860-х годов Д. И. Писарева, выстраивавшего свою литературно-критическую позицию на достаточно прочном, как ему казалось, научном фундаменте и предлагавшего свою программу социально активного, этически направленного литературного творчества и, соответственно, литературной критики.

Писарев не создал целостной мировоззренческой доктрины, его философская и социально-политическая позиция отличается адогматизмом и даже релятивностью. В его мировоззрении, определяемом как «реализм», обнаруживаются черты позитивизма, естественнонаучного материализма, антропологизма, утопического социализма, социального дарвинизма. Сам Писарев называл в качестве предшественников и творцов близкого ему реального мировоззрения («положительной науки», по его терминологии) Г. Галилея, Р. Декарта, Ф. Бэкона, И. Ньютона, К. Гельвеция, французских энциклопедистов, Л. Фейербаха, Ш. Фурье, Р. Оуэна, П. Леру, Г. Штейнтеля, О. Конта, Г. Гейне, Т. Маколея, Л. Бюхнера, Я. Молешотта, К. Фохта, И. Тэна, Дж.-Ст. Милля, Г. Бокля, Т. Гексли и других, менее известных. Из русских писателей и мыслителей он выделял Грибоедова и Гоголя (понимаемого по Белинскому), Белинского и Герцена, Чернышевского и Добролюбова, и, как это ни странно, А. А. Григорьева, которого Писарев ценил за «очень живые проблески мысли и чувства» (3; 140).

Отношение Писарева к Григорьеву – показатель того, что критик-реалист, сугубо прагматически относившийся к различным социально-философским концепциям, воспринимал и впитывал всё, что было для него близким и истинным. Он мыслил по принципу «не сотвори себе кумира», ни одного социального или философского учения не принимал за окончательную истину и выстраивал свою позицию как симбиоз разных, порой взаимоисключающих теоретических посылок. Релятивизм и эклектика вообще были характерны для позитивистских представлений о человеке и обществе, да и сам позитивизм не был сколько-нибудь стройным и последовательным учением, не случайно сильно отличаются французский, немецкий и английский его варианты.

Писарев неоднократно высказывался против догматизма какой-либо идеологической доктрины. В упомянутой статье «Схоластика XIX века» он пишет: «Строго проведённая теория непременно ведёт к стеснению личности, а верить в необходимость стеснения значит смотреть на весь мир глазами аскета и истязать самого себя...» (1; 116). Позднее, в «Реалистах» (1864), критик заметил, что «столкновение и борьба враждебных сил в области мысли всегда приводят за собою... плодотворное примирение в высшей сфере более широкого синтеза» (3; 99). В качестве примера такой внутренней борьбы противоречий Писарев приводит творчество глубоко уважаемого им Г. Гейне – «цельное выражение... невольного и неизбежного разлада полутрагического, полукомического, который существует между нашими заветными желаниями и нашими... поступками» (3; 102). Гейне «даёт мыслителям нашего времени целые рудники материалов для самых глубоких психологических наблюдений и исследований». У него «грязь переме-

шана... с алмазами» (3; 101). Именно с увлечением творчеством Г. Гейне Писарев связывает «довольно крутой поворот» в своём мирозерцании, произошедший в 1860 году, когда, как признаётся критик, «всякую чистую художественность я с величайшим наслаждением выбросил за борт» и перешёл к «последовательному реализму и к строжайшей утилитарности» (3; 139). В 1865 году в статье «Роман кисейной девушки» он утверждает: «Хорошую теорию прав, обязанностей и отношений составить очень трудно, а плохая теория гораздо хуже, чем полное отсутствие всякой теории» (3; 192). По мнению современного исследователя Б. А. Старостина, писаревский «реализм отрицает системообразование», а «упорная бессистемность не дала себя преодолеть» на протяжении всей его литературной деятельности (3 : 32, 63).

Однако это вовсе не значит, что Писарев противник какой-либо жизненной программы или системы ценностей. Практически через всё его литературно-критическое творчество проходит центральная мысль о защите человеческого достоинства. Идея личности стала определяющей в отношении критика к искусству, к литературе, ко всей сфере духовной, социальной и материальной жизни человека. Она повлияла и на его эстетическую программу. Именно этика становится основой мирозерцания Писарева и прослеживается во всех его публицистических, литературно-критических и научно-популяризаторских статьях и приобретает некоторые качества доктрины, хотя не достигает стройной завершенности. Доминирование в мировоззрении критика этической программы определило его специфическое отношение к искусству как эстетизации идей, популяризации и пропаганде всего того, что полезно и необходимо для прогресса, для человека.

В студенческие годы представления Писарева об искусстве были близки гегелевской эстетике. Об этом свидетельствуют его критические статьи, печатавшиеся в журнале «Рассвет» (об «Обломове» И. А. Гончарова, о «Дворянском гнезде» И. С. Тургенева и др.). Однако уже здесь можно заметить тенденцию позитивистских представлений о художественном творчестве, проявляется мысль о прямой зависимости формы от содержания, а также преимущественный интерес к фактам, «засвидетельствованному самою жизнью» и отразившимся в литературном произведении (1; 78). В творчестве современных писателей Писарева интересуют главным образом этические проблемы, связанные с положением человека в обществе, с воспитательным процессом.

Трансформация представлений Писарева о сущности искусства, об эстетике стала чётко проявляться в статье «Схоластика XIX века» в 1861 году. Главной задачей литературы объявляется «гуманизация» «общечеловеческими идеями» русского общества, чему должна способствовать и литературная критика. Культ свободной, разумной, самодостаточной личности, живущей по правилам «практической нравственности», утверждается в этой статье в противовес этике традиционной, которая опирается на «существующие формы, освящённые веками и потому подёрнувшиеся вековою плесенью» (1; 111).

Основная функция искусства, по мнению Писарева, – познание человека и защита человека, эти его роли неразрывно связаны. Развивая традиции просветительского понимания личности в её социально-утопическом варианте, критик утверждает: «Человек от природы существо очень доброе, и если... не требовать

от него неестественных нравственных фокусов, то в нём естественно разовьются самые любовные чувства к окружающим людям, и он будет помогать им в беде ради собственного удовольствия, а не из сознания долга» (1; 120–121). По сути дела, это первая формулировка будущей теории разумного эгоизма, появившаяся за несколько лет до романа Чернышевского «Что делать?», основанная на принципах новой этики и противостоящая господствующей «философии жизни», в соответствии с которой, как подчёркивает критик, «мы живём и развиваемся под влиянием искусственной системы нравственности» (1; 122). Больше всего возражений у Писарева вызывают господствующие в современном обществе требования подчинения личности долгу, альтруизм и аскетизм. Он считает, что «полнейшее проявление человечности возможно только в цельной личности, развившейся совершенно безыскусственно и самостоятельно, не сдавленной служением разным идеалам» (1; 130). Естественная потребность служить «насущным нуждам общества» относится и к художественному творчеству: «Замечательный поэт откликнется на интересы века не по долгу гражданина, а по невольному влечению, по естественной отзывчивости» (1; 157).

Писарев понимает, что искусство всегда этически заряжено, но не принимает его традиционный «заряд», предполагающий преимущественный интерес к ценностям, основанным на христианских представлениях о самоограничении и самосовершенствовании личности. Подобное искусство отвлекает от дела, от социальной роли, не уживается с разумным эгоизмом. Порицая традиционную этику, Писарев «почти всегда сворачивает на эстетику и художественные ценности» (3 : 23), потому что ему необходимо другое искусство, которое соответствовало бы новой этике. Поэтому критик постоянно подчёркивает наличие мелких корыстных интересов у героев современной русской литературы, что демонстрирует её несостоятельность (за немногими исключениями). Как считал С. Л. Франк, для Писарева «искусство допустимо лишь как внешняя форма для нравственной проповеди» (4 : 83).

Этическая проблематика в статьях Писарева многопланова: его интересует не только свобода личности и возможность самореализации человека в социуме, но и вопросы воспитания, эмансипация женщины, взаимоотношения в семье – всё, что относится к интересам человека, а посредством этого – и общества. Критик ставит вопрос о необходимости показать в литературе образ «сильного человека, проникнутого идеями общечеловеческой цивилизации» (1; 176) и тем самым фактически предсказывает характер Базарова, который вскоре появится в романе Тургенева. Писарев даже формулирует программу поведения будущего героя-деятеля, основанную на началах эгоизма как самосознания и самоутверждения: «Отсутствие нравственного принуждения – вот единственный существенный признак эгоизма <...> Эгоизм – система умственных убеждений, ведущая к полной эмансипации личности и усиливающая в человеке самоуважение» (1; 186).

До середины 1860-х годов Писарев ещё сохранял некоторое равновесие в представлениях о сущности искусства. С одной стороны, он признаёт, что «в изящной словесности да в критике на художественные произведения сосредоточилась вся сумма идей наших об обществе, о человеческой личности», что писатели «стали облекать идею в образы» (1; 192, 193). В то же время «умение передавать, или виртуозность формы, сама по себе не может сильно и обаятельно подействовать

на читателя <...> в стихах, как и в прозе, прежде всего нужна мысль <...> то, что лишено мысли, никогда не произведёт сильного впечатления» (1; 194, 195). Объективное творчество, по мнению критика, устарело, «эпическая поэзия в чистом виде своём теперь невозможна <...> рассказчик должен раскрыть перед читателем свой процесс мысли» (1; 199). Критик понимает искусство лишь как монологическое выражение авторской идеи в специфической образной форме.

Кроме требования свободы личности, этика Писарева предполагает сознательное участие каждого человека в полезной деятельности, направленной на его собственные интересы, а через них и на интересы общества. Труд – основа жизни человека, но свобода личности зависит от освобождения трудового процесса от всякого насилия. «Присвоение чужого труда», как и другие ненормальные проявления недоразвившейся цивилизации, не должны и не могут «продолжаться вечно», – замечает критик в 1863 году (2; 286, 287). Для освобождения личности и повышения благосостояния людей необходимо соединение знания и труда, необходимо направить «силы ума» на «настоящее дело» (2; 323).

Первое произведение русской литературы, которое почти полностью соответствовало требованиям Писарева-реалиста, так же как и его главный герой, – несомненно, роман И. С. Тургенева «Отцы и дети» (1862). В статье «Базаров» даётся неожиданная для критика высокая оценка литературных достоинств романа. Рецензент утверждает: «Художественная отделка безукоризненно хороша; характеры и положения, сцены и картины нарисованы так наглядно и в то же время так мягко, что самый отрицатель искусства почувствует при чтении романа какое-то непонятное наслаждение». Важно, что «сквозь ткань рассказа сквозит личное, глубоко прочувствованное отношение автора к выведенным явлениям жизни» (2; 7). Писарев сохранил тонкое понимание эстетических ценностей литературного произведения, но редко использовал их в своей критической практике, считая эти качества непростительной роскошью и фактически вступая в противоречие с собственным отрицанием аскезы и утверждением права человека на жизненные радости.

Основное достоинство романа «Отцы и дети» Писарев видит в том, что Тургенев, наблюдая со стороны характер нигилиста («он смотрит на нас» – подчёркивает критик, констатируя близость литературного героя к себе и своим единомышленникам), даёт возможность читателям глубже понять персонаж, представляющий новое мировоззрение, явно не приемлемый самим писателем, но интересный ему как «представитель нашего молодого поколения». По его мнению, Базаров законченный тип разумного эгоиста, почти полностью совпадающий с представлениями критика о подобном характере. Базаров «везде и во всём поступает только так, как ему хочется или как ему кажется выгодным и удобным» (2; 11). Все эти высказывания о тургеневском герое близки неоднократно сформулированным ранее представлениям Писарева о норме поведения современного человека, о новом мировоззрении. Автор статьи утверждает, что в Базарове «личность достигает полного самоосвобождения, полной osobности и самостоятельности» (2; 21). Он даже несколько выпрямляет характер тургеневского героя, не обращая внимания на его «самоломанность», на драматическое противоречие чувства любви к Одинцовой его прежней жизненной философии.

Представления Писарева о сущности и достоинствах литературного творчества остаются подвижными и зависят от конкретной оценочной ситуации и целевой установки критика. В статье «Цветы невинного юмора» (1864) высоко оценивается творчество А. Ф. Писемского, которое «потрясает всю нервную систему читателя неотразимым впечатлением ужасающей действительности <...> когда он (Писемский. – В. Т.) даёт сырые материалы... читателю приходится задумываться очень глубоко» (2; 342, 343). Таким образом, признаётся художественная значимость самого жизненного факта, воспроизведённого в его подлинности, помимо авторской рефлексии: «Рассказ должен производить на нас то же впечатление, какое производит живое явление» (2; 347). И лишь в виде исключения делается уступка тем «человеческим организмам», «для которых легче и удобнее выражать свои мысли в образах, если в романе или в поэме они умеют выразить новую идею, которую они не сумели бы развить... в теоретической статье» (2; 360).

Позитивистские принципы, утверждающие приоритет эмпирических основ и познавательной функции художественного творчества, повторялись Писаревым неоднократно. В этом отношении статью «Реалисты» (1864) можно считать подлинным исповеданием веры Писарева. Здесь его мирозерцание, включая представление о сущности искусства, приобрело наибольшую полноту и последовательность. Статья – своего рода трактат о новой этике, о жизненных принципах новых людей, реалистов, об их отношении к другим людям и к обществу. Провозглашается культ разума и пользы. Искусство, эстетика этому противоречат, а потому «реализм должен радикально истребить эстетику, которая в настоящее время отравляет и обесмысливает все отрасли нашей научной деятельности» (3; 58). Критерием оценки при противопоставлении реализма и эстетики как альтернативных жизненных позиций опять становится этика, поскольку в основе обоих идейных и поведенческих принципов Писарев видит самоутверждение личности, человеческого я: «Как все люди... эстетик и реалист – оба вполне эгоисты. Но эгоизм эстетика похож на бессмысленный эгоизм ребёнка. А эгоизм реалиста есть сознательный и глубоко расчётливый эгоизм зрелого человека». Их различает «существование... высшей руководящей идеи у последовательного реалиста и отсутствие такой идеи у эстетика <...> Это – идея общей пользы» (3; 63).

Писарев признаётся, что свои «реалистические» размышления о науке и искусстве он основывает на идеях трактата П. Леру «О человечестве», решительно отвергающего искусство за его эпикурейский характер. Вслед за французским социалистом он декларирует принцип такого реального мировоззрения, который «безусловно презирает всё, что не приносит существенной пользы» (3; 92). Утилитарная программа искусства проявляется у Писарева и в том, как он определяет соотношение двух важнейших категорий творчества – содержания и формы, и соотношение это понимается критиком отнюдь не в плане художественности: «... внимание читателей безраздельно направляется на содержание, то есть на мысль. От формы требуют только, чтобы она не мешала содержанию... чтобы тяжёлые и запутанные обороты речи не затрудняли собою развитие мысли» (3; 120). Мы видим, что само понятие формы сужается до требования простоты и прозрачности стиля.

Эстетическое Писарев воспринимает как сферу «приятных ощущений» и, вульгаризируя представления о роли прекрасного в жизни человека, утверждает,

что «между наслаждением живописью, скульптурой и музыкой и наслаждением яблоками... никакого существенного различия» (3; 471). Исключение делается для литературы, которую можно превратить в «орудие реализма», потому что «нет того мирозерцания, нет того взгляда на общественные отношения, которого нельзя было бы выразить самым убедительным и увлекательным способом в поэтическом произведении» (3; 480).

В соответствии со своими представлениями о сущности и задачах литературы критик оценивает творчество А. С. Пушкина. В цикле из двух статей «Пушкин и Белинский» (1865) он с позиции свободного, деятельного, передового человека ополчился на Пушкина, упрекая его в том, что его герои и сам автор далеки от прогрессивных нравственных идеалов. Досталось и Белинскому, который, по мнению Писарева, оценивал пушкинское творчество исключительно с эстетических позиций. При этом критик замечает, что «шелуху гегелизма надо соскабливать с сочинений Белинского» (3; 378).

Критические статьи и рецензии Писарева 1864–65 годов продолжили актуализацию этической проблематики. Критик требует от писателей не только порицания существующего в современном обществе зла, но и изображения «самосознания и энергии, которые дают нам право рассчитывать в будущем на облегчение нашего общественного горя» (3; 278). У Писарева появляется, при некоторой релятивности и ситуативности конкретных оценок художественных произведений, общая установка на утверждение с помощью литературы и литературной критики своего рода идеологической истины, по сути дела установка на партийный принцип художественного творчества. Он утверждает, что «назначение литературы состоит в том, чтобы быть самосознанием общества, чтобы связывать единством общих руководящих идей разрозненные умы отдельных личностей» (3; 281). Это высказывание уже напоминает утверждение монополии на истину, хотя сама истина ещё не сформулирована.

Наиболее показательными для выяснения эстетических и литературно-критических взглядов Писарева можно считать его статьи 1865 года «Разрушение эстетики» и «Мыслящий пролетариат». Обе они являлись откликами на произведения Н. Г. Чернышевского: первая – рецензия на второе (анонимное) издание диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности», вторая написана по поводу романа «Что делать?». И эстетическую программу, и художественное творчество Чернышевского Писарев воспринял как изложение близких для него воззрений. В том и другом случае он укрепился в правоте собственных позиций, комментируя взгляды своего предшественника, развивает и подтверждает свою позицию, прежде всего этическую составляющую художественных ценностей, идею достоинства человеческой личности. Как и Чернышевский, Писарев уверен, что «искусство ни в каком случае не может создавать свой собственный мир... оно всегда принуждено ограничиваться воспроизведением того мира, который существует в действительности» (3; 433).

Отсутствие объективных художественных критериев оценки произведений искусства создаёт возможность субъективного произвола для критики и переноса обсуждения достоинств произведения исключительно в плоскость мирозерцания, без учёта содержательной составляющей художественной формы. Писарев

явно ограничивает возможности эстетической критики, когда утверждает, что сторонники эстетики могут судить «только о форме», в то время как «мыслящий человек» «судит о содержании» (как будто эстетическая критика в своих суждениях игнорирует смысл и содержание художественного образа).

Статью «Мыслящий пролетариат» можно считать кульминационной точкой литературной критики Писарева. Восприняв роман «Что делать?» как своего рода собственное исповедание веры, критик в наиболее откровенной форме высказал свою позицию о новой этике, новом литературном персонаже (что для него было равнозначно характеру нового общественного деятеля). Критик ставит персонажей «Что делать?» в один ряд со своим любимым Базаровым и указывает на общие источники формирования их характеров и мировоззрения: это приобщение к достижениям современной науки и постоянный труд. Писарев приветствует пропагандируемую в романе программу социального устройства, которая опирается на этику разумного эгоизма. Его оптимизм по отношению к человеческой природе безграничен: он уверен, что «в жизни новых людей не существует разногласия между влечением и нравственным долгом, между эгоизмом и человеколюбием» (4; 18). Человеческий индивидуум в том его облики, каким он видится Писареву, по существу, сакрализуется. Критик утверждает, что «сам человек для самого себя дороже всего на свете», что новый человек «получил право знать себе настоящую цену и видеть, что цена эта не мала» (4; 19, 20).

Писарев не скрывает, что он противопоставляет новую этику христианской: «Новые люди не грешат и не каются; они всегда размышляют и потому делают только ошибки в расчёте, а потом исправляют эти ошибки и избегают их в последующих выкладках. У новых людей добро и истина, честность и знание, характер и ум оказываются тождественными понятиями» (4; 24). Провозглашая гимн человеческой природе на основе характеристики персонажей романа «Что делать?», критик не забывает похвалить сам роман как проявление верного направления литературы: он воспринимает поэтизацию идей, поэзию ума, характеризующие творческий метод Чернышевского.

В последующих критических статьях Писарева преобладает отношение к художественному произведению как к документу, содержащему определённую информацию о жизни человека в социальной среде. Поэтому статьи его напоминают социально-психологические трактаты, излагающие «социальную науку» или «анатомию общества» (4; 86). Именно так оценивает критик «Записки из Мёртвого дома» и «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского, «Войну и мир» Л. Н. Толстого и другие произведения современной ему русской литературы. Он совершенно игнорирует авторскую позицию в произведении, более того, утверждает, что «отсутствие убеждений и неумение размышлять вменяются даже в особую заслугу... поэтам и называются ... высокой объективностью и... любовью к явлениям жизни» (4; 294). В то же время в статьях Писарева сохраняется важнейший для него антропологический принцип – защита человека. Культ разумной, нравственной личности приобретает у Писарева титанический масштаб. В статье «Генрих Гейне» (1867) он утверждает, что титаны являются движущей силой человечества, и различает три типа титанических личностей: «титаны мысли» (учёные, философы), живущие поисками истины; «титаны любви», энтузиасты, лидеры, становящиеся «во главе всех великих

народных движений, религиозных и социальных»; «титаны воображения» – художники, которые «облекают в... яркие формы те идеи и страсти, которые... волнуют их современников» (4; 211, 212). Функции художников, как видим, сводятся лишь к оформительству и не предполагают генерации идей.

Что касается этического содержания художественного творчества, то сакрализация человеческой личности у Писарева достигает уровня устройства новой рациональной религии, основанной исключительно на нравственных ценностях разумного эгоизма, лишённой всякой метафизики. Этому культу соответствуют и представления критика об искусстве, поскольку всякое религиозное искусство ангажировано, имеет проповеднический характер, всякая религиозная проповедь немыслима без этической направленности, приобретающей эстетическую ценность. Подобную цель и преследовал Д. И. Писарев, утверждая свои, опирающиеся на этику, представления о художественном творчестве и, соответственно, о литературной критике. С. Л. Франк ещё в 1909 году отметил, что для Писарева «искусство допустимо лишь как внешняя форма для нравственной проповеди» и что доходящая до фанатизма «страстная преданность излюбленной идее» у него сродни религии (4 : 83). И. И. Виноградов в 1979 году утверждал, что на место Бога Писарев ставит человека, от разума и поведения которого зависит всё в мире (1 : 60).

Библиографический список

1. Виноградов И. И. Испытание Писаревым // Виноградов И. И. Духовные искания русской классики. М., 1987.
2. Писарев Д. И. Соч.: в 4 т. М., 1955. В тексте даются ссылки на данное издание с указанием тома и страницы.
3. Старостин Б. А. Д. И. Писарев и формирование идеологического сознания русской интеллигенции // Мир Д. И. Писарева. Исследования и материалы. Вып. 3. М., 2005.
4. Франк С. Л. Этика нигилизма // Франк С. Л. Сочинения. М., 1990.

А. А. Виноградов

*Костромской государственный
университет им. Н. А. Некрасова*

ВТОРИЧНАЯ ОБРАЗНОСТЬ В ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ

В последнее время особое внимание уделяется изучению истории русской литературной критики, эволюции жанров и направлений, особенностей мировосприятия отдельных ее представителей. Гораздо скромнее на этом фоне выглядят теоретические основы предмета. Ученые нередко проецируют терминологический аппарат, созданный наукой о литературе, на почву критики. При этом некоторые положения до сих пор требуют уточнений. Одним из таких элементов является литературно-критическая образность.

В теории русской критики образность принято называть «вторичной», так как в статье «обычно не рождается совершенно новый образ, а используется либо

уже встречавшийся в литературе и мифологии, либо известный из быта...» (2 : 48). Вероятно, и в художественном произведении образ является не ситуационным вымыслом, а исторически обусловленным артефактом. Для уяснения ситуации воспользуемся соотношением понятий «мысли» и «образа» применительно к художнику и критику: «Мысль, включенная художником в образ, теряет абстрактно-логическую форму выражения, растворяется в конкретно-чувственных элементах, так сказать, обретает свое образное инобытие. В критике... образ не привносится извне, не вставляется механически, а именно *включается* в мысль: включается там, где заранее подготовлены необходимые средства контактного соединения, включается так, чтобы не только не прерывать мыслительные токи, но и увеличивать напряжение авторской мысли...» (2 : 49). Заметим, что эмоциональное воздействие критического образа вовсе не исключается. Более того, он называется «стилевым камертоном», по которому настраивается статья.

Остается загадкой, как «вторичность» может служить «камертоном», когда идея обуславливает художественное «инобытие»? Проще сказать, что в публицистике образ подчинен идее, а в литературном произведении мысль воспроизводится через образ. При таком понимании может оказаться справедливым предпринятое группой авторов разграничение вторичной образности на «частный», возникший по ходу критического повествования, и «сквозной», пронизывающий, углубляющий всю аргументацию, случай. Примером первой образности заявлена статья А. В. Луначарского «Самгин» («спичка провокаторства»), а второй – статья Н. Г. Чернышевского «Русский человек на *gendes-vous*» (образы Ромео и Джульетты) (2 : 49–58). Данная классификация требует конкретики, призванной отразить поэтическое мироощущение критика через различные виды полисемии, особенности функционирования внешних и внутренних деталей. Наряду с таким пониманием вторичной образности существуют примеры, когда критик копирует художественную манеру писателя, включает в эту форму свое содержание, собственную критическую концепцию, а затем предлагает ее читателю.

Образец можно наблюдать в сочинении К. С. Аксакова «Три критические статьи г-на Имрек» (1847). Положительно оценивая «Бедных людей» Достоевского (третья статья), критик нападает на его повесть «Двойник», упрекая писателя в следовании приемам Гоголя. «Неужто же, – спрашивает Аксаков, – г. Достоевский думает, что, схватя эти чужие приемы, он схватил сколько-нибудь чужое поэтическое достоинство? Неужели думает он, что в этом есть какая-нибудь заслуга, даже какая-нибудь трудность?» Вопросы, конечно, риторические и требуют однозначного ответа, однако далее критик прибегает к приему трансформации художественного стиля автора.

«Для примера, – пишет Аксаков, – и чтобы не искать постороннего предмета, будем продолжать нашу критику языком г. Достоевского: “Приемы эти схватить не трудно; приемы-то эти вовсе не трудно схватить; оно вовсе не трудно и не затруднительно схватить приемы-то эти. Но дело не так делается, господа; дело-то это, господа, не так производится; оно не так совершается, судари вы мои, дело-то это. А оно надобно тут знаете и тово; оно, видите ли, здесь другое, требуется, требуется здесь тово, этово, как его – другова. А этово-то, другово-то и не имеется;

именно это-то и не имеется; таланта-то, господ, поэтического-то, господ, таланта, этак художественного-то и не имеется. Да вот оно, оно самое дело-то, то есть, настоящее вот оно как; оно именно так» (1 : 190). Критик прерывает эту речь, убеждая читателей, что говорить так можно бесконечно, а результат (отсутствие поэтического достоинства) от этого не изменится.

Копируя стилистическую экспрессию Достоевского, Аксаков делает три акцента: на «приемах», на «деле» и на «таланте». Причем «дело» (под которым имеется в виду художественность) включает с себя и «приемы», и «талант». По мнению критика, писатель лишил свою повесть этой гармонии, а гоголевские приемы оказались без внутреннего смысла, неудачным подражанием стилю автора «Записок сумасшедшего».

Лишь в середине XX века путем композиционного анализа было доказано, что «Двойник» понимался Достоевским как «натуралистическая трансформация романтических “двойников” русской гофманистики» (3 : 104). Получается, что Аксаков копировал стиль Голядкина, который был создан писателем как подражание литературному прошлому, но при этом включал в него собственную эстетическую идею. Обратим внимание на предикативное наполнение смысловых акцентов, выделенных критиком. Если приемы нужно «схватить», а талант «иметь», то дело (художественность) подчинено своеобразным смысловым переходам (см. цитату): делается – производится – совершается – требуется. Аксаков словно подбирает нужный глагол для определения совершенства, пробует различные оттенки (от интуиции до требования), но для него оказывается важным не столько процесс, сколько результат, подчеркивающий силу авторского вдохновения.

В то же время существование серьезного суждения в форме «амплифицированной речи» Голядкина (выражение В. В. Виноградова) вызывает у читателя иронию. Такой реакции на неудобное его вкусу произведение и добивался «г-н Имрек». Он именно «схватил» приемы Достоевского, не учитывая, как «опасно углубляться в область таких генеалогических разысканий без предварительного “микроскопического” описания всех форм “Двойника” и их эффектов» (3 : 125). Конечно, Аксаков не рассматривал приемы Достоевского досконально, он более верил своему эстетическому чутью, которое, как известно, в немалой степени зависит от текущих обстоятельств. Напомним, что современники так и не увидели в «Двойнике» скрытых психологических течений и, как пишет Аксаков, «желая что-нибудь найти в его повести, и ничего не нашли; она так скучна, что много раз оставляли мы книгу и принимались снова и насилу-насилу прочли ее» (1 : 191).

Таким образом, критик оценивает Достоевского через стиль Голядкина, то есть через часть художественного образа, одновременно представляя свою эстетическую концепцию, направленную на восприятие и читателем, и автором. Образ в этом случае имеет две составляющих: литературную, подчиненную форме, и публицистическую, заявленную в содержании. При этом качество формы оказывается следствием онтологической связи между критиком и читателем.

Другой вариант трансформации художественного стиля относится уже не к индивидуальному, авторскому, а к объективному исполнению. В известной

статье К. Н. Леонтьева «Анализ, стиль и веяние» (1890) мы встречаем следующий пример «вторичной образности»:

«Нужно, например, сказать, что раздумье героини было прервано тем, что ее позвали к чаю. Пржежний, давний автор, даже и к реализму расположенный, предпочел бы сообщить нам об этом, положим, так: „Но ее глубокое раздумье длилось недолго. Ее позвали пить чай, и она пошла, печально и со страхом помышляя о том, какое тяжелое объяснение ей предстоит с отцом”.

А нынче: “Это ужасно! Это ужасно! Как мне быть? – повторяла она, качая головой и глядя на свои чистые и розовые ногти”. (Это непременно тоже нужно почему-то.) „Барышня, пожалуйста кушать чай, – басисто проговорил вошедший слуга”. И хорошо если еще только так – басисто! А то бывает и подробнее. Например: „Дверь отворилась со скрипом... Архип выставил свое ухмыляющееся лицо... (а может быть даже и „рябую рожу”) и т.д.”» (4 : 227).

Критик предлагает читателю сценическое задание и два литературных решения. Определим начальные данные: раздумье героини прерывается внешним обстоятельством. В первом случае повествование ведется от имени автора, даже приглашение к чаю исходит от неизвестного лица, что совсем не отвлекает внимание читателя от состояния героини: раздумье – позвали – пошла – печально. Пред нами один явный персонаж, который не очень-то доверяет своему сердцу, ищет поддержки в печали у старших, обнаруживая тем самым идею превосходства дворянского религиозного воспитания.

Именно в таком образном виде Леонтьев представляет свою эстетическую теорию, основанную на сохранении аристократического (барельефного) отношения к действительности. Согласно этой концепции, жизненная философия литературного героя должна соответствовать принципам объективной (со стороны индивидуальной физиологии и оценки действующих лиц) и субъективной (с точки зрения характера и общественной деятельности) поэтичности. В современной литературе Леонтьев симпатизирует Болконским, Ростовым, Вронским, Обломовым.

Нам показалось интересным найти подтверждение точки зрения критика. Так, в первом томе «Войны и мира», в сцене сватовства Анатоля Курагина к Марье Болконской, происходит следующее действие. Княжна мечтает о блестящей партии, и далее Л. Н. Толстой пишет: «”Пожалуйста к чаю. Князь сейчас выйдут”, – сказал из-за двери голос горничной. Она (княжна Марья. – А. В.) очнулась и ужаснулась тому, о чем она думала» (6 : 279). Можно найти несколько точек соприкосновения с вариантом Леонтьева: во-первых, сама типичность ситуации; во-вторых, скрытый образ горничной; в-третьих, княжна, как мы помним, все-таки внимает отцу, а не своему сердцу. Но есть и несоответствие, которое заключается в том, что у критика настроение раздумья почти не прерывается для читателя, а у Толстого граница между раздумьем-мечтой и ужасом четко обозначена. Это в очередной раз говорит нам не о слепом копировании, но о выражении общей литературной тенденции.

Во втором случае предлагается уединенный монолог героини, автор-повествователь лишь оценивает поведенческие реакции (повторяла, качая головой, глядя на ногти). Перед нами происходят постоянные разрывы повествования: от

«ужасного» состояния персонажа резкий переход на ее «чистые ногти», затем, не менее внезапный, – на бас слуги. В этом отрывке уже два явных героя, оба изображены достаточно четко, но в разной оценочной манере: розовые ногти – рябая рожа. Поэтому, когда в подобное сочетание попадает еще и гамлетовский вопрос (как мне быть?), замешанный на ухмылке Архипа, то раздумье героини получает прямо комический оттенок. В общем, подтверждается мнение Леонтьева о том, что любая диспропорция, неряшливость есть признак неэстетического (рельефного) направления.

Пример такого варианта, исполненного различных физиологических подробностей, обнаруживает себя в психологических этюдах у писателей чаще демократического лагеря. Например, у позднего И. С. Тургенева мы встречаем и «розовые ногти», точнее, «розовый блеск изящных ногтей на тонких пальцах, крепко охвативших темную бронзу тяжелого подсвечника» («Дым»), и «страшное лицо»: «Вдруг кто-то назвал его (Литвинова. – А. В.) по имени; он поднял глаза: рожа Биндасова просунулась в окно...» («Дым») (7 : 86, 130); и «скрип двери»: «Никакой работы не взяла она (Марианна. – А. В.) в руки; и села опять – и опять нашли на нее думы... Дверь тихонько скрипнула – и Татьяна вошла в комнату» («Новь») (7 : 352). В некоторых произведениях Г. И. Успенского семейный скандал происходит на фоне невинного процесса чаепития («Нравы Растеряевой улицы», «Земной рай»). Подобные стереотипы по отношению к «мысли» и «образу» обусловлены тем, что Леонтьев включал внешнюю деталь в нейтральную жизненную ситуацию. В отличие от Аксакова, критик ориентировался не столько на манеру писателя, сколько на сам литературный образ, обращаясь, прежде всего, к представителям и почитателям «нового» направления. Поэтому речь уже идет не о литературном подражании, а об охране самого принципа художественности.

В заключение отметим, что прием трансформации художественного стиля является достаточно редким в критических оценках. Это связано с известной долей творческого начала, которое должен проявить критик. Если воспользоваться терминологией Ю. М. Лотмана, то мы имеем дело с перекодировкой двух видов: внутренней, семантической (пример трансформации Аксакова) и внешней, прагматической (леонтьевский вариант) (5 : 32–60). Подобное отдаление критика от литературного анализа в сторону эстетических построений приводит к созданию теоретической модели, определяющей критическую позицию посредством литературного образа, и шире – системы литературно-критических кодов.

Библиографический список

1. Аксаков К. С., Аксаков И. С. Литературная критика. М., 1981.
2. Баранов В. И., Бочаров А. Г., Суровцев Ю. И. Литературно-художественная критика. М., 1982.
3. Виноградов В. В. Поэтика русской литературы. М., 1976.
4. Леонтьев К. Н. Анализ, стиль и веяние // Вопросы литературы. 1989. № 1.
5. Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998.
6. Толстой Л. Н. Собр. соч.: в 22 т. М., 1980. Т. 4.
7. Тургенев И. С. Собр. соч.: в 10 т. М., 1961. Т. 4.

Н. А. Кладова
Костромской государственной
университет им. Н. А. Некрасова

**«СТРАННОСТЬ ПРОТИВОРЕЧИЯ»
В ВОСПРИЯТИИ ТВОРЧЕСТВА Ж. САНД В РОССИИ
(В. Г. БЕЛИНСКИЙ, Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ, Н. А. НЕКРАСОВ)**

Ж. Санд была, наверное, самым популярным зарубежным писателем в России в 40-е годы XIX века: ею зачитывались, ее перечитывали, из-за нее спорили. К. Д. Кавелин вспоминал о «молодых литературных» кружках того времени: «Мы мечтали о лучшем будущем, не формулируя положительно, каким оно должно быть, жадно собирали все анекдоты, слухи и рассказы, из которых прямо или косвенно следовало (или должно было следовать), что апокалипсический зверь недолго провоевоствует, также жадно и зорко следили за всяким проявлением в слове или печати мыслей и стремлений, которыми были преисполнены. Каждый месяц приносил нам новинку – статью, а иногда и больше, Белинского, которую читали и перечитывали. Жорж Занд и французская литература были нашим Евангелием» (2 : 174).

Французской литературой зачитывались потому, что, негодуя против угнетения и несправедливости, испытывая боль за русскую действительность, искренне желали изменить ее – западными способами. На литературной арене эти идеи горячо пропагандировал В.Г. Белинский. В письме к В. П. Боткину от 8 сентября 1841 г. критик сообщал: «Я теперь в новой крайности, – это идея социализма, которая стала для меня идеею идей, бытием бытия, вопросом вопросов, альфой и омегой веры и знания. Все из нее, для нее и к ней» (1, т. 12 : 66). Причем идея социализма в рассуждениях критика была, по сути, равнозначна идее социальности и непосредственно вытекала из эмоционального восприятия русской действительности – действительности «униженных и оскорбленных». В том же письме к В. П. Боткину: «Сердце мое обливается кровью и судорожно содрогается при взгляде на толпу и ее представителей. Горе, тяжелое горе овладевает мною при виде и босоногих мальчишек, играющих на улице в бабки, и оборванных нищих, и пьяного извозчика, <...> и довольного собою офицера, и гордого вельможи» (1, т. 12 : 69). Именно Ж. Санд для Белинского стала «звездой спасения и пророчицей великого будущего» (1, т. 12 : 115), «энергическим адвокатом прав женщин» (1, т. 12 : 54), провозвестницей социального равенства – не только по отношению к женщине. А это в унисон звучало с самой главной мечтой великого критика: «Не будет богатых, не будет бедных, ни царей и подданных, но будут братья, будут люди» (1, т. 12 : 71). Творчество Ж. Санд для него было ценным с той стороны, что сыграло решающую роль в становлении социального романа: «Явился Ж. Санд – и роман окончательно сделался общественным, или социальным» (1, т. 10 : 109).

Мнение Белинского часто становилось мнением эпохи. Так произошло и с восприятием «социального» творчества французской писательницы – однако лишь отчасти. Через тридцать лет Достоевский запишет: «Я был с самого первого раза,

еще шестнадцати лет, удивлен странностью противоречия того, что об ней (Ж. Санд. – Н. К.) писали и говорили, с тем, что увидал я сам на самом деле» (3, т. 23 : 35). В чем же заключалась эта «странность противоречия»?

«На самом деле, – продолжает Достоевский в «Дневнике писателя» за 1876 год, – многие, некоторые по крайней мере, из героинь ее представляли собою тип такой высокой нравственной чистоты, какой невозможно было и представить себе без огромного нравственного запроса в самой душе поэта, без исповедания самого полного долга, без понимания и признания самой высшей красоты в милосердии, терпении и справедливости» (3, т. 23 : 35). Достоевский акцентирует внимание на особенностях изображения Ж. Санд человеческой личности. А. Смирнов так определяет различие взглядов социалистов-утопистов и Достоевского на будущее мира. Во французских утопических теориях «главную ценность получает общество, как целое; единичная же личность отступает на задний план и превращается в средство к достижению блага большинства» (9 : 15). С точки зрения Достоевского, «чтобы верить в возможность достижения общего счастья людей, нужно прежде всего верить в человека, в его высшее призвание и назначение, в лучшие свойства его души» (9 : 18). Достоевский именно поэтому назовет Санд христианкой, хотя и не исповедующей Христа: «Она основывала свой социализм, свои убеждения, надежды и идеалы на нравственном чувстве человека, на духовной жажде человечества, на стремлении его к совершенству и к чистоте, а не на муравьиной необходимости. Она верила в личность человеческую безусловно (даже до бессмертия ее), возвышала и раздвигала представление о ней всю жизнь свою – в каждом своем произведении и тем самым совпадала и мыслию, и чувством своим с одной из самых основных идей христианства, то есть с признанием человеческой личности и свободы ее (а стало быть, и ее ответственности). <...> И, может быть, не было мыслителя и писателя во Франции в ее время, в такой силе понимавшего, что “не единым хлебом бывает жив человек”» (3, т. 23 : 37). Последняя фраза – это, в сущности, прямая полемика с Белинским.

Общеизвестно, что Достоевского в 40-е годы Белинский «страстно обращал в свою веру», а писатель с легкостью все впитывал. «Я застал его страстным социалистом, – рассказывает Достоевский о своем знакомстве с Белинским, – и он прямо начал со мной с атеизма. <...> Без сомнения, он понимал, что, отрицая нравственную ответственность личности, он тем самым отрицает и свободу ее; но он верил всем существом своим <...>, что социализм не только не разрушает свободу личности, а, напротив, восстанавливает ее в неслыханном величии, но на новых и уже алмазных основаниях» (3, т. 21 : 10). Но не Божественных. Это и ставило под сомнение для Достоевского все «учение» великого критика. Камнем преткновения оказался чистый, светлый образ Христа. «Учение Христово он, как социалист, необходимо должен был разрушать, называть его ложным и невежественным человеколюбием, осужденным современною наукой и экономическими началами; но все-таки оставался пресветлый лик Богочеловека, его нравственная недостижимость, его чудесная и чудотворная красота. Но в беспрерывном, неугасимом восторге своем Белинский не остановился даже и перед этим неодолимым препятствием» (3, т. 21 : 10). «Знаете ли вы, – обращался поучительным тоном Белинский к юному Достоевскому, – что нельзя насчитывать грехи

человеку и обременять его долгами и подставными ланитами, когда общество так подло устроено, что человеку невозможно не делать злодейств, когда он экономически приведен к злодейству» (3, т. 21 : 11). Достоевский, с легкостью увлекаясь идеями критика, не мог с такой же легкостью, да и вообще не мог, так низводить человека – до суммы социальных обстоятельств, до «хлеба единого», поэтому и ценил писатель в творчестве Ж. Санд прежде всего героинь «высокой нравственной чистоты». При этом он не был одинок в своем видении творчества французской писательницы.

В «Заметках о журналах за июль месяц 1855 года» Некрасов сравнивал роман Диккенса «Тяжелые времена» и роман Санд «Лора». Роман Диккенса он характеризовал словами «фактичность», «осязаемая польза», «практичность» (6 : 147). О романе же Санд написано: «есть нечто неотразимо обаятельное в том вольном, безотчетном и бескорыстном стремлении к идеалу, неуловимому, неопределенному, возвышенно и недостижимо прекрасному» (6 : 148). В романе Диккенса – «полезная идея», которая может способствовать «улучшению в общественном быту» (6 : 148). Роман Ж. Санд воздействует на сердце, «в идеальной стороне человека видит не подспорье его материальному благу, но условие, необходимое для человеческого существования!» (6 : 148) (Ср. мысль Достоевского о том, что Санд основывала свой социализм «на духовной жажде человечества, на стремлении его к совершенству и к чистоте, а не на муравьиной необходимости»). Отсюда вывод: «если необходимы и благотворны такие романы, как роман Диккенса, то не менее нужны и <...> романы, идеализирующие действительность, лишь бы идеализация была искренняя, исходящая из благородной и высокой природы автора, жаждущего видеть человека лучшим, чем он есть, и, в тоске неудовлетворенной жажды, создающего прекрасные идеалы...» (курсив мой. – Н. К.) (6 : 148). Здесь выражен, пожалуй, главный стержень творчества Ж. Санд: мечта о преобразении человека, а не социальной реальности.

В «Литературных воспоминаниях» И. И. Панаева содержится один интересный факт знакомства Некрасова с творчеством Ж. Санд. Некрасов, свидетельствует мемуарист, «как и все мы, очень увлекался в это время (конец 1842 г. – Н. К.) Жорж Сандом. Он был знаком с нею только по русским переводам. Я звал его к себе и обещал прочесть ему отрывки, переведенные мною из «Спиридиона». Некрасов вскоре после этого зашел ко мне утром, и я тотчас же приступил к исполнению своего обещания» (7 : 285). А ведь в центре этого романа Ж. Санд – идея преобразования человеческой личности.

Аббат Спиридион не признает официальной церковной религии, прикрывающей пороки; он написал еретическое сочинение, в котором – предчувствие «эры новой религии», причем «религия эта отвергнет не дух христианства, но одни лишь формы его» (8 : 640). Жаждой наступления «царствия вечного Евангелия» охвачен и Алексей, духовный сын Спиридиона. В его размышлениях нельзя не заметить отрицания социального пути к светлому будущему: «Я слишком хорошо знаю, что такое жизнь, сведенная к удовлетворению нужд эгоистических; я слишком хорошо знаю, что такое думы о будущем без надежды на жизнь вечную! <...> О, не говорите мне, что человек познает счастье, когда подле него не останется ни государей, принуждающих его к тяжкому труду, ни священников, грозящих ему загробными муками. Разумеется, ни тираны, ни фанатики ему не нужны, но ему потребна религия, ибо у него есть душа, а значит, он нуждается в Боге» (8 : 611–612). Мы не

знаем, какие именно отрывки читал Некрасову Панаев, но так или иначе весь роман увлекал светлой надеждой на лучший мир, который должен наступить не посредством изменения социальных схем, а через преображение Христовым светом человеческой души. Рукопись Спиридиона приобретает символический смысл «семени жизни», которое прорастает в душе следующего – духовного сына, «возвращая к вере в Бога». «Быть может, семена, посеянные мною в твоей душе, принесут много плода, когда ты согреешь их своим дыханием» (8 : 504), – говорит Спиридион Фульгенцию. О «семени жизни» часто размышляет и Алексей. Не станет ли это одним из источников (помимо евангельской притчи о сеятеле) замысла некрасовской поэмы «Саша»? Не исключено. Кстати, евангельские слова о семени из последней цитаты станут эпиграфом к «Братьям Карамазовым» Достоевского. Очевидно, что «Спиридион» для Достоевского тоже стал фактом творческого восприятия и приятия.

Итак, в отличие от Белинского, приветствовавшего внимание французской писательницы к социальной стороне жизни, Достоевский и Некрасов подчеркивали внимание Ж. Санд к внутреннему миру человека, его прекрасным, идеальным стремлениям. Достоевский и Некрасов заслугу Ж. Санд видели не в развитии социального, или общественного, романа, как Белинский, а в прославлении личности, в художественном воплощении идеи духовного преображения мира.

Библиографический список

1. *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. Т. 9. Т. 12. М., 1955–1956.
2. В. Г. Белинский в воспоминаниях современников. М., 1977.
3. *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 21. Т. 23. Л., 1980–1981.
4. *Кафанова О. Б.* Жорж Санд и русская литература XIX века (Мифы и реальность). Томск, 1998.
5. *Мостовская Н. Н.* Некрасов и Жорж Санд // Некрасовский сборник. Т. 11–12. СПб., 1998. С. 105–113.
6. *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч. и писем: в 15 т. Т. 11. Кн. 2. Л., 1990.
7. *Панаев И. И.* Литературные воспоминания. М., 1988.
8. *Санд Ж.* Грех господина Антуана. Спиридион. М., 2007.
9. *Смирнов А.* Социализм в оценке Достоевского. Казань, 1907.

Т. П. Баталова

*Коломенский государственный
педагогический институт*

«УЛИЧНЫЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ» Н. А. НЕКРАСОВА: СЮЖЕТ И ВРЕМЯ

«Уличные впечатления», первая часть цикла «О погоде», публиковалась в № № 1–3 «Современника» 1859 г. Связующим для этого цикла является мотив времени. Заглавия его стихотворений – «Утренняя прогулка», «До сумерек», «Сумерки» – говорят о времени суток, погодные мотивы – тумана, дождя, снега, холода – о времени года.

РАЗДЕЛ III

Здесь берёт, сокрушает хандра,
Так и просятся слёзы из глаз.
Нет! Я лучше уйду со двора...
Я ушёл ... (4 : 175)

(«Утренняя прогулка»)

Я, продрогнув, домой побежал.
Небо, видно, сегодня не сжалится:
Только дождь перестал,
Снег лепёшками крупными валится! (4 : 183)
(«До сумерек»)

Изображаемая здесь природа и тональность стихов относят события, о которых идёт речь, к поздней осени или зиме. В тексте маркирован и их год. Рассыльный Минай объясняет:

С «Современником» нянчусь давно:
То носил к Александру Сергеичу,
А теперь уж тринадцатый год
Всё ношу к Николай Алексеичу, –
На Литейном живёт (4 : 181).

Если учесть, что «Современник» издавался Некрасовым и И. И. Панаевым с 1847 г., то встреча лирического героя с Минаем состоялась в 1859 г. Об этом же свидетельствуют и упоминания об Исаакиевском соборе и Исаакиевом мосте.

Принял позу старик величавую,
На Исакия смотрит, крестясь (4 : 181).

Исаакиевский собор был освящён 30 мая 1858 г. Рассказывая об этом событии, «Отечественные записки» сравнивали значение этого собора для России с римским Петром, лондонским Павлом, храмом Соломона в Иерусалиме. Исаакиевский собор, построенный по проекту Монферрана, заменил деревянный храм Исаакия Далмацкого, освящённый в 1727 г. в память о дне рождения (30 мая) Петра Великого. Первый камень в его основание был заложен ещё самим Петром I (6 : 64–65). Истории и достопримечательностям собора была посвящена изданная в 1858 г. брошюра за подписью П. В-б-а (2 : 45).

Таким образом, Некрасов использовал это широко отмечавшееся в России событие для маркировки времени в своём произведении.

Возникает здесь и образ Исакиева моста.

<...> Везли на погост
Чей-то вохрой окрашенный гроб
Через длинный Исакиев мост (4 : 175).

Исаакиевский мост – первый мост, появившийся в Петербурге. Он был наплавным, сооружён в 1727 г. по приказу А. Д. Меньшикова, шёл от его дворца на Васильевском острове к Адмиралтейскому острову. Въезд на мост находился напротив деревянной церкви Исаакия Далмацкого. Она и дала своё имя мосту. В 1850 г. по окончании строительства Благовещенского моста наплавной мост передвинули выше, к Стрелке Васильевского острова, и назвали Дворцовым (1 : 7–9). Первое наименование моста, вероятно, осталось за ним в памяти петербуржцев,

и Некрасов, очевидно, знал об этом. К моменту публикации «Уличных впечатлений» имя Исакиев мост ассоциировалось с Исаакиевским Собором и также указывало на время в рассматриваемом произведении.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что «фабульное время» в первой части цикла «О погоде» – один из дней зимы 1858–1859 гг.

Но эти же образы – Исаакиевский собор и Исаакиевский мост – вводят в подтекст произведения Петровский мотив и тем самым как бы переводят «фабульное время» во «время сюжетное», т. е. бытовое – в историческое.

Первые строки «Утренней прогулки» указывают на литературный источник Петровского мотива.

Слава Богу, стрелять перестали!
Ни минуты мы нынче не спали,
И едва ли кто в городе спал:
Ночью пушечный гром грохотал,
Не до сна! Вся столица молилась,
Чтоб Нева в берега воротилась... (4 : 175).

Эти стихи можно рассматривать как напоминание о «Медном Всаднике», но мотив наводнения у Некрасова переосмыслен. Заметим, что время в «Уличной прогулке» – более позднее и Нева ведёт себя иначе.

И минула большая беда –
Понемногу сбывает вода.
Начинается день безобразный –
Мутный, ветренный, тёмный и грязный.
Ах, ещё бы на мир нам с улыбкой смотреть!
Мы глядим на него через тусклую сеть,
Что как слёзы струится по окнам домов
От туманов сырых, от дождей и снегов! (4 : 175)

Интертекстуально эти стихи можно понимать как то, что покорённая Нева, символизирующая Природу, со временем изменила вид своей местности. На город теперь посылаются «туманы сырые, дожди и снега». И интересно, что эти погодные образы связаны здесь с образом Петра.

Только дождь перестал,
Снег лепёшками крупными валится!
Город начал пустеть – и пора!
Только бедный да пьяный шатаются,
Да близ медной статуи Петра
У присутственных мест дожидаются
Сотни сотен крестьянских дровней... (4 : 183).

(«До сумерек»)

Надо всем, что ни есть: над дворцом и тюрьмой,
И над медным Петром, и над грозной Невой,
До чугунных коней на воротах застав
(Что хотят ускакать из столицы стремглав) –
Надо всем распростёрся туман (4 : 184).

(«Сумерки»)

Под влиянием этих мотивов драматизм ситуаций от стихотворения к стихотворению усиливается.

В «Утренней прогулке» изображены похороны бедного чиновника. Этот сюжетный ход позволил автору дать обобщённый портрет «самого бедного», по материалам «Библиотеки для чтения» (3 : 44–45), класса. Не случайно это стихотворение А. В. Никитенко назвал «прекрасным» (5 : 53).

Мотив исторического времени в этом стихотворении вводится пушкинским подтекстом – сближением образов Бедного, бедного Евгения («Медный Всадник») и Бедного Макара (вероятно, здесь подразумеваются фольклорные аллюзии – поговорка «все шишки – на бедного Макара»). Пушкинский исторический мотив выражен в Части первой поэмы упоминанием о роде Евгения.

Прозванья нам его не нужно,
Хотя в минувши времена
Оно, быть может, и блистало
И под пером Карамзина
В родных преданьях прозвучало;
Но ныне светом и молвой
Оно забыто...

Очевидно, здесь автор намекает на оскудение дворянских родов под влиянием петровского абсолютизма. Именно благодаря этому процессу Евгений и Макар сближены в социальном отношении. Не случаен в биографии Макара и мотив наводнения.

В департаментах разных служил,
Петербург ему солон достался:
В наводнение жену потерял,
Целый век по квартирам таскался,
И четырнадцать раз погорал.
А уж службой себя как неволил!
В будни сиднем сидел да писал,
А по праздникам ноги мозолил –
Всё начальство своё поздравлял.
Вот и кончилось тем – простудился! (4 : 176)

Вероятно, цифра 14 здесь указывает на петровский «Табель о рангах» 1722 г (7 : 439–441) и выражает иронию по отношению к надеждам бедного Макара на продвижение по службе. И как завершение насмешек судьбы – пятнадцатый Пожар: «Дом-то, где его тело стояло, / Загорелся...».

Своего апогея трагизм судьбы этого героя достигает благодаря мотиву «Сапогов», который вводит в подтекст гоголевскую «Шинель».

Подари, – говорю, – сапоги,
А то, вишь, разошёлся дождище!
Неравно в самом деле умрёшь,
В чём пойду проводить на кладбище?
Закивал головой... (4 : 177)

Старушонка провожает гроб «в кацавейке, в мужских сапогах».

Таким образом, эта сцена похорон выражает сразу три уровня времени: фабульное – утро ненастного зимнего дня, биографическое – судьба Бедного Макара, историческое – после петровских реформ, с которых берёт своё начало чиновничество.

Кульминация «Утренней прогулки» – сценка «съезжая с моста», выражающая противоположность положения в обществе чиновничества и офицерства.

Только в крышу дощатого гроба стуча,
Прыгал град да извозчик-палач
Бил кургузым кнутом спотыкавшихся кляч,
И вдоль спин побелевших удары кнута
Полосами ложились. Съезжая с моста,
Зацепила за дроги коляска, стремглав
С офицером, кричавшим «пошёл» пронеслась,
Гроб упал и раскрылся... (4 : 176)

Социальная противоположность здесь выражена через сопоставление дрожек со «спотыкающимися клячами» и «несущейся коляски». Заметим, что пушкинский подтекст символизирует здесь образ «моста» как покорение Невы Петром I («Мосты повисли над водами»).

Итак, из предложенного анализа можно заключить, что символика образов этого стихотворения связывает фабульное и сюжетное время. Благодаря этому возникает мотив усиления со временем тяжести для русского общества петровских преобразований.

В стихотворении «До сумерек» мотив времени и связанный с ним петровский мотив получают несколько иное осмысление. Центральный образ здесь – «войско, несметное счётом», переходящее улицу и преграждающее дорогу «прибывающей толпе».

Возникновение этой картины предваряется концентрацией неприятных погодных ощущений, достигающих степени «зловещих».

Ветер что-то удушлив не в меру,
В нём зловещие ноты звучат,
Всё холеру – холеру – холеру –
Тиф и всякую немочь сулят!
Все больны, торжествует аптека
И варит свои зелья гуртом;
В целом городе нет человека,
В ком бы желчь не кипела ключом... (4 : 179)

«Погода дурная» смазывает торжественность движущихся колонн.

Жаль, что нынче погода дурная,
Солнца нет, кивера не блестят
И не лоснится масть вороная
Лошадей. Только сабли звенят;
На солдатах едва ли что сухо,
С лиц бегут дождевые струи,
Артиллерия тяжко и глухо
Подвигает орудья свои.

РАЗДЕЛ III

Всё молчит. В этой раме туманной
Лица воинов жалки на вид,
И подмоченный звук барабанный
Словно издали жидко гремит... (4 : 180–181)

Погодный мотив усиливает здесь мотив бессмысленности безграничного роста армии. Выражение этой художественной мысли достигает своего апогея в отношении рекрутов. На «сотни сотен крестьянских дровней», которые «у присутственных мест дожидаются» близ «медной статуи Петра», снег «лепёшками крупными валится».

И так щедро с небес посыпаются,
Что за снегом не видно людей... (4 : 184)

В 1858–1859 гг., в период подготовки Александровских реформ, необходимость военной реформы широко обсуждалась в периодической печати.

«Войско, несметное счётом» перегородило дорогу идущим, спешащим, едущим, скачущим. Образ ожидающей толпы олицетворяет всю Россию, которой «войско» мешает продвигаться вперёд.

Прибывает толпа ожидающих,
Сколько дрожек, колясок, карет!
Пеших, едущих, праздно зевающих
Счёту нет!
Тут квартальный с захваченным пьяницей,
Как Федотов его срисовал;
Тут старуха с аптечною стклянницей,
Тут жандармский седой генерал;
Тут и дама такая сердитая –
Открывай ей немедленно путь! <...>
Тут бедняк итальянец с фигурами,
Тут чухна, продающий грибы,
Тут рассыльный Минай с корректурами... (4 : 181)

Итак, этот фабульный момент снова как бы выводит в сюжетное время. Регулярная армия, созданная в результате петровских реформ, за прошедшее с той поры время превратившись в «несметную счётом», стала тормозом на пути развития России и нуждается в новых преобразованиях.

Вероятно, чтобы завуалировать своё отношение к современной цензуре и в то же время усилить экспрессивность стихов, Некрасов вводит в текст воспоминания рассыльного Миная о Пушкине.

Если красные встретит кресты,
Так и пустит в тебя корректурую:
<...> «Это кровь, – говорит, – проливается,
Кровь моя, – ты дурак!» ... (4 : 183)

Думается, что благодаря этой сценке образ «войска, несметного счётом», как бы расширяется и обобщается до всех давящих и тормозящих жизнь в России порядков.

В этом стихотворении проявляется символика образов коней. Вероятно, не случайно о коне «медной статуи Петра» не упоминается. Можно предположить, что он как бы рассредоточен в конях «войска, несметного счётом». Кроме того, семантически самая трагичная сценка стихотворения.

Под жестокой рукой человека
Чуть жива, безобразно тоща,
Надрывается лошадь-калека,
Непосильную ношу влача.
Вот она зашаталась и стала.
«Ну!» – погонщик полено схватил
(Показалось кнута ему мало) –
И уж бил её, бил её, бил! (4 : 179)

Думается, её можно рассматривать как пародию на скульптурный образ Медного Всадника – «Россию поднял на дыбы».

Значимо и сопоставление этого образа с Конём, покрытым «красной попоною».

Полно ждать! за последней колонною
Отсталые прошли,
И покрытого красной попоною
В заключение коня провели (4 : 183).

В сопоставлении этого образа с отсутствием Коня под Медным Петром можно видеть в «красной попоне» символ государственной власти, а в образе Коня под ней – символ, характеризующий российскую государственность, в которую превратили её со временем петровские преобразования.

Таким образом, и эти детали фабульное время переводят в сюжетное.

Итак, рассмотренные принципы поэтики дали возможность Некрасову выразить в художественной форме актуальные вопросы того времени. В «Утренней прогулке» на примере судьбы Бедного Макара обобщено положение чиновнического класса в России того времени. Во втором стихотворении цикла – изображены характерные черты опоры русской государственности послепетровского времени: регулярная армия и рекрутская повинность.

В стихотворении «Сумерки» – как бы итоговом в рассматриваемом цикле – изображена жизнь столицы, под которой можно понимать всю Россию. Обобщены и погодные образы – «надо всем».

Надо всем распростёрся туман.
Душный, стройный, угрюмый, гнилой,
Некрасив в эту пору наш город большой,
Как изношенный фат без румян... (4 : 184)

Далее, при обобщении мотива похорон, в подтекст вводится пушкинский образ Гробовщика.

Бедность гибельней всякой заразы –
В нашей улице люди так мрут,
Что по ней то и знай на кладбища,

Как в холеру тащат мертвецов:
Холод, голод, сырые жилища –
Не робей, Варсонофий Петров!.. (4 : 185)

Связующий характер мотивов стихотворений цикла усиливает их экспрессию до «наращения смысла». Мотив похорон в этом аспекте становится как бы финальным, кульминационным, предтечей апокалипсиса.

Всё сливается, стонет, гудёт,
Как-то глухо и грозно грохочет,
Словно цепи куют на несчастный народ,
Словно город обрушиться хочет (4 : 185).

Финал этого стихотворения, как и всего цикла. – открытый. Это соответствовало особенностям времени его создания – ожиданию реформ, которые воспринимались как необходимые.

Из предложенного анализа можно сделать вывод о том, что конкретные образы составляющих его стихотворений имеют двойную природу. С одной стороны, они фабульны. С другой – связаны с историческим временем, т. е. выполняют и сюжетную функцию. Благодаря этому цикл выражает сверхзадачу – показывает усугубление со временем результатов петровских преобразований и необходимость новых реформ.

Библиографический список

1. Антонов Б. И. Мосты Санкт-Петербурга. СПб., 2002.
2. Библиотека для чтения. 1858. № 5, май – июнь. Литературная летопись.
3. Библиотека для чтения. 1858. № 11–12, ноябрь – декабрь. Смесь.
4. Некрасов Н. А. Полн. собр. соч.: в 15 т. Т. 2. Л., 1981.
5. Никитенко А. В. Дневник: в 3 т. М., 1955–1956. Т. II.
6. Отечественные записки. 1858. № 6. Смесь.
7. Энциклопедический словарь / изд. Ф. А. Брокгауз (Лейпциг), И. А. Ефрон (С.-Петербург). Т. XXXII. СПб., 1901.

В. С. Белова
Костромской государственной
университет им. Н. А. Некрасова

О ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННОМ СМЫСЛЕ «СТИХОТВОРЕНИЙ, ПОСВЯЩЕННЫХ РУССКИМ ДЕТЯМ» Н. А. НЕКРАСОВА

Глубокий интерес к детям, жизни и судьбе молодого поколения России, свойственный Н. А. Некрасову, проявился уже в ранних произведениях поэта. Одно из первых своих произведений, пьесу «Юность Ломоносова», он написал, как предполагают исследователи, для мальчиков – учеников пансиона Г. Ф. Бенецкого, где служил учителем-гувернером (3 : VI : 652). В этой пьесе Некрасов рассказал детям о том, что было очень близко ему самому: о горячем стремлении к зна-

ниям, науке одаренного мальчика, выходца из народа, подвиге, который он совершил ради того, чтобы поступить в университет. Лично пережитое отчетливо звучит во многих стихах пьесы:

Трудов немало перенес я:
Нередко даже голодал,
С людьми боролся и с судьбою,
Дороги сам себе искал (VI : 20).

К этой же теме Некрасов обратился в замечательном стихотворении «Школьник». Здесь он вновь упомянул о Ломоносове – в утешение и назидание герою стихотворения, крестьянскому мальчику, который шагает по проселочной дороге в школу, невзирая на крайнюю бедность, отсутствие самых необходимых для учения вещей и условий:

Ноги босы, грязно тело,
И едва прикрыта грудь...
Не стыдися! что за дело?
Это многих славных путь.
.....
Скоро сам узнаешь в школе,
Как архангельский мужик
По своей и Божьей воле
Стал разумен и велик (4 : 75–76).

За вполне конкретно изображенной ситуацией встречи поэта с крестьянским мальчиком, стояло, конечно, более широкое содержание – мысль о том, что потребность в грамотности, знаниях, интерес к науке были присущи не только ярким, выдающимся личностям из народа, но, по представлению Н. А. Некрасова, буквально «жили» в нем. Характерна в этом смысле деталь: отец мальчика в «Школьнике» не только не противодействует сыну, как в «Юности Ломоносова», но отдает ему все, что только может:

Знаю: батька на сынишку
Издержал последний грош.

Знаю, старая дьячиха
Отдала четвергачок,
Что проезжая купчиха
Подарила на чаек (там же).

Мысль о необходимости просвещения народа, крестьянских детей, выразившаяся в творчестве поэта, побудила его к практической деятельности, имевшей целью издание и распространение в народе произведений для народного и детского чтения. С этой целью он совершил ряд поездок во Мстёру – центр тогдашней торговли иконами и лубочной литературой, познакомился с офенями и коробейниками, затем – с местным книготорговцем и владельцем типолитографии Иваном Александровичем Голышевым, попытался через них наладить выпуск и распространение в народе так называемых «красных книжек», в состав которых вошло и стихотворение «Школьник».

Можно предположить, что впечатления, полученные Некрасовым во время поездок во Мстёру, знакомство с офенями способствовали возникновению замысла одного из стихотворений, посвященных русским детям, – «Дядюшка Яков». Основания для такого предположения дает рукопись поэмы, где против слов:

Под наши густые, старинные вязы
На отдых тянуло усталых людей.
Ребята обступят: начнутся рассказы
Про Киев, про турку, про чудных зверей (II : 118) –

карандашом на полях записано: «По грушу! По грушу!», а в конце: «У дядюшки у Якова Сбоина макова Больно лакома» (см. об этом: I : 7). Как считают исследователи, эти слова впоследствии были развернуты в стихотворение «Дядюшка Яков», равно как здесь же (на полях) записанные слова «Ходебщик с медведем» впоследствии были развернуты в стихотворение «Генерал Топтыгин» (см. там же).

Очевидно также и то, что «зерном» замысла будущих детских стихотворений явились не только впечатления, полученные во время поездок во Мстёру, странствий по родному краю, но и память о собственном детстве, дружбе с крестьянскими детьми, размышления о их судьбе – все то, что отразилось в поэме «Крестьянские дети». Её сюжет и образы: само «место» действия, проселочная, а затем «большая», столбовая, дорога, герои, «рабочего звания люди», их занимательные и поучительные рассказы («У нас был Вавило, жил всех побогаче, Да вздумал однажды на Бога роптать...» (4 : 131), задушевные ноты в обращении к ребенку, умиление как состояние души лирического героя, наконец, сам «масштаб», перспектива «вечности», в которой автору видится детство («на то вам и красное детство дано, чтоб вечно любить это скудное поле»), – все это, безусловно, предвещает специально написанные Некрасовым позднее стихотворения для детей. Но прежде чем наметившиеся в «Крестьянских детях», этой жемчужине некрасовской лирики, мотивы получили свое дальнейшее развитие, поэту предстояло еще многое пережить и передумать, воплотить в слово и действие.

Как известно, еще в 1859 году Некрасов задумал основать в родных ярославских местах начальную школу для обучения крестьянских детей. Он начал по этому поводу переписку со священником Благовещенской церкви в Абакумцево Иваном Григорьевичем Зыковым (2 : 138). В январе 1861 года Некрасов написал «Прошение» на имя директора Ярославского Демидовского лицея с тем, чтобы «открыть в приходе <...>, в селе Абакумцево <...> училище для обучения крестьянских детей грамоте, необходимой каждому крестьянину как для домашнего обихода, так и для лучшего уразумения христианских понятий и обязанностей <...>» (там же). Получив (после долгих проволочек) разрешение сначала открыть школу в доме местного дьячка, а затем – построить новое здание школы, Некрасов поручил строительство и организацию школы И. Г. Зыкову, постоянно переписываясь с ним, сам закупал необходимые для школы учебные пособия, азбуки и буквари, вносил деньги на строительство и содержание школы (7 : 139). По имеющимся данным, все мужское население села Абакумцево и наполовину женское прошло через эту школу (6 : 31).

Попечение о школе для крестьянских детей, общение со священником, переписка с ним, несомненно, оставили свой след в сознании поэта, возможно, подтолкнули его к непосредственному обращению к детям с целым рядом стихотворений, объединенных по смыслу и форме, – «Стихотворений, посвященных русским детям».

Неким импульсом к написанию стихотворений, очевидно, явилась встреча с детской писательницей, а также издателем детского журнала «Игрушечка» Александрой Николаевной Якоби весной 1867 года в Риме. Судя по переписке с А. Н. Якоби, поэт сразу же отзывался на ее просьбы прислать что-либо для детей. Так, для предпринятого по ее инициативе сборника «Нашим детям» Некрасов послал одно из лучших своих стихотворений «Накануне Светлого праздника» (III : 442).

Ясно также и то, что предложения и просьбы А. Н. Якоби легли на готовую почву. Уже первое детское стихотворение «Дядюшка Яков», которым открывалась новая страница некрасовской лирики, подтверждало, что оно родилось в общении с русской деревней, выросло из встреч на проселочных и больших дорогах, наблюдений и размышлений. Так, герой первого детского стихотворения – деревенский торговец, офеня. Он прекрасно знает нужды деревни (его тележка – настоящий «дом»), свой товар везет прямо на поле, задорно и весело «зазывая» покупателей:

Ситцу хорошего –
Нарядно, дешево!
Эй! молодежи!
Красны девицы,
Тетушки, сестры!
Платочки пестры,
Булавки востры,
Иглы не ломки,
Шнурки, тесемки!
Духи, помада,
Все – чего надо!.. (III : 96)

Дядюшка Яков некорыстолюбив, за свой труд довольствуется самой скромной платой («Дай ему свеклы, картофельку, хрену...»), рад утешить своих земляков, особенно детей:

Он тебе все, что полюбится, – на!
.....
Смех на какого-то Кузю печального:
Держит коня перед носом сусального;
Конь – загляденье, и лаком кусок...
Где тебе вытерпеть? Ешь, паренек! (Там же.)

Детям же предназначен и самый «главный» товар дядюшки Якова – книги, буквари:

Для ребятешек,
Тимошек, Гришек,
Гаврюшек, Ванек...

Букварь – не пряник,
 А почитай-ка,
 Язык прикусишь...
 Букварь не сайка,
 А как раскусишь,
 Слаще ореха!
 Пяток – полтина,
 Глянь – и картина!
 Ей-ей, утеха! (III : 97)

В финале стихотворения дядюшка Яков дарит букварь сиротке Феклуше. Этим поступком, как и всем своим обликом, на наш взгляд, дядюшка Яков напоминает не столько мстерских офеней и коробейников, сколько местного книготорговца из крестьян Ивана Александровича Гольшева, отличавшегося любовью к родному краю, горячей заинтересованностью в просвещении своих земляков, их детей, для которых (а именно, для девочек) он открыл рисовальную школу (5 : 79–80), и самого поэта. По свидетельству близких поэта, свое попечение о школе для крестьянских детей он не оставлял, даже будучи тяжело больным (7 : 80).

Первоначально своего героя Некрасов определил как христианина. В черновом варианте стояло: «Бог ему дал хри<стианскую> [некорыстную] душу». В окончательном тексте это определение снято, возможно, как слишком прямолинейное. Оно заменено другим: «Бог, видно, дал ему добрую душу» (III : 324). Но все содержание стихотворения свидетельствует о том, что поэт дает детям понятие о добре именно в его христианском смысле – как сострадание, милосердие, любовь.

В стихотворении «Пчелы», написанном вслед за стихотворением «Дядюшка Яков», поэт развивает наметившуюся здесь тему и мотивы. И здесь речь идет о сострадании, помощи попавшим в беду кормильцам деревни – пчелам. Они залетают в лес, но, нагруженные нектаром, не имеют сил перелететь через залитый весенним половодьем луг, вернуться назад. Крестьяне не могут ума приложить, как помочь пчелам. Спасительный совет – поставить вешки до леса, подал прохожий, который шел «под Благовещенье» мимо деревни и стал свидетелем беды, постигшей ее. В стихотворении «Пчелы» Некрасов называет его «Христов человек» – так, как было принято в народе называть людей, близких Богу, угодивших Ему.

Стихотворение написано в традиционной для детской литературы форме беседы отца с сыном. Рассказывая сыну интересную для него историю, «притчу про пчелок», крестьянин-отец ненавязчиво передает ему свое любовное, «родственное» отношение к труженицам-пчелкам, ко всему живому, благодарность, которую он чувствует к прохожему за его мудрый совет. И слово отца оказывается услышанным сыном, падает на «добрую почву»:

Кушай на здравие, будем с медком,
 Благослови Бог прохожего!
 Кончил мужик, осенился крестом;
 Мед с караваем парнишка докушал,
 Тягину притчу тем часом прослушал,
 И за прохожего низкий поклон
 Господу Богу отвесил и он (4 : 178).

Сосредоточившись в цикле детских стихотворений на светлых сторонах русской жизни, праведности в характере русского человека, крестьянина, Некрасов не обошел вниманием и то зло, которое он видел в нем самом и российских порядках. Об этом – стихотворение «Генерал Топтыгин». Начатое в тоне прибаутки, веселого рассказа:

Дело под вечер, зимой,
И морозец знатный.
По дороге столбовой
Едет парень молодой
Ямщикок обратный (III : 101) –

стихотворение выходит далеко за рамки анекдотической истории, перерастает в повествование, исполненное вовсе не забавного, а драматического смысла. Последнее связано прежде всего с образом станционного смотрителя, «маленького человека», который одновременно выступает и как жертва произвола, притеснений («нет ребра, зубов во рту не хватает многих»), и как обидчик по отношению к нижестоящим («а смотритель обругал ямщика скотиной»).

Сатирические образы, созданные Некрасовым в этом стихотворении, по своей поэтической силе могут быть поставлены в один ряд с образами, созданными М. Е. Салтыковым-Щедриным в его рассказах, которые первоначально также предназначались детям, хотя колорит некрасовского стихотворения в целом более светлый. Именно в сотрудничестве с Щедриным Некрасов намеревался создать книгу для детского чтения. О своем участии в предполагавшемся издании Щедрин говорил в примечании к своей «Повести о том, как один мужик двух генералов прокормил»: «Автор настоящих рассказов предполагает издать книжку для детского чтения, составленную из прозаических рассказов и стихотворений (последние принадлежат Н. А. Некрасову). Но предварительно он желал бы знать мнение публики, насколько его намерение осуществимо и полезно» (III : 436). Однако этому замыслу не суждено было осуществиться.

А стихотворения Некрасова для детей составили цикл, куда, в числе прочих, вошли произведения, получившие особое признание у юных и взрослых читателей многих поколений: «Дедушка Мазай и зайцы» и «Накануне светлого праздника».

Не ошибемся, если скажем, что в литературе для детей, даже русской классической, трудно было бы найти какое-либо описание русской деревни, которое по своей силе и проникновенности могло бы сравниться с её изображением в некрасовском «Дедушке Мазае»:

Летом ее убирая красиво,
Исстари хмель в ней родится на диво,
Вся она тонет в зеленых садах;
Домики в ней на высоких столбах
(Всю эту местность вода поднимает,
Так что деревня весною всплывает,
Словно Венеция) (III : 105–106).

Под стать красоте этой русской Венеции и сам Мазай: в нем удивительно органично соединились любящая отзывчивая душа, способность остро чувствовать кра-

соту природы (слышать, как «пеночка нежно поет») и отвага, смелость, решимость («за сорок верст в Кострому напрямик сбегать лесами ему нипочем»). Всю свою силу он, подобно русским, точнее, святорусским богатырям, полагает на защиту слабых. Мазай вдов, но имеет внука, очевидно, приемыша. Он же в своем преклонном возрасте не только справляется с тяжело нагруженной спасенными зайчишками лодкой, но еще цепляет бревно, на котором уселись чудом оставшиеся в живых зайчата.

В черновом варианте Некрасов одним штрихом, косвенно указал на источник, который «подпитывает» подобных людей:

Ну выгружайся, команда косая,
На берег по двое в ряд выгружайся!
Да поминай на молитве Мазая!.. (III : 328)

В окончательном варианте этих слов нет: характер Мазая говорит сам за себя.

На редкость светлое, гармоничное по своему настроению, стихотворение «Дедушка Мазай и зайцы», тем не менее, лишено какой-либо идилличности. И в этом стихотворении, как и в стихотворении «Генерал Топтыгин», поэт устами своего героя дедушки Мазая с горечью и болью говорит о зле, которое глубоко коренится в самой натуре человека – жестокости деревенских мужиков по отношению к слабым, беззащитным существам:

Зайцы вот тоже, – их жалко до слез!
Только весенние воды нахлынут,
И без того они сотнями гинут, –
Нет! еще мало! бегут мужики,
Ловят, и топят, и бьют их баграми.
Где у них совесть?.. (III : 108)

Впечатления, которые, по мысли исследователей, вероятно, были использованы в «Дедушке Мазе», в реальности – еще более тяжелые (7 : 64). Близко к действительности они описаны в повести «Тонкий человек»: «... десятка полтора мальчишек ловили зайцев, – били вдогонку палками или, мгновенно падая, давили их брюхом, причем несчастная жертва испускала раздирающий крик, подобный плачу ребенка» (там же). В своем стихотворении поэт не скрыл от юных читателей горькой правды, но приглушил, смягчил краски, исключил детали, которые могли бы травмировать ребенка, ранить его душу. И самое главное – дал эту картину в рассказе дедушки Мазая, показал через призму отношения к ней героя, характер которого считал типичным, одним из тех, которыми держится и движется русская жизнь.

Мысль об основах жизни русской деревни, истоках русского национального характера получила свое дальнейшее развитие в стихотворении «Накануне Светлого праздника», опубликованном в иллюстрированном сборнике А. Н. Якоби «Нашим детям» незадолго до Пасхи – 20 марта 1873 года (III : 441). В основе его сюжета – встреча лирического героя, самого поэта, который направляется из столицы в родные места, с крестьянами-отходниками.

В произведениях, посвященных детям и вошедших в детское чтение, Некрасов не раз писал об отходниках: в поэме «Крестьянские дети», например, упоминаются «копатель канав – вологжанин, лудильщик, портной, шерстобит...».

В «Накануне Светлого праздника» образы этих героев обретают зримые черты, яркие краски:

Вот пильщики: сайку
Угрюмо жуют
И, словно солдаты,
Все в ногу идут.
А пилы стальные
У добрых ребят,
Как рыбы живые,
На плечах дрожат (III : 114–115).

Нельзя не вспомнить К. И. Чуковского, который восхищался мастерством Некрасова, «пластикой» созданных им образов: «замечательная словесная живопись, вся проникнутая лирической нежностью» (8 : 203). Конечно же, «лирической нежностью», чувством любования близким и родным пронизаны все «портреты» некрасовских героев:

Смотрите: красильщик,
Узнаешь сейчас,
Нос выпачкан охрой
И суриком глаз... (III : 114)

Но все-таки было бы мало сказать, что Некрасов любит здесь рабочим людом, который, как и он сам, возвращается в родные деревни. Смысловым центром стихотворения является картина народного шествия к Божьему храму, чтобы принять участие в пасхальной литургии, – чудо-картина народного единения в порыве любви к Богу, веры в Его Воскресение:

У озера ярко
Горели костры, –
Туда направлялись,
Нарядны, пестры,

При свете горящей
Соломы, – толпы...
У Божьего храма
Сходились тропы, –

Народная масса
Сдвигалась, росла.
Чудесная, дети,
Картина была!.. (4 : 192)

Атмосфера радости, праздника, которой пронизано уже первое стихотворение цикла «Дядюшка Яков», в «Накануне Светлого праздника» достигает своего апогея. Здесь буквально все излучает свет, радует глаз, веселит сердце: церковь, которая стоит на берегу озера, яркие, пестрые наряды людей, направляющихся к ней, призывное гуденье колокола как бы в «ответ» на мысленный вопрос лирического героя, поэта, блики горящих костров... Вот такой великолепной картиной, образом

Божьего храма, увиденного не со стороны, а «внутренним» зрением, в момент, особо значимый для всякого православного христианина, – в самый канун Пасхи, Н. А. Некрасов и завершил свой цикл стихотворений для детей.

Библиографический список

1. Голубков В. В. Некрасов как писатель для детей // Учен. зап. Московск. гос. педагогич. Инст. Вып. I. М., 1939. С. 3–22.
2. Жданов В. Жизнь Некрасова. М., 1981.
3. Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: в 15 т. Т. 3. Л., 1981–2001. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы.
4. Некрасов Н. А. Стихотворения. М., 2000.
5. Некрасов Н. К. По их следам, по их дорогам (Н. А. Некрасов и его герои). Ярославль, 1975.
6. Попов А. Н. А. Некрасов и Ярославская область // Некрасов Н. А. Избранные стихотворения. М.-Ярославль, 1937. С. 53–103.
7. Тарасов А. Некрасов в Карабихе. Ярославль, 1977.
8. Чуковский К. Мастерство Некрасова. М., 1971.

А. В. Павлов

*Костромской государственной
университет им. Н. А. Некрасова*

ЭКСПОЗИЦИЯ ГЕРОЯ В СТРУКТУРЕ ОБРАЗА И СЮЖЕТА (ПО КОМЕДИИ А. Н. ОСТРОВСКОГО «СВОИ ЛЮДИ – СОЧТЁМСЯ»)

Первая комедия А. Н. Островского была сразу же отмечена современниками как необыкновенно удачная и значимая. В. Ф. Одоевский назвал её в числе лучших трагедий (6 : 525), а П. В. Анненков отметил «потрясающее её действие» (1 : 531). Восторгов и оценок общего характера было много, но при жизни драматурга она редко привлекала внимание критики. Да и те немногочисленные авторы, которые обращались к комедии «Свои люди – сочтёмся», исключая, может быть, только А. В. Дружинина, искали в ней преимущественно социальную тематику, оставляя без внимания проблемы поэтики. Эта традиция сохранила свою направленность и в XX веке.

Между тем «потрясающее её действие» было талантливо организовано на самых разных уровнях, органически соединяло в себе лучшее, что накопила литературная драма, народная драма и народный театр. Соединение фольклорной и литературной традиций стало важным принципом художественных исканий Островского в ранний период творчества. Это позволило драматургу создать оригинальную систему образов не только за счёт новизны материала, что тоже очень важно, но и в результате умелого использования художественных средств, выработанных разными культурными традициями.

Ещё в классической трагедии для создания образа героя широко использовался приём экспозиции. Его даже считали типологическим признаком жанра.

В процессе развития литературы экспозиция приобретала разные формы. Она могла быть полной, неполной, повторяющейся в зависимости от авторской задачи. Определяя её функции, Л. Я. Гинзбург писала: «...для того, чтобы персонаж мог с самого начала выполнять своё эстетическое назначение, необходимо одно условие – первая же с ним встреча должна быть отмечена *узнаванием*, некоей мгновенно возникающей концепцией. В дальнейшем ходе повествования эта концепция может развёртываться, усложняться, может быть отменена и заменена другой, но она сразу же непременно должна возникнуть, поскольку не может быть эстетического восприятия там, где нет никакой структуры, воспринимаемого читателем взаимодействия художественных элементов» (3 : 378–379).

«Формула узнавания» героя наиболее полно проявила себя в фольклоре. Образы сказочных героев, богатырей устойчиво сохраняли свои характеристики вне зависимости от сюжета. В литературном произведении подобное возможно в басне, частично с помощью говорящих имён в драматургии классицизма. Но всё равно процесс узнавания героя в художественной литературе, в отличие от фольклора, определён сюжетостроением. Поэтому очень важно, на каком этапе развития действия, в какой последовательности происходит знакомство с тем или иным героем и как это подаётся автором. В этом отношении первая комедия Островского обнаруживает синтез разных традиций, что отразилось и в структуре образов и в структуре сюжета.

Действие комедии «Свои люди – сочтёмся» начинается пространным монологом Липочки. Она одна на сцене, но речь её построена так, словно героиня рассказывает кому-то, например, подруге о своём заветном, делится планами на жизнь, мечтами, надеждами. Слова героини обращены к предполагаемому собеседнику. Согласно условностям сценического действия таким собеседником является зритель.

В форме монолога, который произносит Липочка, обнаруживаются важные особенности, характерные для народной драмы. Такая форма называется выходной монолог. Он встречается в разных фольклорных жанрах, даже в сценках ряженых, которые уходят корнями в глубокую обрядовую древность. Но наиболее определённые очертания выходной монолог приобрёл в народной драме, интермедиях, сценах театра Петрушки и вертепа. «Герой должен был рассказать, кто он, откуда прибыл, зачем явился, что собирается (может) делать. Зрителей не удивляла эта своеобразная “самореклама”, ведь взаимных характеристик попросту не было», – писали о выходном монологе известные исследовательницы народного театра и народной драмы А. Ф. Некрылова и Н. И. Савушкина (5 : 11).

Монолог Липочки не прост, хотя на первый взгляд это «самореклама» простоватой, недалёкой по уму, малокультурной купеческой дочери. В содержании монолога, в манере говорить просматривается такое ощущение окружающего мира, какое можно было почерпнуть в лубочных картинках. В первых же фразах она сообщает о себе: «...сидишь, натурально – вся в цветах, разодета, как игрушка, али картинка журнальная» (8 : 86). Жизнь кажется ей игрой, основанной на капризных желаниях. Она воображает сцену общения с кавалером, которую сама режиссирует.

В центре монолога Липочки традиционная для русской литературы первой половины XIX века тема «Дамы и военные». Она тоже раскрывается в ракурсе

лубка. В 40-е годы и позднее гусар (или просто офицер) был широко представлен в лубочных картинках, народной драме, в небольших сценках кукольной комедии, в результате чего произошла трансформация этого образа.

Подобное отношение к образу военного наблюдалось и в художественной литературе. Достаточно обратиться к некоторым произведениям А. С. Пушкина. В седьмой главе «Евгения Онегина» читаем:

Гусар Пыхтин гостил у нас;
Уж как он Танею прельщался.
Как мелким бесом рассыпался!

Та же пушкинская ирония есть и в известном стихотворении «Гусар» (1833), где герой мечтает не о баталиях, а о вине, киевских галушках и красотке «чернобровый». А что касается портрета, то поэт указывает только на «длинный ус». Причём фраза эта повторяется дважды: в начале и в конце стихотворения. Сюжет же имеет сказочную основу и выстроен в духе гоголевской «Ночи перед Рождеством».

Зарисовки лубочного характера, близкие к первой сцене комедии Островского, можно обнаружить и в периодической печати 30-х – 40-х годов. Одну из таких зарисовок, напечатанных в «Северном меркурии» 18 февраля 1831 года, приводит в своей книге В. В. Виноградов. Он называет этот текст, повествующий о жизни Невского проспекта, нравоописательным фельетоном. Но думается, это дань тому, что в его книге исследуется романтический натурализм. Вот часть этой зарисовки в прозе и стихах:

«На башне бьёт 2 часа. Шляпки, цветы, перья, капоты движутся по всем направлениям.

Всё кипит нарядом,
Прелестью, обновой...
Волшебный сад передо мной
Мелькает пёстрой полосой.
Ряд шляпок с перьями, цветами.
Везде блестит двойной лорнет,
И молодой, лихой корнет
Прельщает публику усами.
И в галстух скрытый в завитках
Вертится статский франт в очках.
Благодаря разумной моде,
Коротким платьям, вкусу дам
Живые ножки на свободе
И воля полная глазам.
Любуйтесь ими...» (2 : 96)

Этот отрывок больше похож на описание лубочной картинки, которые часто изображали сцены городской жизни.

В фольклоре образ военного был устойчив и узнаваем, независимо от того, как назывался: гусар, улан, офицер, есаул. По мнению известного фольклориста XIX века Н. Е. Ончукова, интерес народа к представителям других сословий определялся «романтическим складом из другого быта, до чего жадна так наша деревня» (7 : 13).

Следует добавить, что «жадна» была не только деревня, но не в меньшей степени купечество и городское мещанство. Не случайно тема «Купец во дворянстве» проходит сквозь целый ряд пьес Островского. Подобная «жадность» к военным кавалерам есть и в словах Липочки.

Фольклорная традиция благодаря многообразию подходов часто в народных инсценировках соединяла серьёзную тематику с фарсом. Липочка вроде бы серьёзно мечтает об «армейском» кавалере, но видит в нём лишь «усы и эполеты, и мундир... даже шпоры с колокольчиком» (8 : 86).

Она словно перечисляет театральный реквизит. Создаётся кукольный образ военного. Согласно традиции народных площадных представлений в этом – установка на комедийность, которая, как правило, возникала в первых сценах.

Липа сидит у окна с книгой, но первые её слова не о том, какое приятное занятие читать, а о том, «какое приятное занятие эти танцы». Книга не повлияла на её мысли и чувства, как влияет на образованного человека, не нашла отклик в её сознании, потому что это сознание устроено иным образом. Создаётся впечатление, что уже в первом действии первой комедии Островский как бы отделяет своего героя от литературного героя предшествующей эпохи, желает сказать, что это не литературный герой в привычном понимании. Для изображения такого героя нужны были иные подходы, прежде всего выработанные в фольклоре. Фольклорная традиция в пьесе Островского как бы снимала литературность, характерную для классической драматургии.

Предоставляя право первого выходного монолога героине, которая напрямую не связана с тем, что задумал её отец, Островский решает определенные задачи сюжетостроения, в том числе связанные и с требованиями жанра. В этом монологе зарождается тема семейная, которая является важной пружиной в развитии действия. На протяжении всей комедии рассказывается, как и на чём строится новая молодая купеческая семья. И раскрывается эта тема не по законам комического жанра.

Монолог Липы нужен не только для знакомства с героиней. В нём внимательный зритель обнаруживает авторские установки на дальнейшее восприятие драматического действия, принципы драматургии Островского, основанные на народной эстетике.

Может показаться, что закономерным было бы написать подобный выходной монолог и для того, кто задумал ложное банкротство – Самсона Силыча Большова. Такой монолог был, видимо, в одном из рукописных вариантов. На это указывает в своём письме А. Ф. Писемский: «Сколько припомню, у вас был монолог Большова, в котором высказывал он свой план, но в печати его нет, а жаль, мне кажется, он ещё яснее мог бы обозначить личность банкрота, высказав его душевные мысли и, кроме того, уяснил бы самые события пьесы» (4 : 334–336). Писемский точно определяет художественные задачи такого монолога, но они, видимо, не совпадали с замыслом самого Островского. Большов не оригинален в своём банкротстве. В конце первого действия он читает газету с объявлениями о банкротстве купцов и восклицает: «Да что они, сговорились, что ли?.. Да тут их не перечитаешь до завтрашнего числа» (8 : 104).

Драматурга, прежде всего, интересуется молодое поколение, то, как эти герои комедии покажут себя в сложившейся ситуации. Поэтому с выходными монологами на сцене появляются Липа, Тишка и Подхалюзин.

Монологом мальчика Тишки, прислуживающего в доме Большова, начинается второе действие. В первых вариантах этим монологом начиналась комедия. Тишка произносит его перед зеркалом, что было значимо, но не давало достаточного комедийного эффекта. Смеховое, лубочное начало монолога Липочки в этом случае терялось. Тишка говорит о том, как построена жизнь «у нас» и «у других хозяев». Его рассуждения, по сравнению с первыми «мечтаниями» Липочки, очень практичны, он даёт жёсткие оценки. В его словах чувствуется желание самоутвердиться, занять в этом доме более достойное его бойкому уму место.

Структурно монолог Тишки важен в том отношении, что он дан как бы от лица стороннего наблюдателя, особого зрителя, находящегося на сцене. Этот монолог расширяет пространство комедии, выводит действие за пределы купеческого дома, здесь называются не принимающие участие в событиях лица: дворник, кухарка, приятели мальчика. Тематически монолог Тишки связан с финальной сценой первого действия, в которой Подхалюзин вспоминает своё детство, как жил в доме Большова с малолетства, как был «мальчишкой взят – с лавки подметать». Поэтому монолог Тишки – это и рассказ о детстве Подхалюзина. Обращение к детству необходимо для объяснения причин, мотивов поведения героя.

Тишка чаще, чем с другими, общается с Подхалюзиним, учится у него. Формула «свои люди – сочтёмся», наполнившаяся в этом мире особым смыслом, начинает определять и его поведение. Возникает неразрывная цепь взаимоотношений: Большов сводит счёты с кредиторами, Подхалюзин – с Большовым, Рисположенским, свахой, Липа – с родителями. И Тишка вот-вот присоединится к этой цепочке.

В таком осмыслении окончательное название комедии «Свои люди – сочтёмся» – уникально. Оно цементирует всё действие, способствует созданию особого типа узнаваемого героя. В этом названии отражён важный принцип, по которому происходит смена поколений в купеческом мире. На всякого Большова есть Подхалюзин, а на всякого Подхалюзина подрастает Тишка. Не случайно Рисположенский в финале говорит Тишке: «Ты такой же грабитель!» (8 : 151).

Об открытости финалов в пьесах Островского писали не раз. Но сама по себе констатация этого факта ничего не объясняет. Относительно данной комедии есть необходимость говорить и о замкнутости, и об открытости применительно к разным сюжетным линиям. Завершённой можно считать линию, которую представляет Липочка. Её мечты о замужестве сбылись. Хотя мужем стал не военный, а бывший приказчик, она довольна, потому что стала хозяйкой дома Олимпиадой Самсоновной. И даже муж послушно её воле желает выучиться танцевать и внешне походить на француза. К родителям она более безжалостна, чем обманувший их Подхалюзин, за что получает материнское проклятие. Образ Липочки, имеющий в первом монологе комедийное звучание, в финале приобретает драматические очертания.

Иное развитие получает сюжетная линия Подхалюзина. Комедия завершается его монологом, который напрямую обращён к публике, как сказано в авторской ремарке. На сцене это обращение к зрителям. Возникает интересный приём: выходящий монолог звучит в финале, когда о герое, кажется, всё известно. Но Подхалюзин интригует зрителя, заявляя, что это только начало.

Композиционно его монолог как бы закольцовывает комедию, так как она начинается тоже с выходного монолога Липочки. Но этот же монолог звучит как экспозиция героя, который всецело обращён к будущему. Всё случившееся он называет сном и ведёт себя так, словно впереди другие, более значимые для него события, герой готов предстать перед публикой в новом облике:

«— А вот мы магазинчик открываем: милости просим! Малого ребёнка пришлёте — в луковице не обочтём», — говорит он зрителю. И у зрителя не возникает ощущения завершенности действия.

Герой в финале, с одной стороны, узнаваем как плут, мошенник, а с другой — готов предстать в новом облике. В этом обнаруживается фольклорная традиция, которая закреплена в бытовой сказке и в басне. Финальный монолог Подхалюзина решает важнейшую авторскую задачу. Он звучит как прямой, открытый обман зрителя, что должно вызвать ответную реакцию.

Библиографический список

1. Анненков П. В. Литературные воспоминания. М., 1960.
2. Виноградов В. В. Поэтика русской литературы. М., 1976.
3. Гинзбург Л. Я. О структуре литературного персонажа // Искусство слова. М., 1973.
4. Неизданные письма к А. Н. Островскому. М.–Л., 1932.
5. Некрылова А., Савушкина Н. Русский фольклорный театр // Народный театр. М., 1991.
6. Одоевский В. Ф. Письмо к приятелю помещику от 20/VIII 1850 г. // Русский архив. 1879. № 4.
7. Ончуков Н. Е. Северные народные драмы. СПб., 1911.
8. Островский А. Н. Полн. собр. соч.: в 12 т. Т. 1. М., 1973.

Е. А. Рахманькова
*Шуйский государственный
педагогический университет*

СОЦИАЛЬНЫЕ И ДУХОВНЫЕ НАЧАЛА В ОПЕРНОМ ЛИБРЕТТО А. Н. ОСТРОВСКОГО «СВАТ ФАДЕИЧ»

Либретто «Сват Фадеич» по сюжету одноимённого «предания в лицах» Н. А. Чаева было написано А. Н. Островским в 1860-е годы для композитора В. Н. Кашперова. Однако опера так и не была поставлена на сцене, поскольку музыка к ней осталась только в набросках.

Сам текст либретто считался до последнего времени незаконченным, так как его черновой автограф, хранящийся в архиве ИРЛИ (Пушкинский дом), был незавершённым. В таком незаконченном виде в качестве примечания текст либретто был опубликован в 7-ом томе Полного собрания сочинений А. Н. Островского в 1977 году (2 : 465–491).

В январе 2008 года в Российском государственном архиве литературы и искусства мной была обнаружена неатрибутированная рукопись оперного либретто

«Сват Фадеич», которая представляет собой полностью окончанный текст оперного сценария. Завершённый текст был опубликован в сборнике научных трудов «А. Н. Островский. Материалы и исследования» (3 : 260–299).

Нет никаких свидетельств о том, кому принадлежала идея избрания пьесы Н. А. Чаева как основы для будущего оперного либретто. Однако имеются основания предположить, что сюжет «Свата Фадеича» был предложен Кашперову самим Островским, познакомившимся с пьесой Н. А. Чаева после её выхода в печать. Это предположение подкрепляется ещё и тем, что в области драматургии Островский привык доверять своему художественному вкусу и чутью, а масштаб дарования писателя давал ему возможность доминировать в этом творческом союзе. До конца жизни композитор Кашперов преклонялся перед опытом и авторитетом своего именитого товарища, ценя в нём не только профессионала своего дела, но и друга, всегда готового помочь добрым словом и советом.

Сюжет «Свата Фадеича» Н. А. Чаева оказался близким и интересным Островскому. В пьесе Н. А. Чаева молодую девушку Татьяну отец и мачеха выдают за проходимца сыщика Халкидонского, но при условии, что тот отыщет атамана шайки станичников Ивана Фадеича. Кузнец Вакула, влюблённый в красавицу, отвечающую ему теми же чувствами, в отчаянии. По совету лесника Гаврилы он обращается за помощью к Фадеичу, который отнимает нечестно нажитое добро у богатых и помогает неимущим. Фадеич соглашается и выступает в роли свата. Бурмистр и его жена, не раз уже сталкивавшиеся с проделками разбойника, до смерти напуганы его визитом и дают своё согласие на брак Вакулы и Татьяны.

Характерной чертой художественного метода Островского-либреттиста при работе над «Сватом Фадеичем» стало стремление по возможности как можно более детально следовать тексту первоисточника. Несмотря на творческое переосмысление чаевской пьесы, драматург не позволял себе вольной трактовки сюжета и отказался от кардинальных переработок, далёких от авторского замысла.

В либретто Островского главные герои стремятся отстаивать своё право на заслуженное счастье. Но в своих стремлениях они сталкиваются с корыстолюбием, расчётливостью людей, наделённых властью, окружённых свитой эгоистичных подхалимов и угодников.

В статье об оперном сценарии «Сват Фадеич» А. И. Ревякин отмечал, что «если староста и приказчик Халкидонский даны в либретто резко обличительно, то Вакула и Фадеич – с явными симпатиями. В то время как бедные крестьяне благословляют Фадеича, богатые его проклинают» (4 : 116). Однако здесь драматург шёл от идеи чаевского «Свата Фадеича», построенного как раз на таком контрасте отношений разных социальных слоёв к герою-разбойнику. Так, представители правящей в вотчине верхушки Фадеича не иначе как врагом, вором и кровопийцей не называют. Павел Емельяныч сетует, что «если кто, теперича, поймал его, вора (здесь и далее орфография автора. – *Е. Р.*)», то он «свечу-бы трёхпудовую заздравие поставил, и век-бы за него Бога молил, всё равно как за отца родного». Жена его, Прасковья Алексеевна тут же подтверждает: «Ещё как-бы молилися!», жалуясь, что «не попадается вот ворог» (6 : 16). Пообещав в жёны свою дочь Татьяну в обмен на поимку Фадеича, бурмистр просит проныру и подхалима Халкидонского быть «поосторожнее» (6 : 25) и предостерегает его: «Он сер, сер,

а хитёр кровопивца; зубы съел на воровстве» (6 : 26). Таким образом, в «Свате Фадеиче» Н. А. Чаева те, кто отбирает последние крохи у бедных, пользуясь своей властью, не считают такое обогащение грехом. Они яростно обвиняют в воровстве Фадеича, посвятившего свою жизнь помощи обиженным, обездоленным и угнетённым единственно доступным и посильным ему путём – разбойничеством.

В «Свате Фадеиче» Островского вся правда о разбойнике и народном защитнике, как и в пьесе, звучит в устах положительных персонажей. В коротких словах Вакулы о том, что «Фадеич-то немало / Добра народу делает» (3 : 272), сосредоточена, по сути, главная характеристика «вора»-Фадеича. Эта реплика, порученная Островским кузнецу, перекликается с его же фразой в пьесе Н. А. Чаева: «Вот, стало, он (Фадеич. – *Е. Р.*) и этим держится: “добро худо перетянет,” пословица» (6 : 6). Островский, творчески переосмысливая «предание в лицах», тем не менее не отходит от основных и важных элементов его действия, сосредоточивая своё внимание на множестве ключевых фраз, важных для понимания основной идеи произведения и характеристики его действующих лиц. Как пишет В. В. Тихомиров: «Островский ... никаких интерпретаций не признавал. Он знал лишь единственный смысл текста – авторский... Он понимал и пьесу, и спектакль как голос автора, обращённый к публике, голос разнотональный, по существу симфонический, однако несущий именно авторскую мысль» (5 : 55). Несмотря на то что творческий метод Островского был направлен на укрупнение, обобщение и социальную типизацию основных черт главных персонажей, он, тем не менее, не нарушал художественного замысла автора пьесы.

В пьесе яркий портрет народного героя дан Гаврилой: «... ведь он душ человеческих не губит... Ведь вот и по дорогам знает кого обшарить; бедного, ни, Боже мой, пальцем не тронет» (6 : 6). Лесник перечисляет Вакуле те добрые дела, которые Фадеич сделал для бедных крестьян. Так, он рассказывает, что крестьянину Василию, у которого воры свели лошадь, Фадеич подарил новую, «и запись сделал, всё как следует, у кого куплена» (6 : 6), чтобы не подумали, что она краденая. С чужих слов Гаврило рассказывает Вакуле о происшествии в Баклаеве, где Фадеич «опять, троих погорелых... отстроил как есть» (6 : 6).

При этом Н. А. Чаева подчёркивает и усиливает положительные качества разбойника в дополнительных деталях. Фадеич показан не только заступником, безвозмездно помогающим людям, попавшим в беду, но и грозой тех, кто обогащается за счёт бедных. Так, крестьянину Василию помимо новой лошади, «привели и привязали за гуменниками» украденную кобылу, причём не Фадеич, а «сами конокрады» (6 : 6). Непреклонность, сила, доброта и честность «вора», оказавшего поддержку погорельцам, проявилась в его словах, процитированных Гаврилой: «“Живите,” говорит, “да работайте; не мошенничать, а услышу что, – на себя пеняйте, – опять бездомными будете”» (6 : 6). Из чего следует, что главным грехом и неприемлемым для Фадеича человеческим качеством является мошенничество, жизнь при помощи обмана, и в этом случае он готов быть не только помощником, но и безжалостным карателем, искоренителем зла.

Эти немаловажные детали в облике персонажа не могли быть пропущены Островским. В либретто, ограниченном в объёме наиболее всех остальных драматургических жанров, Островский сокращает в реплике Гаврилы подробности

добрых деяний Фадеича, и только их констатирует: «Вот, мужичёнке лошадь подарил, / Да погорелым избы становил» (3 : 272). Однако в либретто драматург обогащает характеристику разбойника через те высказывания и положительные, и отрицательных персонажей, в которых показана неуловимость Фадеича. Так, Гаврило сообщает: «Ты слышал ли, из городу Подьячий / Приехал к старосте? Вот парень-то горячий! / Фадеича поймать как раз грозитя, / Да только вряд, придётся повозиться» (3 : 272).

Здесь образ разбойника наделяется не только недюжинной силой, умом, но и окутывается ореолом загадочности, исключительности, получает романтическую трактовку.

В либретто Иван Фадеич показан человеком, идущим «по краю». Игра с опасностью и постоянное нахождение в состоянии страха быть пойманным, отсутствие нормального, спокойного существования – всё это должно вызывать у тех, кому он помогает, чувство сострадания. Этот характер существенно отличается от чаевского персонажа, более схематичного, менее выразительного. Так, в монологе Мельничихи Островский передаёт чувства и настроения народа: «Да как не пожалеть! Такое дело, / Добра мы видим от тебя довольно, / Нам за тобой житьё привольно»; «Нам житьё за тобой, бедным сиротам, / А беда за тобой ходит по пятам»; «Ни властей, ни судей нам не упросить, / Будем мы за тебя Господа молить» (3 : 279).

Здесь Мельничиха говорит как бы от лица всех крестьян, сочувствующих и страдающих народному заступнику, монолог пронизывают тёплые, материнские чувства. Тема народной борьбы, страдания человека за веру и правду волновала Островского и при написании пьес на современную тему, и при создании исторической драматургии. Лесник Гаврила допускает сравнение Фадеича и его приближённых со святыми: «Спасаются в пещерах как святые» (3 : 284). Фадеич, отбирающий нечестно нажитое добро у богачей, для простых крестьян становится символом справедливости и небесной кары на земле.

Неуловимость Ивана Фадеича, двадцать лет разбойничающего и ни разу не попавшегося в руки властей, в пьесе Н. А. Чаева становится предметом разговора Павла Емельяныча и Халкидонского. Халкидонский уверен в том, что в этом Фадеичу помогает откуп: «сила другая у него, деньги» (6 : 15), и этим обнаруживает свою внутреннюю сущность – ограниченность и жажду наживы. Бурмистр же, выказывая весь свой ужас, страх оказаться без средств, жалуется хитрому подьячему: «Ведь уж до чего он здесь довёл, разбойник: Вот наша вотчина, графская, первая, можно сказать, по губернии, а ходу не даёт; где-бы тебе надо распорядиться, как приличествует, понажать, – не смеешь; налетит, клянёный, искалечит, а не то ко графу жалобы полетят, куска хлеба лишишься» (6 : 15). Островский мастерски преобразовал этот монолог в стихи: «В нашей вотчине богатой / Судим мы по старине, / Не даёт лишь он, проклятый, / Никакого ходу мне» (3 : 265).

Однако, несмотря на то что основная суть реплики осталась неизменной, нельзя не заметить и небольшие, но очень важные отличия, которые показывают несколько иную трактовку либреттистом образа Павла Емельяныча. В пьесе бурмистр, напуганный проделками Фадеича («... вот живёшь, дрожишь. Словно чёрта, прости Господи... да чёрта-то право меньше, чем его боишься» (6 : 17)),

осознаёт свою власть («где-бы тебе надо распорядиться, как приличествует, понажать» (6 : 15)). В его словах проглядывает хвастовство и чувство превосходства над другими («наша вотчина, графская, первая, можно сказать, по губернии» (6 : 15)). Из реплик Прасковьи Алексеевны видно, что в этой «первой по губернии» вотчине у бурмистра и его жены нет никаких преград в управлении, им позволительно всё, и их решения не оспариваются даже вышестоящими инстанциями. Всё бы было хорошо, если бы не препоны, устраиваемые Иваном Фадеичем. Самоуверенность Павла Емельяныча и Прасковьи Алексеевны в силе денег и идущее от этой самоуверенности чувство безнаказанности уже точно никому из крестьян в округе бы не дали житья.

По меткому замечанию А. И. Журавлёвой, в творчестве Островского «бесспорно наличие социально-критического аспекта», но в большинстве своём в отношении комедий «правильнее говорить о присутствии в них тех или иных сатирических мотивов и образов, чем об их принадлежности к жанровой разновидности сатирических комедий» (1 : 15).

В либретто Островский сатирически заостряет черты старосты и вводит в монолог персонажа подробности, описывающие его состояние после проделок разбойника («Он такого дал мне страху, / Что я с месяц пролежал» (6 : 266)). Эти детали заимствованы драматургом из реплики Прасковьи Алексеевны в пьесе Н. А. Чаева («Два месяца в огневой ведь пролежал от него, от злодея» (6 : 17)). Комичность этих строк в оперном сценарии усиливается их лаконичностью и простотой, контрастирующих с серьёзностью и искренностью «исповеди» Павла Емельяныча, признающего деньги единственной силой, способной решать какие бы то ни было проблемы. В отличие от пьесы, в либретто староста, жалуясь Халкидонскому, сетует на то, что если бы кто-то более богатый взялся за поимку разбойника («Понажал бы, кто богаче» (3 : 265)), то проблем бы не было. Эта фраза дополнительно подчёркивает неуверенность старосты в своих силах.

Несмотря на то что в сценарии оперы идея о природном уме, доброте, находчивости простого крестьянина усилена и получает более детальную разработку, этот подход к художественному отображению образа народа был уже заложен в тексте пьесы Н. А. Чаева. Так, бурмистр, отец Татьяны, который обманным путём наживает себе состояние, в мошенничестве обвиняет всех, кроме себя: «Тут, я тебе так стану говорить, – обращается он к Халкидонскому, – тут не в одной земской полиции состоит; полиция полицией, а не будет становщиков, не будет и воров. А здесь вся сторона, как есть, одни мошенники. Как-же ему (Фадеичу. – *Е. Р.*) тут, вору, не держаться, не куражиться!» (6 : 15). С таким же спокойствием он характеризует как мошенников крестьян из местечка Мохры: «... на Мохрах вы вряд-ли что-нибудь узнаете. Потому на Мохрах народ... коли например который не плут, стало мошенник. Если-бы их, я так стану говорить, на мои руки, я-бы их без разговору всех на поселенье, бездельников. Не мимо поговорка: “нет воров, супротив Мохров.” Дома у тебя, тебя-же самого то есть обуют и розуют. Вот это какой народ, эти мохровские» (6 : 18). Таким образом, лживые обвинения персонажа, жадного, корыстного, чёрствого к несчастью других, единственной жизненной целью которого является нажива и обогащение, в сознании зрителя трансформируются и наделяются положительной доминантой.

В либретто Островского по «преданию в лицах» Н. А. Чаева «Сват Фадеич» простой народ предстаёт единым организмом, сильным в своём духовном единении и взаимопомощи и активно противостоящим несправедливости и борющимся с ней. Не вызывает сомнений, что такой ракурс показа русского народа в драматическом произведении повлиял на решение Островского обратить внимание на этот сюжет и избрать его в качестве основы для будущего оперного сценария.

Библиографический список

1. Журавлёва А. И. Жанровая система драматургии А. Н. Островского: автореф. дис. ... докт. филол. наук. М., 1985.
2. Островский А. Н. Сват Фадеич // Островский А. Н. Полн. Собр. Соч.: в 12 т. Т. VII. М., 1977.
3. Островский А. Н. Сват Фадеич [Публикация Е. А. Рахманьковой] // А. Н. Островский. Материалы и исследования: Сборник науч. трудов. Вып. 2. Шуя, 2008.
4. Ревякин А. И. Искусство драматургии А. Н. Островского. Изд. 2-е, испр. и доп. М., 1974.
5. Тихомиров В. В. Театр драматурга А. Н. Островского // А. Н. Островский в новом тысячелетии: Материалы научно-практической конференции 15–16 апреля 2003 года. Кострома, 2003.
6. Чаев Н. А. Сват Фадеич. Предание в лицах // Эпоха. 1864. № 11. Ноябрь.

Т. В. Чайкина
*Шуйский государственный
педагогический университет*

ГЕРОИНИ ПОЗДНИХ ПЬЕС А. Н. ОСТРОВСКОГО

Каждой своей пьесе А. Н. Островский давал конкретный жанровый подзаголовок, и это было не случайно. Обозначая свои произведения драмами, комедиями, хрониками, сценами, картинками, драматическим этюдом, автор ставил перед собой конкретные задачи. Рассмотрим поздние пьесы Островского, получившие жанровый подзаголовок «сцены».

Произведения драматурга 1870-х годов отличаются особой психологической глубиной, философской масштабностью. В них автор чётко обозначил противоречия жизни этого времени, её несовершенство. «Ушла, пропала та Москва, запечатлённая в “Банкроте“ и “Бедной невесте“, и когда он хотел вспомнить о ней в какой-нибудь новой своей пьесе, заглянуть в сохранившиеся чудом прежние её уголки, он должен был, как бы извиняясь, отмечать всякий раз: “Сцены из жизни захолустья”. Другой обозначился стиль жизни, вся её внешность» (5 : 463), – писал В. Я. Лакшин.

В этот период Островским было создано три пьесы, обозначенные сценами: «сцены из жизни захолустья» «Поздняя любовь» (1873) и «Трудовой хлеб» (1874), а также «семейные сцены» «Не от мира сего» (1885). Как известно, к сценам в драматургии принято относить пьесы, показывающие «ряд эпизодов, выхваченных из общего потока жизни и представляющих крутые, поворотные моменты

в судьбах персонажей» (3 : 29). Зачастую в основе произведений этого жанра – определённый этап в судьбе героя, особо значимый и драматичный. Ю. В. Лебедев очень точно подметил, что, добиваясь «исключительной глубины и всесторонности раскрытия человеческого характера на сцене», Островский «одновременно достигает изображения всей полноты драматических возможностей жизни». В пьесах, обозначенных автором сценами, равно как и в картинах, «наряду с традиционными в драме действующими лицами у Островского появляется ещё один, не персонифицированный, невидимый персонаж – живая жизнь, обладающая своим ходом и своей мудростью, превосходящей возможности частного человека» (6 : 8).

Особая роль в сценах Островского 70–80-х годов принадлежит женским образам. Вниманием к внутреннему миру женщины вообще отличалась русская литература. Это и героини А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, и женские характеры в произведениях И. С. Тургенева, И. А. Гончарова, Л. Н. Толстого. И в произведениях Островского, всегда находящегося в атмосфере литературных поисков, проявились тенденции, которые были характерны для русской литературы в целом и, в частности, для эпических жанров.

В центре пьесы «Поздняя любовь» – история любви немолодой девушки Людмилы, скромной и добродетельной. Отец Людмилы, Герасим Порфирьевич Маргаритов, с горечью поведал о её судьбе: «Святая, говорю тебе. Она кроткая, сидит работает, молчит; кругом нужда; ведь она самые лучшие свои года просидела молча, нагнувшись, и ни одной жалобы. Ведь ей жить хочется, жить надо, и никогда ни слова о себе. Выработает лишний рублик, глядишь, отцу подарочек, сюрприз. Ведь таких не бывает... Где ж они?» (9 : IV, 16). Возлюбленный Людмилы изначально выглядит человеком, жизненные ценности которого несовместимы с её нравственными идеалами. Фелицата Антоновна Шаблова даёт чёткую и развёрнутую характеристику своему сыну Николаю ещё до появления его на сцене: «Учился он у меня хорошо, в новерситете курс кончил; и, как на грех, тут заведись эти новые суды! Записался он абвокатом, – пошли дела, и пошли, и пошли, огребай деньги лопатой. От того от самого, что вошёл он в денежный купеческий круг. Сами знаете, с волками жить, по-волчьи выть, и начал он эту самую купеческую жизнь, что день в трактире, а ночь в клубе либо где <...> деньжонки все прожил; знакомство растерял и опять в прежнее бедное положение пришёл» (9 : IV, 9). Примечательно, что почти всё первое действие – своеобразное «речевое движение» (2 : 111): действие как таковое отсутствует, его заменяют долгие беседы персонажей, в которых содержится большой объём информации.

Героини поздних пьес Островского, решительные и самостоятельные, сами говорят о своих чувствах, рассказывают о своём прошлом. В этом отношении характерны для сцен такие приёмы, как самоанализ, монологи-самовысказывания, монологи оценочного типа. Так, Людмила не побоялась признаться в своей любви Николаю, она откровенно поведала ему о своей судьбе: «Я прожила свою молодость без любви, с одной только потребностью любить, я веду себя скромно, никому не навязываюсь; я, может быть, с болью сердца отказалась даже от мечты быть любимой. А ведь я женщина, любовь для меня всё, любовь мое право. Разве легко побороть себя, побороть свою природу? Но представьте себе, что я поборола

себя и была покойна и счастлива по-своему. Разве честно опять будить мои чувства? Ваш только один намёк на любовь опять поднял в душе моей и мечты, и надежды, разбудил и жажду любви, и готовность самопожертвования... Ведь это поздняя, быть может, последняя любовь; вы знаете, на что она способна... а вы шутите над ней» (9 : IV, 28).

Людмила близка к героиням Островского, наделённым «горячим сердцем». Умение прощать, смирение, душевная чистота в сочетании с удивительной внутренней силой делают её образ значительным и глубоким. «За мелодраматическим сюжетом скрыты духовно-нравственные коллизии: противопоставление добродетели и порока, долга и чувства» (10 : 225), – пишет Е. Ю. Фаркова. С Людмилой в пьесе связан и мотив духовного преображения: она спасает Николая от беды, возрождает его душу. «Не беспокойтесь, я решил покориться своей участи; у меня теперь есть хорошее впереди: это любовь ваша» (9 : IV, 56) – провозглашает герой. «Разумеется. Я не только брошу, я прокляну прежнюю жизнь; такой урок научит хоть кого <...> И если б мне удалось как-нибудь избавиться от этой напасти, клянусь вам всем святым на свете, я сделаюсь хорошим человеком» (9 : IV, 45). В финале Николай обещает Людмиле бросить праздную жизнь и начать честно трудиться.

Женские образы сцен Островского зачастую определяют развитие всего действия. Они присутствуют отнюдь не во всех явлениях, могут появляться в пьесе не сразу, но всё, что происходит на сцене, связано, так или иначе, с ними. Если Людмила в «Поздней любви» появляется уже в 1-м явлении, то выходу Натальи Сизаковой, героини «Трудового хлеба», предшествует целый ряд сюжетных ситуаций, большинство из которых не относится к развитию основной любовной коллизии.

Действие в «Трудовом хлебе» открывается развёрнутой экспозицией, вполне характерной для поздних сцен Островского, стремящегося, как и в пьесах-картинах, прежде показать среду, бытовые хлопоты героев, нежели сразу представить перед зрителем характер. В беседах персонажей содержится информация и о прошлом главной героини, раскрывается её жизненная позиция. Дядя Наташи, Иосаф Наумич Корпелов, подробно поведал печальную историю своей сестры, матери Наташи, которая всегда жила по законам чести. Её выдали «замуж за горького, несчастного чиновника Сизакова», с которым она долго «маялась», а «года через два и овдовела». Оставшись с дочерью «без копейки, хоть по миру идти», на пути матери Натальи появляется богатый барин и предлагает ей работу экономкой в своём доме. «Потом стал этот барин в старость приходить, оступила его родня, начали на сестру косо поглядывать; не могла она этого перенести, ушла, даже и своего много оставила. После барин не раз звал её опять к себе – не пошла, денег посылал – не брала» (9 : IV, 68–69), – вспоминает Корпелов. Умирая, мать Наташи даёт своеобразный завет дочери, наставляя Корпелова: «Береги её, смотри, чтоб она трудилась, работала; честнее труда ничего на свете нет» (9 : IV, 68).

Уже с самого начала пьесы очевидно, что многое в жизни изменилось и домостроевские порядки уступили место самостоятельному выбору молодой девушкой своей судьбы. Сама Наталья позднее скажет Корпелову: «Плохо за нами смотрите, никогда не побраните нас, коли мы ленимся работать, – позволяете из дому уходить, куда нам угодно» (9 : IV, 72).

Неторопливое развитие интриги, расширение её границ за счёт воспоминаний, а также включение в основное действие ситуаций с второстепенными персонажами позволяют Островскому наиболее детально показать характеры главных героев, высветить их истинные жизненные ценности и нравственные ориентиры. Во втором акте Островский показывает чуждый Наташе мир, несовместимый с её внутренними убеждениями, – дом Матвея Петровича Потрохова, университетского товарища Корпелова. Дядю Наташи принимают здесь за странника, блаженного, ему отказывают в некогда обещанной помощи. Богатый чиновник не может понять убеждений Корпелова в том, что необходимо жить честным трудом, по средствам. Не понять ему и убеждения Наташи в том, что «можно быть счастливым и на небольшие, трудовые деньги» (9 : IV, 95).

За внешней простотой сюжета, как и всегда у Островского, «скрывается очень сложный мир, мир человеческого общения, мир человеческих характеров и судеб, мир носителей нравственных и культурных ценностей» (8 : 6). Не знающая обманов, Наташа со всей присущей ей силой любить проникается чувством к Егору Николаевичу Копрову, входящему в близкое окружение Потрохова, привыкшего к лёгкой наживе. Узнав о трудовых деньгах, накопленных для девушки её матерью, он начинает ухаживать за ней, обещая непременно жениться. Но, получив деньги от Наташи, Копров благополучно исчезает.

Конфликт в поздних пьесах Островского основан именно на столкновении героинь, наделённых особым сознанием, духовными силами, с современным им миром расчёта, обмана, несправедливости. Характерно, что ситуации в сценах могут разрешиться по-разному, что позволяет говорить как о комедийных, так и о трагедийных финалах. После обмана надежд Наташи из «Трудового хлеба» действие, казалось бы, движется к трагической развязке. Рецензент «Русских ведомостей» С. Н. Селиванов справедливо подчеркнул, что в страданиях Наташи, обманутой Копровым, появляются типичные для трагедии черты. Он подробно рассматривает сцену, как героиня «надела белое платье, которое сшили для того, чтобы в нём её похоронили... Так и ждёшь, что вслед за этим раздастся раздирающий крик сошедшей с ума несчастной женщины, или Чепурин, возвратясь тем же торжественным шагом, мрачно объявит: “Она умерла!”» (4 : 46). Таким образом, столкновение героинь Островского с безнравственным миром близко к трагедии для них.

Гибелью героини заканчивается «Не от мира сего» – последняя пьеса драматурга. В творчестве Островского «мотив Дома, Семьи как социальной, нравственной, бытовой категории» (8 : 10) имеет огромное значение. Автор назвал пьесу «семейными сценами», показав дом супругов Кочуевых, где разыгрывается настоящая драма для главной героини – Ксении Кочуевой. Многочисленные обманы мужа, расточительность его в средствах на гулянья, пикники, «бешеная погоня за различными чувственными удовольствиями» (11 : 5) приводят Ксению к мысли о том, что было бы безнравственным оставаться женой такого человека. Позиция героини близка христианским представлениям о браке и семье, в соответствии с которыми супружеская измена недопустима (7 : Мф. 5, 27–32.).

Сила любви Ксении, вера её в духовное возрождение мужа заставляют её принять раскаяние Виталия Петровича, простить. Но, узнав о новом его обмане, она оказалась не в силах справиться с этим. Монолог Ксении в явлении 7-м,

«раскрывающий почти неуловимые движения её души, колебания между верой и безверием, между душевным здоровьем и нездоровьем, демонстрирует виртуозное мастерство Островского-психолога» (1 : 61), – отмечает Н. Л. Ермолаева. Это своеобразная исповедь героини, её самоанализ, исполненные драматизма и предчувствия скорой гибели: «Нет, нам, кротким и не знающим жизни женщинам, жить нельзя на свете и не надо... Кому верить? На кого положиться?» (9 : V, 469).

Всё окружение Ксении оказывается чуждым её внутренним убеждениям. Ю. В. Лебедев справедливо отмечает, что «русская личность, особенно в купеческой и крестьянской среде, была наделена сознанием иным, соборным, сознанием своей включённости в общенародное и природно-космическое целое. Ей казались несправедливыми “частные” цели, в энергии самоутверждения она видела греховное обожествление человека» (6 : 8). Жанровый подзаголовок «семейные сцены» становится весьма условным: в доме супругов Кочуевых множество людей, расчётливых и недобропорядочных, которые не имеют прямого отношения к сфере внутрисемейных отношений главных героев. Ардалион Мартыныч Муругов, «богатый барин, живущий очень широко» (9 : V, 426), не может понять отказа Кочуева от очередного пикника: «Что такое “домашние обстоятельства”? Я этого не понимаю. Дом, домашние обстоятельства! Что вы птенец, что ли, беззащитный? Те только бояться из гнезда вылететь. У порядочного человека везде дом: где он, там и дом» (9 : V, 428). Об окружении Кочуева очень точно скажет Макар Давыдыч Ёлохов, «пожилой человек, проживший большое состояние» (9 : V, 426) в своём монологе: «Живой о живом думает. Вот и экономка, и та сокрушается, что с приездом барыни ей меньше дохода будет, и откровенно объявляет об этом. Виталий Петрович, как понадобились деньги, об жене истосковался, образ жизни переменял. Барбарисов тоже о живом думает, желает тещино состояние всё вполне приобрести, безраздельно, чтоб рубля не пропало» (9 : V, 438). Ёлохов понимает, что этот мир губителен для Ксении, что она никогда не сможет жить по тем законам, по которым живёт её муж. К. С. Хоцянов очень точно подчеркнул, что Ксения – «личность, которая всегда и во всём руководится внутренним светом своей совести, личность, проникнутая горячей, живой любовью к ближнему, личность, живущая духовной, истинно человеческой жизнью. Но чтобы показать, что подобная личность действительно является личностью не от мира сего, автор, в противоположность ей, выводит на сцену людей мира сего, людей, блуждающих во тьме, людей, от которых веет страшным, смертоносным холодом эгоизма, людей, живущих чувственной, обманчивой жизнью» (11 : 3).

Умирая, Ксения обращается к мужу, словно завещая ему свои нравственные идеалы. Финал сцен остаётся открытым: сумеет ли или захочет ли Кочуев построить свою дальнейшую жизнь в соответствии с заветами своей жены?

Красота внутреннего мира, безукоризненная нравственность героини Островского наполняет поздние пьесы Островского глубоким смыслом. Поэтизируя чистоту женской души в сценах 1870-х годов, драматург выступает не только тонким психологом, но и автором, который постоянно размышляет над вопросами чести, долга, человеческого достоинства.

Библиографический список

1. *Ермолаева Н. Л.* Пьеса «Не от мира сего» в контексте творчества А. Н. Островского // Щельковские чтения, 2006. В мире А. Н. Островского: сб. статей. Кострома, 2007.
2. *Журавлёва А. И.* Островский-комедиограф. М., 1981.
3. *Журавлёва А. И., Некрасов В. Н.* Театр А. Н. Островского. М., 1986.
4. Критическая литература о произведениях А. Н. Островского / Сост. Н. Денисюк. Вып. 4. М., 1907.
5. *Лакшин В. Я.* Александр Николаевич Островский. М., 1976.
6. *Лебедев Ю. В.* О национальном своеобразии драматургической системы А. Н. Островского // А. Н. Островский в движении времени: Материалы всероссийской научной конференции / науч. ред., сост. И. А. Овчинина. Шуя, 2006.
7. Новый завет.
8. *Овчинина И. А.* Современные аспекты изучения драматургии А. Н. Островского // А. Н. Островский в движении времени: Материалы всероссийской научной конференции. Т. 1 / науч. ред., сост. И. А. Овчинина. Шуя, 2003.
9. *Островский А. Н.* Полн. собр. соч.: в 12 т. М., 1973–1980.
10. *Фаркова Е. Ю.* Добродетель и порок в пьесе А. Н. Островского «Поздняя любовь» // Духовно-нравственные основы русской литературы: сб. науч. статей в 2 ч. Ч. 1 / науч. ред. Ю. В. Лебедев; отв. ред. А. К. Котлов. Кострома, 2007.
11. *Хоцянов К. С.* Разбор последнего произведения А. Н. Островского «Не от мира сего». Спб., 1912.

Е. Ю. Фаркова
*Шуйский государственный
педагогический университет*

«СЫН ОТЕЧЕСТВА» О ДРАМАТУРГИИ А. Н. ОСТРОВСКОГО

«Сын Отечества» принадлежит к числу изданий-долгожителей, история которого охватывает без малого целый век. Журнал начал выходить в октябре 1812 года, издавался до 1861 года как исторический, политический и литературный журнал, затем с 1862 по 1900 гг., с 1904–1905 гг. – как политическая, научная и литературная газета. В истории «Сына Отечества» были разные эпохи. Самая яркая эпоха пришлась на 1812–1825 годы, когда редакция и авторы журнала освещали военную кампанию, обращались к историческим событиям, прежде всего «грозе двенадцатого года». Именно в эти годы «Сын Отечества», благодаря успешной редакционной политике Н. И. Греча, был одним из влиятельных журналов, выражал новые литературные и публицистические идеи и тенденции.

Первые отклики о пьесах Островского публикуются здесь в 1851 году – в один из самых драматичных периодов в истории журнала. К. П. Масальский, редактировавший «Сын Отечества» в 1842–1844 и 1847–1852 гг., стремился издавать его как коммерческое издание, однако недостаток редакторского опыта, отсутствие деловых качеств привели к закрытию журнала в 1852 году (6 : 18–19).

А.В. Старчевский возобновляет «Сын Отечества» в 1856 году. Будучи опытным редактором – с 1848 по 1856 гг. редактировал «Библиотеку для чтения», –

Старчевский организовал успешное издание, доступное по цене, разнообразное по содержанию: внутренняя информация, современные вопросы, политика, словесность (стихи и проза), критика (обзоры журналов, статьи, рецензии), фельетон, биржевые известия, карикатуры (17 : 31–33).

В первые годы редакторства Старчевского «Сын Отечества» активно участвовал в газетно-журнальной полемике по социально-политическим и культурным вопросам. В 1856–58 гг. регулярно печатались фельетоны О. И. Сенковского «Листки». В русле нововведений А. В. Старчевского меняется отношение «Сына Отечества» к Островскому. Имя драматурга на страницах журнала получает постоянную прописку. В отделах «журналистика», «хроника», «общественный листок», «театральная и музыкальная хроника» помещаются критические отзывы о его пьесах. До 1859 года они носят ярко выраженный полемический характер, что определялось политикой редактора.

Характерно, что в самых первых номерах возобновленного «Сына Отечества» – в № 1 за 8 апреля и № 2 за 15 апреля 1856 года – критически оцениваются пьесы Островского «В чужом пиру похмелье» и «Семейная картина». Автор рубрики «журналистика», наряду с достоинствами языка, отмечает недоработанность пьесы «В чужом пиру похмелье», отсутствие внутренней связи между действиями. «Семейная картина» оценивается как «рабская копия внешней стороны быта купеческого семейства» (5 : 33).

В 1857–1858 годах в «Сыне Отечества» регулярно публикуются обзоры журналов, содержащие полемические мнения не только о литературных новинках, но и тенденциях в современной журналистике и критике. Резкость полемических оценок определяется не столько тенденциозностью «Сына Отечества», сколько неумением критиков интерпретировать новые комические формы и характеры в драматургии Островского. «Праздничный сон – до обеда» называется «плохой комедией старого писателя»: «Господин Островский выводит на сцену опять тех же надоевших и устаревших лиц: глупую купеческую дочку, сваху, глупого чиновника и купца с бородкой и здравым смыслом, но, к счастью, без особой привязанности к сивухе» (11 : 299). За легким игривым тоном комедии не прочитана серьезная тема: судьба «маленького человека» (героя-мечтателя) в его сложных взаимоотношениях с действительностью, реализованных в мотиве сна.

В отличие от «Праздничного сна» пьеса «Доходное место» получает объективную и точную оценку. Критик «Сына Отечества» оценивает прежде всего позицию журнала «Русская беседа», в котором была опубликована комедия. Он достаточно точно расставляет акценты в текущем литературном процессе, воспринимая «Русскую беседу» как преемницу «Москвитянина», в ее попытке «искать идеала не в будущем, а в прошедшем». «Доходное место» оценивается как одно из лучших произведений Островского: «в ней действуют не купцы с широкою русскою натурою, надоевшие донельзя, но чиновники, о которых так давно не упоминалось в русской литературе, и о которых так много надо сказать» (18 : 353).

Наряду с журнальными обзорами, отклики о пьесах Островского звучали в фельетонах «Дневник знакомого человека». В мае 1857 года они посвящались гастролям П. Садовского на сценах Александринского и Михайловского театров, в сентябре – постановке «Бедной невесты» в Александринском театре. Автор отме-

чал «величайший успех» П. Садовского в роли Любима Торцова: «В игре его мы увидели жалкого промотавшегося купца Торцова, которого не хотел принимать в свой дом даже родной брат. Особенно бесподобно верно до поразительной рельефности представил г. Садовский горькое раскаяние» (1 : 430). Также высоко критик оценивает исполнение роли Русакова. Ему импонировало то, что Садовский «вполне верно понял эту личность доброго, умного, простого патриархального старичка, говорящего глубокие истины натурально, спокойно, без крика» (1 : 479).

Новое отношение к драматургии Островского высказывал ведущий фельетонной рубрики М. А. Загуляев. Фельетоны «Общественный листок» («Листок»), печатавшиеся с 1859 года, продолжали традиции «Листков» Сенковского. В «Общественных листках» наряду с политическими, социально-экономическими сообщалось о театральных и литературных новостях. По поводу выхода в свет первой части сочинений Островского (Собр. соч. Т. 1–2. СПб, 1859), изданных Г. А. Кушелевым-Безбородко, он писал, что талант драматурга и «любовь к нему публики служат лучшим ручательством за быстрый успех издания» (2 : 81). Загуляев подчеркивал, что имя Островского «дорого сердцу русской публике» и им «гордится наша драматическая литература» (3 : 249). Он сумел оценить масштаб дарования Островского и колоссальную эстетическую и общественную роль его драматургии. Важным моментом в оценке его пьес становится отношение зрителей и читателей.

Вполне понятно, что в декабре 1859 года Загуляев особое внимание уделяет «Грозе», поставленной 2 декабря в Александринском театре. Он подчеркивает важное литературное значение пьесы, как и всех произведений Островского. Однако, по мнению критика, «Гроза» на сцене Александринского театра «была разыграна не совсем удовлетворительно». Игра А. Мартынова (молодой Кабанов), И. Горбунова (Кудряш) – «безукоризненно хороша». Ю. Линская (старуха Кабанова) «выполнила свою роль весьма старательно, но она не по роду ее таланта». Ф. Снеткова в роли жены Кабанова «как будто бы забыла, что она играет русскую женщину, и дала нам какую-то Офелию». Ф. Бурдин «в роли купца Дикого был слаб. Об остальных и говорить нечего» (4 : 1459).

В течение 1860 года «Сын Отечества» посвятит несколько публикаций «Грозе». В марте публикуется полемический отклик Н. Минина на резко отрицательные рецензии Н. Павлова (10 : 294–295). Другие публикации будут касаться сценической судьбы пьесы. В апреле 1860 года по-новому оценивается игра Ф. Снетковой в «Грозе». Особенно подчеркивается, что молодая артистка «очень хороша» в роли Катерины, «хотя вовсе не похожа на Катерину Островского. Но все-таки независимо от мысли автора, созданный ею тип симпатичен и привлекателен» (7 : 458). М. Я. Раппопорт, ведущий театральной и музыкальной хроники, считал, что «Гроза» произведение «в своем роде шекспировское» (12 : 858). Оценивая игру актеров Александринского театра, обращал внимание на художественные достоинства драмы, в которой «с поразительной верностью изображены характеры из народного быта, но главная идея пьесы исполнена поэзии, резко отличающей ее от других произведений Островского» (13 : 1213).

В течение 1860–1861 годов рецензии, посвященные драматургии Островского, печатались в отделах «Листок», «Театральная и музыкальная хроника». Как

правило, это были отзывы о новых пьесах («Гроза», «Воспитанница», «Старый друг лучше двух новых», «Свои собаки грызутся – чужая не приставай», «За чем пойдешь, то и найдешь») или о театральных постановках («Гроза», «Бедная невеста», «Бедность не порок», «Свои люди – сочтемся»). Рецензенты не просто оценивали пьесы Островского, а ставили серьезные вопросы о творческой судьбе драматурга. А. Хитров отмечал: «Редко кто выступал на поприще литературы так блестяще, как он, и в то же время редко чьи произведения подвергались таким разноречивым отзывам, как его» (19 : 1463). Значение творчества Островского критик видел в том, что обычные картины и обычные герои «рождают столько дум, представляют столько вопросов, так хорошо раскрывают современную жизнь, что мимо их нельзя пройти равнодушно» (19 : 1464).

Среди авторов журнала, которые писали об Островском, выделяется театральный и музыкальный критик М. Раппопорт. Отзываясь о первой постановке комедии «Свои люди – сочтемся» в Александринском театре (январь 1861 года), он писал, что это «серьезная, высокая русская комедия, в которой нет ни малейшего расчета на внешние сценические эффекты; здесь все вытекает прямо из жизни. Все созданные автором лица – типы знакомые, характеры выдержаны в полном смысле, во всем проявляется та оконченность, которая составляет принадлежность всякого замечательного литературного произведения» (15 : 117). Рецензент называл драматурга «любимым нашим народным писателем». При этом высказывал и критические замечания, отмечал эскизность пьесы «Старый друг лучше двух новых», известность сценических типов в комедии «Свои собаки грызутся – чужая не приставай» (14 : 1289; 16 : 1393).

По поводу пьесы «Свои собаки грызутся – чужая не приставай» в журнале возникла внутренняя полемика. После ее публикации в «Библиотеке для чтения» (1861. № 3) в апрельском номере «Сына Отечества» автор рубрики-фельетона «Листок» оценивал вторую часть трилогии о Бальзамине как яркое отображение «известной стороны не только одной московской, но и всей русской жизни» (8 : 427). Ведущий рубрики высокую оценку дал заключительной части трилогии «За чем пойдешь, то и найдешь». Как уже указывалось, первая часть «Праздничный сон – до обеда» не была оценена в 1857 году по достоинству. Спустя четыре года, когда изменился профессиональный уровень критиков «Сына Отечества», точно оценивается место комедии среди других произведений Островского. Верно отмечают ее особые комические формы: «... в новом произведении есть сцены, которые вполне прекрасны и по обрисовке, и по глубокому юмору» (9 : 1202). Критик приводит в пример сцену объяснения в любви Бальзамина с Анфисой и с пафосом восклицает: «Такая сцена – чисто дело художника и большого таланта. Смело можно сказать, что такой сцены никогда не написать какому-нибудь Бобрыкину или Потехину, сколько ни корпи они над своей работой» (9 : 1204).

С января 1862 г. «Сын Отечества» издается ежедневно. Однако публикаций об Островском становится значительно меньше, что связано с переходом журнала на новый формат – информативную газету, – изменением редакционной политики (отказ от полемичности в освещении политических и общественных событий). В 1865 г. даются критические отзывы на историческую драму «Воевода» (№ 57. 8 марта; № 69. 22 марта; № 70. 23 марта; № 104. 1 мая), где отмечается

неудача исторических сюжетов, их искусственность). В 1866, 1867, 1871 годах публикуется по одному отзыву на новые пьесы: «Пучина»; «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский», «Не все коту масленица». В 1872–1877 годах с такой же периодичностью (один отзыв в год, исключение 1874 г. – два отзыва) новые пьесы Островского оцениваются в обзорных статьях «Русская литература». Эти отзывы отличались субъективизмом и поверхностностью, пьесы «Не было ни гроша, да вдруг алтын», «Снегурочка», «Поздняя любовь», «Трудовой хлеб», «Волки и овцы», «Богатые невесты». «Правда хорошо, а счастье лучше» оценивались отрицательно.

С 1877 года после ухода Старчевского с поста редактора «Сын Отечества», лишенный «всякой физиономии», теряет свою популярность и превращается в «периодически издаваемую оберточную бумагу» (17 : 35–36). Почти десять лет (с 1877 г. по 1886 г.) имя Островского не упоминается на страницах газеты. 4 и 6 июня 1886 г. публикуются сообщения о кончине драматурга. 9 июня 1886 г. печатаются театральные заметки, посвященные значению его творчества. Лишь спустя много лет, в 1899 году, известный писатель П. Засодимский будет приветствовать возвращение на сцену актрисы Александринского театра П. Стрепетовой. Однако самому Островскому, рецензиям на его пьесы, не суждено будет вернуться на страницы «Сына Отечества». Все лучшие публикации о драматурге остались в той эпохе, которую принято называть «эпохой Старчевского».

Библиографический список

1. Дневник знакомого человека // Сын Отечества. 1857. № 19.
2. Загуляев М. Общественный листок // Сын Отечества. 1859. № 4. 25 января.
3. Загуляев М. Общественный листок // Сын Отечества. 1859. № 10. 8 марта.
4. Загуляев М. Общественный листок // Сын Отечества. 1859. № 52. 27 декабря.
5. Журналистика. (... «В чужом пиру похмелье») // Сын Отечества. 1856. № 2. 15 апреля.
6. Комета. Учено-литературный альманах, изданный Н. Щепкиным. М., 1851 // Сын Отечества 1851. № 7. Июль. Критика и библиография.
7. Листок // Сын Отечества. 1860. № 16. 17 апреля.
8. Листок // Сын Отечества. 1861. № 14. 2 апреля.
9. Листок // Сын Отечества. 1861. № 41. 8 октября.
10. Минин Н. Литературные новости // Сын Отечества. 1860. № 11. 13 марта.
11. Обзор литературных журналов. (Вторая и третья книжки «Современника». Четвертая и пятая книжки «Русского вестника») // Сын Отечества. 1857. № 13. 31 марта.
12. Раппопорт М. Я. Театральная и музыкальная хроника // Сын Отечества. 1860. № 27. 3 июня.
13. Раппопорт М. Я. Театральная и музыкальная хроника // Сын Отечества. 1860. № 39. 25 сентября.
14. Раппопорт М. Я. Театральная и музыкальная хроника // Сын Отечества. 1860. № 42. 16 октября.
15. Раппопорт М. Я. Театральная и музыкальная хроника // Сын Отечества. 1861. № 4. 22 января.
16. Раппопорт М. Я. Театральная и музыкальная хроника // Сын Отечества. 1861. № 46. 12 ноября.
17. Сони́на Е. С. Петербургская универсальная газета конца XIX века. СПб., 2004.

18. Текущая литература. Обзор первой книжки «Русской беседы» за нынешний год (1857) // Сын Отечества. 1857. № 16. 21 апреля.

19. *Хитров А.* «Старый друг лучше двух новых» // Сын Отечества. 1860. № 48. 27 ноября.

Н. Л. Ермолаева

Ивановский государственный университет

ОБРАЗ ПРАВОСЛАВНОГО СВЯЩЕННИКА В ОЧЕРКЕ

И. А. ГОНЧАРОВА «ЧЕРЕЗ ДВАДЦАТЬ ЛЕТ»

Среди героев очерка «Через двадцать лет», посвященного тяжким испытаниям, выпавшим на долю экипажа «Фрегата “Паллада”» после того, как И. А. Гончаров высадился с него на российском берегу, особое место занимает образ православного священника архимандрита Аввакума. Автор рисует его с необыкновенной симпатией. О. Аввакум – единственный человек из команды, не обеспокоенный приведением корабля в боевое положение в связи с начавшейся войной: «Как он сам лично не имел врагов, всеми любимый и сам всех любивший, то и не предполагал их нигде и ни в ком... У него была вражда только к одной большой пушке, как совершенно ненужному в его глазах предмету, которая стояла в его каюте и отнимала у него много простора и свету» (1 : 367). Эта нелюбовь имеет, конечно, религиозный подтекст: как и следует священнику, о. Аввакум – противник насилия и всего, что с ним связано. Несомненная и глубокая вера его проявляется в том, что он без каких бы то ни было рассуждений отдаёт себя на волю Господа и уверен в его благом расположении.

Гончаров отмечает удивительное соответствие призвания и природы о. Аввакума: «Он жил в своём особом мире идей, знаний, добрых чувств – и в сношениях со всеми нами был одинаково дружелюбен, приветлив. Мудреная наука жить со всеми в мире и любви была у него не наука, а сама натура, освященная принципами глубокой и просвещённой религии. Это давалось ему легко: ему не нужно было уметь – он иным быть не мог» (1 : 367–368).

Образ о. Аввакума у Гончарова, несомненно, идеализирован. Одна из причин этого в том, что речь идет о реальном, недавно умершем человеке. Но есть и другая, не менее важная. Живая, не знающая сомнений вера архимандрита детски непосредственна и чиста. И это соответствует представлениям Гончарова об идеале верующего человека. В. И. Мельник пишет об этом так: «Он не требует от человека аскезы и максимальной самоотдачи и самопожертвования» (2 : 210), предпочитает веру «младенческую» (2 : 204). Именно поэтому герой показан в произведении как большой ребенок и эпизоды, посвященные ему, согреты юмором. Автор радуется от того, что встречает в о. Аввакуме носителя простого и сердечного чувства веры.

В очерк включены три юмористические сценки, участником которых является священник. В одной из них он, гуляя по шканцам, «вдруг... плюнул на палубу».

Ужас! – восклицает автор. – Шканцы – это нечто вроде корабельной скинии, самое парадное, почти священное место. <...> А о. Аввакум – расчихался, рассморкался и – плюнул». «Как жаль, что он – не матрос!» (1 : 368) – шепчет после этого рассказчику вахтенный офицер, едва удержавшийся от замечания священнику. В другом случае о. Аввакум сел на площадку, с которой можно командовать исключительно стоя. «Опять скандал! ...вахтенный офицер смотрел на архимандрита – как будто хотел его съесть, но не решался заметить, что на шканцах сидеть нельзя. Это, конечно, знал и сам о. Аввакум, но по рассеянности забыл, не приписывая этому никакой существенной важности» (1 : 368). Автор говорит о «невозмутимо покойном созерцательном уме» (1 : 368) архимандрита, о том, что он нелегко поддавался тревогам. И когда однажды вся команда, ожидавшая увидеть неприятеля в приближающемся к фрегату судне, счастливо обманулась в этих ожиданиях, о. Аввакум воскликнул: «“Бегают нечестивый, ни единому же ему гонящу!” <...> Я засмеялся, и он тоже. ”Да право так!” – заметил он, спускаясь неторопливо опять в каюту» (1 : 369).

Юмор при характеристике о. Аввакума выступает как средство возвышения героя, но юмор же помогает сделать его живым, близким и читателю. В таком же качестве использовал юмор при изображении истинных служителей церкви и Н. С. Лесков. Именно его герои: Савелий Туберозов, Ахилла Десницын, Захарий Бенефактов – вспоминаются при чтении страниц очерка, посвященных о. Аввакуму (3 : 250).

Гончаров не упоминает имя другого Аввакума, известного любому русскому человеку истового ревнителя веры, страдальца и подвижника протопопа, написавшего собственное «Житие», но, возможно, рассчитывает на ассоциативное сближение этих героев русской истории и литературы. Их объединяет вера и подвижничество. Архимандрит Аввакум разделил трагическую судьбу команды фрегата «Паллада», а впоследствии «этот скромный ученый, почтенный человек ездил ... с графом Путягиным в Китай для заключения Тсянзинского трактата и по возвращении продолжал оказывать пользу по сношениям с китайцами...» (1 : 376), а закончил свой земной путь в монастыре. Вся жизнь его была служением делу, исполнением своего долга. Сближение имен архимандрита Аввакума и протопопа Аввакума помогает понять своеобразие религиозности Гончарова: ему не близка неистовость протопопа Аввакума в отношении к вере. Религиозность писателя исходила из его желания «очеловечить человека», смягчить его (2 : 218).

Чувство юмора, удивительная скромность и отсутствие претенциозности в образе священника определили положительное нравственное влияние на команду. Это влияние осуществлялось «не поучениями и проповедями, на которые» он «не был щедр, а просто примером ровного, спокойного характера и кроткой, почти младенческой души» (1 : 368). В очерке наглядно продемонстрировано то, как смягчает сердца суровых офицеров «детскостью» своего поведения о. Аввакум: вахтенный офицер дважды не решается сделать ему даже замечание в тех случаях, когда любой другой участник путешествия был бы им строго наказан. Рассказчик испытывает и на себе это влияние: поведение архимандрита всякий раз рождает просветляющую душу добрую улыбку.

Библиографический список

1. *Гончаров И. А.* Собр. соч.: в 8 т. Т. 6. М., 1952.
2. *Мельник В. И.* О религиозности И. А. Гончарова // Русская литература. 1995. № 1.
3. *Розов А. Н.* Типы священников в русской литературе второй половины XIX – начала XX веков // Труды IV Всероссийских чтений, посвященных братьям Киреевским: «Оптина пустынь и русская литература». Калуга, 2001.

А. В. Перетягина*Костромской государственный
университет им. Н. А. Некрасова***ПУШКИНСКИЕ ТРАДИЦИИ ИЗОБРАЖЕНИЯ ЧЕЛОВЕКА
И ПРИРОДЫ В РОМАНЕ И. С. ТУРГЕНЕВА «ОТЦЫ И ДЕТИ»**

В творчестве Тургенева значительная и почётная роль принадлежит природе. По мысли Тургенева, человек есть частица вселенского бытия и «человека не может не занимать природа, он связан с ней тысячью неразрывных нитей: он сын её» (4 : 414). Такое понимание Тургеневым целостности мира, взаимосвязи явлений пронизано пушкинским чувством красоты и гармонии, и потому всё, что выпадает из природного единства, или убого, или грозит неким несовершенством в жизни и звучит тревожным предупреждением человечеству.

Обычно Тургенев начинает своё повествование с описания природы. Роман «Отцы и дети» не исключение. Действие открывается в нём «20-го мая 1859 года». Читатель должен задержать свой взгляд на этой дате и воссоздать перед собой удивительную картину майского дня: занимается предлетье, благодатное время сочных трав, цветущих садов и долгожданной теплыни. Напоённая влагой, обласканная теплом и светом, земля щедра и обильна. Майский лес чуток и бодр. Некогда смыкать глаза его обитателям. Май – торжество весны зелёной: «Всё кругом золотисто зеленело, всё широко и мягко волновалось и лоснилось под тихим дыханием тёплого ветерка, всё – деревья, кусты и травы; повсюду нескончаемыми звонкими струйками заливались жаворонки; чибицы то кричали, вясь над низменными лугами, то молча перебежали по кочкам; красиво чернея в нежной зелени еще низких яровых хлебов, гуляли грачи; они пропадали во ржи, уже слегка побелевшей, лишь изредка выказывались их головы в дымчатых её волнах»(6 : 205).

Чувствуется убеждённость Тургенева в том, что природа побеждает человека, бессильного подчинить её своей воле. Именно поэтому так безрадостно и грустно описание того, к чему прикоснулась рука человека: «речки с обрывыми берегами», «крошечные пруды с худыми плотинами»; и так прекрасны изображения русской природы, взятой Тургеневым «в себе самой», в своей простой, спокойной и безыскусственной прелести. Пейзаж тургеневского романа соединяет в себе сжатость и выразительность, точность и поэтичность красок. Этот пейзаж отличается подробной разработкой своих частей – и в то же время син-

тетической целостностью; он внутренне целен и самостоятелен – и в то же время органически включён в действие.

С первых строк заметны пушкинские мотивы, которые гармонично вытекают из окружающей героев романа «Отцы и дети» действительности, по стилистико-семантическим особенностям согласуясь с контекстом тургеневского описания: «...Весна брала своё. Всё кругом золотисто зеленело, всё широко и мягко волновалось и лоснилось под тихим дыханием тёплого ветерка, всё – деревья, кусты и травы...»(6 : 205). Всё, в том числе и люди, ощущало это весеннее пробуждение: повеселел Аркадий, просветлел взгляд Николая Петровича. Строки Пушкина продолжают авторский текст, напоминающий «стихотворение в прозе», словно это продолжение той поэзии, что разлита вокруг, продолжение весенней жизни:

Как грустно мне твоё явление,
Весна, весна, пора любви!

Тургенев «доверяет» произнести строки из «Евгения Онегина» о весне и любви Николаю Петровичу не только потому, что он «старый романтик». Пушкинский текст, следующий за приведённой цитатой, обобщает психологическую характеристику героя, раскрывает весь комплекс ощущений, испытываемых им при взгляде на пробуждение весенней природы, и в то же время оттеняет базаровскую глухоту к ней.

Весна должна быть в молодой душе Базарова. Но: «Аркадий! – раздался из тарантаса голос Базарова, – пришли мне спичку, нечем трубку раскурить.

Николай Петрович умолк, а Аркадий, который начал было слушать его не без некоторого изумления, но и не без сочувствия, поспешил достать из кармана серебряную коробочку со спичками и послал её Базарову с Петром»(6 : 206).

Вразрез с окружающим прозвучали слова героя, не признающего той гармонии, что таит в себе жизнь и, как её отражение, пушкинская поэзия. Голос Базарова «раздался» на фоне всеобщего умиротворения, будто гром среди ясного весеннего неба. Это начало противостояния, в котором с одной стороны – мир и ускользающее время, с другой – человек, поставивший себя в центр Вселенной, сильный, гордый, разумный, пытающийся навязать жизни собственные законы.

Невольно вспоминается начало романа Пушкина «Евгений Онегин» и поведение главного героя, живущего противоестественно, в разладе с ритмами природы, «утро в полночь обротя»: «Что ж мой Онегин? Полусонный / В постелю с бала едет он: / А Петербург неугомонный / Уж барабаном пробужден. / Встает купец, идет разносчик, / На биржу тянется извозчик, / С кувшином охтенка спешит, / Под ней снег утренний хрустит» (3 : 25). Утро жизни простых людей совпадает с утром природы, с естественным течением мировой жизни. Онегин же у Пушкина из этого естественного течения выпадает. Этот мотив продолжается и далее, при описании деревенской жизни героя: «Два дня ему казались новы / Уединённые поля, / Прохлада сумрачной дубровы, / Журчанье тихого ручья; / На третий роща, холм и поле / Его не занимали боле; / Потом уж наводили сон...» (3 : 32). И Пушкин оттеняет эту онегинскую глухоту своим, авторским отношением к ней: «Цветы, любовь, деревня, праздность, / Поля! я предан вам душой. / Всегда я рад заметить разность / Между Онегиным и мной...» (3 : 33).

Пейзажи Тургенева никогда не ограничены «большими линиями картины» (5 : 418), он умеет увидеть мельчайшие оттенки и запечатлевает их, подчиняя общей концепции. Это со всей силой сказывается в ландшафте одиннадцатой главы «Отцов и детей»: «Уже вечерело, солнце скрылось за небольшую осиную рощу, лежавшую в полверсте от сада: тень от неё без конца тянулась через неподвижные поля. Мужичок ехал рысцей на белой лошадке по тёмной узкой дорожке вдоль самой рощи: он весь был ясно виден, весь, до заплаты на плече, даром что ехал в тени; приятно-отчётливо мелькали ноги лошадки. Солнечные лучи, с своей стороны, забирались в рощу и, пробиваясь сквозь чашу, обвивали стволы осин таким тёплым светом, что они становились похожими на стволы сосен, а листва их почти синела и над нею поднималось бледно-голубое небо, чуть обрумяненное зарёй. Ласточки летали высоко; ветер совсем замер; запоздалые пчёлы лениво и сонливо жужжали в цветах сирени; мошки толклись столбом над одинокою, далеко протянутою веткою» (6 : 250).

Обратим внимание на перспективу пейзажа: вместе с Николаем Петровичем Кирсановым мы видим рощу, находящуюся на втором плане, и сад на первом. «Мужичок» и его «лошадка» оживляют картину: оба оттеняют собой отдалённость рощи и ясность воздуха, в котором с приятной отчётливостью мелькают ноги лошади. Самое же главное в пейзаже – многообразие и полнота деталей его. Мы видим и наступающий вечер, и заходящее солнце, и длинные тени, и игру солнечных лучей в роще. Ласточки, пчёлы, мошки тоже включены в пейзаж, который «полон мягких и тёплых красок – почти синеющая листва осин, “бледно-голубое небо, чуть обрумяненное зарёй”» (7 : 185).

В пейзаже много подробностей, деталей, которые органично сплетаются друг с другом. Он проникнут общим колоритом поэтичности природы, и мысленное восклицание Николая Петровича «Как хорошо, – Боже мой!» не кажется нам неожиданным или неестественным: оно подготовлено только что созданной картиной. «Тургенев-пейзажист видит краски деревьев и неба, он слышит разнообразные звуки природы, он чувствует её запахи» (5 : 186).

Пейзаж этот полемически направлен против Базарова-нигилиста. Тургенев явно не принимает прозаическое, утилитарное представление Базарова о природе как мастерской, в которой человек только работник. «Отрицая “романтическое” отношение к природе как к храму, Базаров попадает в рабство к низшим стихийным силам природной мастерской. Но кроме правды физиологических законов есть правда человеческой, одухотворённой природности. И человек должен считаться с тем, что природа на высших её уровнях “храм”, а не “мастерская”» (2 : 102).

Тургенев, вслед за Пушкиным, изображает природу как активное действующее лицо, как стихию, от которой человек не может самонадеянно отвернуться. И когда в Базарове начинает пробуждаться любовное чувство к Одинцовой, природа призывает героя отдаться этому чувству, не размышляя: «Базаров встал и толкнул окно. Оно разом со стуком распахнулось... Он не ожидал, что оно так легко отворялось; притом руки его дрожали. Тёмная мягкая ночь глянула в комнату с своим почти чёрным небом, слабо шумевшими деревьями и свежим запахом вольного, чистого воздуха» (6 : 291).

Так вступает в свои права тургеневская ночь, гармоничная и вольная стихия жизни. Но самоуверенный Базаров не чувствует её настойчивых призывов. И тогда природа за окном, равнодушная к происходящему, по-своему «возмущается» тем насилием, которое герой творит над нею: «...сквозь изредка колыхавшуюся стору вливалась *раздражительная* свежесть ночи, слышалось её таинственное шептание» (6 : 292. – Курсив мой. – А. П.). Теперь в дыхании тургеневской ночи чувствуется затаённая угроза.

Исследователи давно заметили, что все романы Тургенева включены в жесткие ритмы годового природного цикла. Действие в них завязывается весной, достигает кульминации в знойные дни лета, а завершается под «свист осеннего ветра» или в «безоблачной тишине январских морозов». Годовое природное кольцо присутствует и в романе «Отцы и дети». В его финале есть пейзаж, в котором превосходно воссоздан колорит русской зимы: «Стояла белая зима с жестокою тишиною безоблачных морозов, плотным скрипучим снегом, розовым инеем на деревьях, бледно-изумрудным небом, шапками дыма над трубами, клубами пара из мгновенно раскрытых дверей, свежими, словно укушенными лицами людей и хлопотливым бегом продрогших лошадок. Январский день уже приближался к концу, вечерний холод ещё сильнее стискивал недвижимый воздух, и быстро гасла кровавая заря» (6 : 397).

И здесь Тургенев следует за Пушкиным. Картина жизни русского общества 1820-х годов раскрывается в романе Пушкина «Евгений Онегин» не только в своей хронологической завершенности и определенности, но и в глубинных связях с вечными основами национального бытия – с природой России, с ее святынями, с ее нравственными ценностями. В «Онегине» дан масштаб и мера для последующего развития русского романа, и Тургенев остаётся в «Отцах и детях» верным учеником Пушкина.

Природа живёт в его романе своей особенной жизнью, но вместе с тем она сопереживает, сочувствует человеку. Природа – символ вечной жизни. «Какое бы страстное, грешное, бунтующее сердце ни скрылось в могиле, цветы, растущие на ней, безмятежно глядят на нас своими невинными глазами: не об одном вечном спокойствии говорят нам они, о том великом спокойствии «равнодушной» природы; они говорят также о вечном примирении и о жизни бесконечной...» (6 : 402). В своём реквиеме, посвящённом Евгению Базарову, Тургенев нашёл место для одного-единственного пушкинского эпитета «равнодушной» природы, заключённого им в кавычки. Природа своим бесстрашием уводит человека от мирской суеты, от злобы дня, напоминая ему о вечности, о нетленных ценностях жизни, перед лицом которых осознаётся относительность центральной коллизии романа – трагического противостояния «отцов» и «детей».

Природа, по Тургеневу, – это воплощение гармонии и равновесия Вселенной. И поскольку человека он изображает включённым в природу как частицу её гармонического целого, природа в его произведениях – не только нечто важное, составляющее самосознание общественного человека, но и стихия, во многом определяющая это самосознание. Природа для Тургенева «то вселенское целое, в котором каждая точка, каждая единица стремится существовать исключительно для самой себя, но, связанная с другими, она выходит за пределы себя, подчиняясь закону

Любви. Из всеобщего разъединения и раздробления рождается всемирная гармония, в основе которой лежит Любовь каждого ко всем и всех к каждому» (1 : 11).

Роман завершается не разладом, а религиозно-философским гармоническим аккордом. Даётся картина сельского кладбища и могилы Базарова. «К ней, из недалёкой деревушки, часто приходят два уже дряхлые старичка – муж с женою. Поддерживая друг друга, идут они отяжелевшей походкой; приблизятся к ограде, припадут и станут на колени, и долго и горько плачут, и долго и внимательно смотрят на немой камень, под которым лежит их сын; поменяются коротким словом, пыль смахнут с камня да ветку ёлки поправят, и снова молятся, и не могут покинуть это место, откуда им как будто ближе до их сына, до воспоминаний о нём... Неужели их молитвы, их слёзы бесплодны? Неужели любовь, святая, преданная любовь не всесильна? О нет!..» (6 : 402).

Этот финал отличается диалогическим сочетанием двух нравственно-философских интенций. Всеобщее открывается здесь Тургеневу и как трагическое одиночество человека в мире бессознательно движущейся материи, и как встреча человека с той абсолютной духовностью, которую он толковал с христианских позиций. «“Отцы” и “дети” имеют отношение к одному и тому же источнику – своему божественному происхождению – и те и другие созданы по образу и подобию Божьему. Через красоту чувств они приобщаются к “вечному” и смиряются. Согласие поколений определяется их общей метафизической природой» (1 : 17).

Библиографический список

1. Курляндская Г. Б. Роман И. С. Тургенева «Отцы и дети»: согласие поколений // Спасский вестник. № 14. 2007.
2. Лебедев Ю. В. В середине века: Историко-литературные очерки. М., 1988.
3. Пушкин А. С. Собр. соч.: в 10 т. М., 1964. Т. 5.
4. Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: в 28 т. М.–Л., 1962. Письма. Т. 5.
5. Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: в 28 т. М.–Л., 1962. Сочинения. Т. 5.
6. Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: в 28 т. М.–Л., 1962. Сочинения. Т. 8.
7. Цейтлин А. Г. Мастерство Тургенева-романиста. М., 1958.

Е. Н. Круглова

Средняя школа № 11 города Костромы

СВОЕОБРАЗИЕ ХАРАКТЕРОЛОГИИ А. Ф. ПИСЕМСКОГО В РОМАНЕ «ВЗБАЛАМУЧЕННОЕ МОРЕ»

В 1840-е – 1850-е годы наметился иной подход к пониманию человека в литературе. Известно, что в классическом народном эпосе главный герой является носителем и выразителем общенациональных начал. В классическом европейском романе, который Гегель называл «продуктом распада эпоса», главный герой, напротив, предстаёт как частный человек, неповторимая индивидуальность. Однако в литературе нового времени появляются формы романа или поэмы, тяготеющие к эпосу, – роман-эпопея, поэма-эпопея. Характер главного героя в этих

жанрах раскрывается иначе, чем в классических романах или поэмах. В создании эпических характеров писатель вынужден отказываться от бытового правдоподобия, от обычных приёмов характерологической мотивации.

Вспомним, как изображается в эпической поэме Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» помещик Оболт-Оболдуев. Монолог помещика Н. А. Некрасов выдерживает от начала до конца в традициях эпопеи: речь идёт не столько об его индивидуальном характере, сколько о дворянском сословии вообще. Поэтому рассказ помещика включает в себя не только «удар искросыпительный», но и поэзию старых дворянских усадеб, и тысячелетнюю историю дворянства, и серьёзные раздумья над современным состоянием русской жизни, в чём-то близкие авторским. Как замечает Н. Н. Скатов, «такой ёмкий образ вряд ли можно было бы найти в романе, повести или драме. Этот образ эпический, который тоже представляет своеобразную энциклопедию помещичьего сословия...» (5 : 132-133).

Аналогичен и главный герой романа А. Ф. Писемского «Взбаламученное море». То, что многие исследователи приписывают непостоянству характера Александра Бакланова, является в действительности художественной условностью: эпический характер являет перед читателями своего рода «энциклопедию» русского дворянского либерализма в его массовом существе.

Сюжет «Взбаламученного моря» Писемский организует вокруг судьбы главного героя Александра Бакланова. Воссоздавая последовательно жизненный путь своего героя на протяжении трёх десятилетий, автор, как в романе-путешествии, проводит Бакланова через все сферы русской жизни – от губернского и уездного города до двух столиц, от дореформенной деревни к деревне, взбаламученной реформаторскими преобразованиями, от России до Западной Европы. Александр постоянно меняет круг своих дел и увлечений.

В самом начале романа «Взбаламученное море», отнесённого к 1840-м годам, Александр – студент Московского университета. Он влюблён в свою кузину Софью Басардину. Повествуя о счастливых мгновениях первой любви, Писемский бросает вызов установившейся литературной традиции. Он погружает любовный сюжет в далеко не тургеневскую атмосферу. Вместо тенистого сада, вместо красот утренней или вечерней природы Писемский ведёт читателя на постоялый двор. Первая любовь Александра внезапно прерывается увлечением Софи приехавшим в город флигель-адъютантом. Когда же петербургский фронт пренебрегает ею, Софи с циничным отчаянием решается на брак с богатым стариком-помещиком Ленёвым, а после его смерти, прокутив доставшееся ей по наследству состояние, становится содержанкой откупщика. Предвосхищая сюжет тургеневского романа «Дым», драматическую историю первой любви Литвинова и Ирины, Писемский, в отличие от Тургенева, не склонен осуждать свою героиню, подобно Ирине покинувшую Бакланова ради богатства и положения в обществе. Он оправдывает её со свойственным ему юмором. Писемский считает, что понять что-либо в судьбе этого семейства нельзя, если освещать его жизнь с высоты духовного идеала. Писатель-натуралист, стремясь к правде жизни, вынужден понизить планку авторских требований, спуститься с небес на землю, войти в круг этой семьи с её скудостью духовной и физической.

Студенческая атмосфера середины 1840-х годов воссоздаётся в романе так своеобразно, что вызывает постоянные упреки у современных исследователей: «Картина общественной жизни России 40-х годов в романе дана весьма односторонне, – пишет П. Г. Пустовойт. – Писемский не приводит знаменитых и столь характерных для тех лет споров о будущности России, о путях её развития, о народности, об искусстве, которые с поэтическим талантом запечатлел, например, Тургенев...» (3 : 157–158) Исследователь не берёт в расчет, что студенческая жизнь у Писемского дана в кругозоре центрального героя романа – человека заурядного, примыкающего к студенческой массе. Таково авторское задание писателя, такова литературная позиция русского натуралиста. Благодаря ей, Писемский открывает в жизни ту правду, которая не попадала в поле зрения Белинского и Герцена, Станкевича и Тургенева. А Писемский убеждён, что не жизнь тонкого культурного слоя русского общества, а жизнь основной его массы определяет судьбу России.

Сюжет «Взбаламученного моря» заставляет вспомнить роман В. Т. Нарезного «Российский Жилблаз, или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова». Герой Нарезного, как хамелеон, принимает окраску той среды, в которую его забрасывает прихотливая судьба. Вся Россия перед ним открывается безобразными своими сторонами. И похоже, что не только Чистяков, но и сам автор готов принять их как грустную, но неустранимую норму жизни.

Однако переменчивость и непостоянство Бакланова, в отличие от героя Нарезного, у Писемского сложнее. Очень часто герой переживает одновременно диаметрально противоположные мысли и чувства, несовместимые друг с другом в характере одного человека. Так случается, например, в главе XIX («Братский праздник с народом») пятой части романа. Бакланов стоял на балконе и слушал пение возвращающихся с сенокоса крестьян. Он «всё ниже и ниже наклонял голову; наконец не мог выдержать и, убежав к себе в кабинет, упал на диван и зарыдал» (2 : IV, 475).

Это слёзы дворянина-крепостника о добром старом времени, пережитом когда-то и самим Баклановым в юности, когда он, по окончании университета, решил стать сельским хозяином и, прежде всего, по известной традиции, обзавёлся любовницей, юной крестьянкой Машей. Бакланов, в духе новых гуманных традиций, пытался, правда, прикрыть старый барский произвол иллюзорными мечтами о любви и женитьбе на простой крестьянской девушке. Вмешавшаяся в эту историю мать Александра разом прекратила эти праздные мечты, своей барской волей выдав Машу в одночасье за своего крепостного мужика. А возмущённый Бакланов покинул усадьбу и уехал в Петербург. И вот теперь ему захотелось вернуть добрые, как казалось, старые времена, устроив, по дворянской традиции «братский праздник с народом». Закончилось всё тем, что «Бакланов наконец нашёл нужным затворить окна, запер потом двери и осмотрел свой револьвер. “Чёрт их знает, чего им ни придёт, пожалуй, в пьяные-то башки!”» (2 : IV, 478–479)

Как объяснить столь резкую перемену в характере Александра? Комментируя эту сцену, П. Г. Пустовойт пишет: «В указанном месте романа трудно сказать, кому симпатизирует Писемский: крестьянам или Бакланову. Но из других мест романа совершенно ясно, что страдающей стороной он пытается изобразить помещиков» (3 : 157).

Исследователь не учитывает, что Бакланов в романе – не частное лицо, это, по авторскому замыслу, эпический характер, олицетворяющий собою собирательные признаки русского либерализма. В создании эпических характеров писатель вынужден отказываться от бытового правдоподобия, от обычных приёмов характерологической мотивации.

К эпическому образу неприменимы художественные требования, применяемые к герою обычного романа. В создании таких масштабных характеров неизбежно допускается художественная условность, нарушающая бытовое правдоподобие.

А. П. Могиланский объясняет это противоречие по-своему. Он утверждает: «...образ Бакланова – никаких сатирических функций не имеет, он исключительно ярк и жизнен. Автор как будто не жалел автобиографических черт для своего героя, что и сообщало его личности какую-то особенную достоверность <...> Сила его в широте и типичности обобщённого в нём социального явления, художественная специфика – в выведении за пределы традиционно понимаемой сатиры и наделении его отмеченной нами интимностью. Можно без преувеличения утверждать, что в русской литературе до Бакланова не было попытки объединить в одном образе контрастирующие задачи острейшего морального разоблачения с достижением читательского сопереживания» (1 : 97).

Попытки объединить в одном образе моральное разоблачение с достижением читательского сопереживания отнюдь не являются художественным открытием Писемского. Это родовая черта эпического характера в литературе. При этом Писемский создаёт в своем романе эпический образ обыкновенного человека. Но эпическая установка приводит автора к тому, что герой, при всей его заурядности, «как бы всё повидал и побывал во всех состояниях». Палитра читательского отношения к такому герою может быть достаточно многоцветной. Да и автор не исключает возможности не только сочувствия, но даже и автобиографического сближения с ним. А. А. Рошаль, например, замечает: «Образ Бакланова в известной мере автобиографичен <...> В Бакланове Писемский, что характерно для созданной им структуры образа, исследовал и свои собственные недостатки. Писатель не только боролся с Баклановым, но и в Бакланове боролся с собой. Чрезвычайно сложное переплетение личных черт и черт социального типа придало Бакланову особенную жизненность, скульптурную осязательность» (4 : 75–76).

Специфична характерология Писемского в романе. В стремлении к правде жизни писатель-натуралист старается не упустить самые мелкие и порою несуществующие подробности в поведении и проявлении чувств своего героя. И этих подробностей так много, что они выпадают из мотивировки, расшатывают доминирующие черты в характере героя. С одной стороны, это придаёт характеру необыкновенную широту – и не случайно Писемский любил У. Шекспира, – а с другой стороны, такая широта лишает характер определённости, свойственной типизации в реалистическом искусстве.

Библиографический список

1. Могиланский А. П. А. Ф. Писемский. Жизнь и творчество. Л., 1991.
2. Писемский А. Ф. Собр. соч.: в 8 т. М., 1910.
3. Пустовойт П. Г. А. Ф. Писемский в истории русского романа. М., 1969.

4. *Рошаль А. А.* Писемский и революционная демократия. Баку, 1971.
5. *Скатов Н. Н.* «Я лиру посвятил народу своему...» О творчестве Некрасова. М., 1985.

И. Ю. Лученецкая-Бурдина
*Ярославский государственный
педагогический университет
им. К. Д. Ушинского*

ОСОБЕННОСТИ ЭМБЛЕМАТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА Л. Н. ТОЛСТОГО (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА «АННА КАРЕНИНА»)

Вопрос о художественном методе Л. Н. Толстого до сегодняшнего дня остаётся недостаточно прояснённым. Толстому – одному из самых сложных людей эпохи, величайшему мастеру слова и художнику собственной души, безусловно, были тесны рамки классического реализма XIX века. Писатель не принимал реалистическую детерминистскую концепцию человека, считая её «ложной» и одно-сторонней. Следование учению Христа, понятому как учение о любви, смирении и прощении, поставило Толстого в 1870–1880-х годах в то положение, когда он, по мнению П. И. Бирюкова, «смотрел на весь окружающий его мир с высоты Нагорной проповеди» (1 : 460). Пребывание «на высоте» означало и особое видение мира, и особенную художественную оптику. Р. Ф. Густафсон, основываясь на реконструкции богословия Толстого в свете восточной христианской мысли, определяет метод писателя как «эмблематический реализм» (3 : 210).

Обращение в аспекте интересующей нас проблемы к роману «Анна Каренина» (1877) обусловлено тем, что это вершинный роман русской литературы XIX века и пограничное для Толстого произведение, в котором решались важные вопросы о соотношении красоты и добра, божественного и человеческого, физического и духовного начал. На этих антиномиях выстраивается концепция романа. Толстого интересует человек, взятый в жизненном контексте, но перед которым стоят вечные проблемы выбора между жизнью и смертью, добром и злом, страстью и долгом. Писатель исследует внутренние переживания героев, их духовный опыт, вследствие чего основной философской темой романа становится путь открытия истины. Нам важно понять, как в художественном тексте Толстого воплощаются его философские идеи.

Структура, стиль, художественный язык романа ориентированы не на изложение готовой истины, как это будет в произведениях Толстого 1880–1900-х годов, но на процесс её поиска и утверждения в споре. В соответствии с восточной христианской традицией писатель усматривает в мире и человеке постоянно враждующие начала: духовное – материальное, божеское – плотское. Это предопределяет появление в романе двух равноправных сюжетных линий, «двух романов», двух способов решения вопроса о смысле жизни. Особое видение мира автором обнаруживается в композиционной организации романа, когда художественное

изображение и рациональное осмысление образуют единство и необходимо дополняют друг друга. Роман содержит две эмблематические истории, демонстрирующие два различных способа бытия человека, которые вписываются в общие размышления о грехе и спасении. При этом Толстой, не прибегая к прямым высказываниям своих взглядов, как это было в «Войне и мире», материализует своё просветительское задание через эмблематические образы и сравнения морально-практического характера. Он, Толстой, по-прежнему творец мира, обладающий всеобщим знанием. Однако это знание раздвоилось как жизнь и смерть, красота духовная и красота плотская.

Повествовательная техника в романе такова, что воссоздание образа мира и его оценка возможны только в форме диалога двух мироощущений, двух логик, двух типов культур, противостоящих друг другу: дохристианской (языческой) и христианской. Соотношение языческой и христианской добродетелей реализуется в скрытой полемике сюжетных линий: Анна – Вронский, Кити – Левин. Внутренне объединяет эти сюжетные линии исследование конфликта между физической и духовной сторонами любви, между рациональной и иррациональной сторонами личности. Эта неразрешимая дилемма образует плоскость соприкосновения двух внешне независимых романов. Повествовательные перспективы этих «двух романов» противоположны по своему направлению и стилевым доминантам. Сюжетная линия Анна – Вронский отчетливо ориентирована на античную культурную традицию. Это роман, показывающий образ губительной и гибнущей красоты; роман, в котором писатель с художественной интуицией и поразительным умением показал временный, преходящий характер земной (плотской) красоты и иллюзорность человеческих отношений, выстроенных на её основе. Эмблематическим событием, предваряющим и мотивирующим движение этой сюжетной истории, становится сцена гибели сторожа на Николаевском вокзале, свидетелями которой оказываются Анна и Вронский (ч. 1. гл. XVIII).

Сюжетная линия Константина Левина демонстрирует анализирующий философский разум, когда разрушается старая система ценностей и утверждается новая система моральных представлений. Эта сюжетная линия ориентирована на интуитивное постижение истины, которая обретается героем в общем с народом труде. Эмблематическим образом, выражающим это состояние персонажа, становится сцена косьбы Левина с крестьянами (ч. 3, гл. IV–V).

Важно подчеркнуть, что обозначенные сюжетные линии дополняют друг друга: это варианты решения проблемы поиска истины – спасения. В композиции романа возникают уникальные смысловые сближения (противопоставления, сопоставления, семантические отражения), которые компенсируют ослабление внешних фабульных связей. Внутреннее единство самостоятельных сюжетных линий платонической и неплатонической любви подчёркивает их композиционная однотипность. Каждый из «романов» строится по общей композиционной схеме, в основе которой приближение героя к открывшейся бездне.

Тема ухода – смерти-самоубийства – явственно звучит в романе и становится своеобразным контрапунктом сюжетных линий, выводящим повествование в плоскость размышлений о смысле жизни. Так или иначе, названная тема связана практически с каждым героем романа. Толстой подчёркивает мысль о постоянно

преследующем Анну чувстве совершённого или совершающегося убийства. Эмблематическим выражением этого состояния становятся сцены сближения Анны и Вронского (ч. 2, гл. XI) и Красносельские скачки и гибель Фру-Фру (ч. 2, гл. XV). Эти эпизоды необходимо рассматривать как семантические рифмы, парадигматически соотнесённые друг с другом. Трагическая развязка сюжетной линии неплатонической любви предопределена решением разума.

Сюжетный стык не связанных между собой, подчас контрастных эпизодов создаёт дополнительный сюжет поисков автора и организует внутренний ритм произведения, мотивируя разрешение главной для Толстого проблемы. Так, описание смерти Николая Левина сопрягается Толстым с приближением важного события в жизни Константина Левина – ожиданием рождения сына: «Не успела на его глазах совершиться одна тайна смерти, оставшаяся неразгаданной, как возникла другая, столь же неразгаданная, вызывавшая к любви и жизни. Доктор подтвердил свои предположения насчёт Кити. Нездоровье её была беременность» (5 : 75). Подобное сопряжение контрастных событий (состояний, чувств) является характерной особенностью прозы Толстого, когда в единый художественный образ сопрягаются понятия, относящиеся к различным, как правило, контрастным смысловым рядам. Описывая сцену родов Кити, Толстой фиксирует смещение времени, которое возникает в сознании Левина. Происходит переключение повествования из области конечности исторического времени в бесконечность времени космического. Важно отметить, что в прозе Толстого подобные мгновения знаменуют высшие моменты человеческой жизни и всегда единичны. Приближение героя к другой реальности – своего рода выход из системы земного времени, передаётся Толстым с помощью эмблематического портрета Кити: «Взгляд её, и так светлый, ещё более светлел, по мере того как он (Левин. – *И. Л.-Б.*) приближался к ней. На её лице была та самая перемена от земного к неземному, которая бывает на лице покойников; но там прощание, здесь встреча» (5 : 295). В художественном мире писателя рождение человека и его смерть оказываются совмещёнными в парадоксальном единстве. Эту особенность письма Толстого отмечал В. В. Набоков: «Смерть – освобождение души. Поэтому рождение ребенка и рождение души (в смерти) одинаково сопряжены с тайной, ужасом и красотой. Роды Кити и смерть Анны сходятся в этой точке» (2 : 247). В романе возникает смысловая целостность нового типа, основанная на сопряжении антитетичных явлений, воплощённых в эмблематических образах.

Структуру романа «Анна Каренина» определяет движение двух полемически соотнесённых сюжетных линий, каждая из которых поддержана своей системой мотивов и выдержана в своей эмоциональной тональности. Общее направление развития сюжета неплатонической любви предполагало эмоциональное постижение героиней разрушительных сил страсти, утрату чувства любви и отречение от материнства. Развитие сюжета платонической любви было связано с рациональным осмыслением Левиным жизни, обретением мира и осознанием им своего отцовства. Таким образом, одно сюжетное событие – история о поиске божьей жизни, имеет в романе два противоположных вектора развития.

Художественное изображение страсти и философское постижение истины связаны в романе с разработкой мотивов мрака и света. Обозначение света –

символа жизни и темноты (мрака) – символа смерти, предстаёт эмблематическим образом и может быть рассмотрено в качестве аналога авторской оценки происходящего.

Мотив темноты, мрака, разгула стихии становится важнейшим в развитии сюжетной линии Анна – Вронский. Свет в глазах Анны – «дрожащий вспыхивающий блеск» (4 : 90) – перерождается по мере развития сюжета в «страшный блеск пожара среди тёмной ночи» (4 : 153). Возвращению героини из Москвы сопутствует разгул природной стихии. Мотив темноты, переходящей во мрак, вновь возникает в преддверии гибели Анны. При этом Толстой фиксирует усиление интенсивности темноты, сопрягая в единый художественный образ гаснущую свечу и ощущение приближающейся смерти: «Вдруг тень ширмы заколебалась, захватила весь карниз, весь потолок, другие тени с другой стороны рванулись ей навстречу; на мгновение тени сбегали, но потом с новой быстротой надвинулись, поколебались, слились, и всё стало темно. “Смерть!” подумала она» (5 : 331). Трагическая развязка рассматриваемой сюжетной линии – «нехристианская» смерть Анны – всё же освещена мгновенным светом, дарованным грешнице всезнающим автором (5 : 348-349).

Подобный трагический финал представляется одной из возможностей для Константина Левина. Авторский анализ психического состояния персонажа после встречи с братом Николаем свидетельствует о преобладании в его душе пессимистических настроений. Левин «во всем видел только смерть или приближение к ней. <...> Темнота покрывала для него всё; но именно вследствие этой темноты он чувствовал, что единственную руководительную нить в этой темноте было его дело, и он из последних сил ухватился и держался за него» (4 : 371). Обращает внимание практически полное совпадение ключевых фраз, относящихся к разным персонажам: «мрак, покрывавший для неё всё» (4 : 348) и «темнота покрывала для него всё» (4 : 371). Эта семантическая рифма сопрягает в эмблематический образ контрастные сюжетные линии: роман, раскрывающий «тайну зла» (утрата материнства), и роман, утверждающий силу света (рождение чувства отцовства).

Доминирующий мотив в изображении платонической любви – обретенный свет, истина. В сознании Левина образ Кити – олицетворённое божество – сопрягается с солнцем, восходом, утром, светом: «Всё освещалось ею. Она была улыбка, озарявшая все вокруг» (4 : 31–32). В представлении Левина Кити являет образ духовной чистоты и совершенства. Вся сцена венчания Кити и Левина пронизана небесным светом, воспарением души человеческой, отрывом участвующих в ней лиц от всего грешно-земного к возвышенно-небесному: «Левин оглянулся на неё и был поражен тем радостным сиянием, которое было на её лице; и чувство это невольно сообщилось ему. Ему стало, так же как и ей, светло и весело» (5 : 24).

Динамика мотива света достигает высшей точки, когда Толстой, описывая рождение ребёнка, появление новой жизни уподобляет «огоньку над светильником»: «... Как огонёк над светильником, колебалась жизнь человеческого существа, которого никогда прежде не было и которое так же, с тем же правом, с тою же значительностью для себя будет жить и плодить себе подобных» (5 : 294). Родившийся младенец – сын – эмблема продолжающейся жизни. Обретение света, духовное преображение Левина связано с осознанием им своего отцовства.

Нравственный догмат обретения Бога в душе показывается Толстым как неосознанное приобщение к незамысловатой правде Платона Фоканыча: «Новое радостное чувство охватило Левина. При словах мужика о том, что Фоканыч живёт для души, по правде, по-Божью, неясные, но значительные мысли толпою как будто вырвались откуда-то иззаперти и, все стремясь к одной цели, закружились в его голове, ослепляя его своим светом» (5 : 376). В представлении автора оно оказывается равнозначно состоянию духовного просветления героя, его рождению к истинной жизни. В этом контексте эмблематический персонаж выполняет функцию, сходную с той, что выполнял Платон Каратаев («Война и мир») и лохматый старик на пароме («Воскресение»).

Эмблематические образы в предельно сжатом виде выражали квинтэссенцию размышлений Толстого об истинной жизни. В финале романа утверждается любовь, далекая от традиционной, романной, когда автор, опровергая общепринятые представления, декларирует любовь как бесконечное объединение людей в добре.

Понятие «эмблематический реализм» при кажущейся парадоксальности органично для определения художественного метода Толстого, в основе которого лежит закон «сцепления противоречий». Эмблематическая поэтика позволяла писателю расширять повествовательное пространство и придавать ему духовное измерение. Это был способ мышления писателя-реалиста, воплощающего в произведениях не только свои представления о мире существующем, но и утверждающего правду мира должного как историю пробуждения человека к Божьей жизни.

Библиографический список

1. *Бирюков П. И.* Биография Л. Н. Толстого: в 2 т. Т. 1. М., 2000.
2. *Густафсон Р. Ф.* Обитатель и чужак. Теология и художественное творчество Льва Толстого. СПб., 2003.
3. *Набоков В. В.* Лекции по русской литературе. М., 1996.
4. *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч. (Юб.): в 90 т. Т. 18. М., 1928–1958.
5. *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч. (Юб.): в 90 т. Т. 19. М., 1928–1958.

В. Г. Андреева

*Костромской государственной
университет им. Н. А. Некрасова*

«АННА КАРЕНИНА» Л. Н. ТОЛСТОГО И «ЗАБЫТЫЙ ВОПРОС» Б. М. МАРКЕВИЧА

«Анна Каренина» Л. Н. Толстого и «Забытый вопрос» Б. М. Маркевича спустя 140 лет после выхода в свет оказались на разных ступенях известности. Роман Л. Н. Толстого знаком широкому кругу читателей, а господин Маркевич в наше время стал в литературе писателем второго, если не третьего ряда, редко вспоминается даже литературоведами, причем часто с неоднозначными характеристиками: «Аристократ и сноб, ловкий карьерист и царедворец, камергер,

занимавший до середины 70-х годов довольно крупные должности в различных министерствах ...» (5 : 113).

Б. М. Маркевич – человек незаурядный, обладавший широким кругом способностей, отлично знавший атмосферу светских салонов и высших кругов. Несомненно, Маркевич ориентировался на художественные достижения Л. Н. Толстого и И. С. Тургенева. Но была, по-видимому, и обратная связь: возможно, при создании романа «Анна Каренина» Л. Н. Толстой отталкивался от находок Маркевича.

«Злобой дня для той эпохи, которая воссоздана в «Анне Карениной», был «женский вопрос»» (1 : 296). А Вл. С. Соловьев отметил, что «в те эпохи, когда старые формы жизненных начал исчерпаны и истощены и требуется переход к новым идейным зачатиям, женщины если не раньше, то сильнее и решительнее мужчин испытывают недовольство традиционными рамками жизни...» (4 : 357). По мнению критика, прежде чем женщина придет к *единой истине*, ей необходимо пройти через власть семи бесов. И бес «свободной любви» у Соловьева стоит на первом месте.

«Забытый вопрос» был опубликован в журнале М. Н. Каткова «Русский вестник» в 1872 году. В планах и заметках к «Анне Карениной», в одной из рубрик, посвященных роману, читаем: «В деревне женатый. Охота. Поездка Долли. Жизнь Анны с Вронским. *Маркевич, рассказ о Петерб[ургском] житье*» (курсив мой. – В. А.) (6 : 20, 6). Данное упоминание показывает, что Л. Н. Толстой обращается к рассуждениям Б. М. Маркевича о несчастных семьях и живущих без любви, мучающих друг друга супругах.

Еще до Л. Н. Толстого, изобразившего в «Анне Карениной» несчастье матери и сына, трагедию Сережи Каренина, Б. М. Маркевич описал удивительного мальчика Васю, заботившегося о больном отце и сгоревшего после его смерти, после предательства матери. Не случайно Маркевич заканчивает роман рассуждением о душе ребенка, которой *не дано* было соорудить в себе «*светлый мир любви и благоговения к людям*» (3 : 98, 605). Вспомним Сережу Каренина, который увлечен дружбой и старается забыть о матери, но страдает от причиненной ему боли, становящейся основой ненависти ко всему миру: «Оставьте меня в покое! – обратился он уже не к гувернеру, а ко всему свету» (6 : 19, 306). Так, уже Б. М. Маркевич возразил Н. Г. Чернышевскому и его теории свободного счастья с помощью всего лишь *одной знаковой фигуры романа – несчастного ребенка*, жизнь которого, по вине его родителей, становится *расколотой* и теряет *цельность*.

Героини романов – Анна Аркадьевна Каренина и Любовь Петровна Лубянская – утрачивают способность удовлетворяться семейной жизнью. Н. С. Лесков в статье «Специалисты по женской части» определил два присущие русской литературе типа женщин, способных хранить святыню семьи: тип некрасовской сильной женщины-крестьянки и тип пушкинской Татьяны. Л. Н. Толстой и Б. М. Маркевич показали нам новый тип женщины 70-х годов, потерявшей былую крепость духа, женщины, ставшей матерью, но забывшей о своих обязанностях по отношению к ребенку из-за нового, «земного» чувства.

Отсюда и мотив двоения, охватывающий героинь. Наличие его можно зафиксировать у обоих писателей, но реализация мотива связана с мерой погружения художника в психологию героини. В «Забытом вопросе» мы видим Лубянскую

в одном положении изменницы: ее жалобы на трудную жизнь звучат искусственно. Мотив двоения, показывающий пропасть между прошлым и настоящим героини, ярко проявляется в воспоминаниях ее сына Васи. Умиравший мальчик представляет *мать* – чудесную красавицу, которая ни в чем не может быть виновата. Лубянская, прихода которой он боится, перестает быть матерью и, в отличие от Карениной, не ощущает болезненного раздвоения.

Любовь Петровна считает возможным соединить в своем сердце любовь к сыну и новому избраннику. Анна Каренина, уже в вагоне по пути из Москвы в Петербург, чувствует несовместимость той честной жизни, которой она жила, с новым вторгшимся чувством. Она думает: «Что там, на ручке, шуба ли это или зверь? И что сама я тут? Я сама или другая?» (6 : 18, 107). Отдаваясь новому состоянию, Анна из двух представляемых ее сознанием вариантов выбирает второй, и получается, что Аннушка – чужая, шуба – это зверь, а сама Анна – это другая. К Анне приходит нечто чуждое ей, зверское (хулящее на Бога), то, в чем она – не она.

Позже, обращаясь во время болезни к Алексею Александровичу, Анна попытается отказаться от своего другого «я»: «Я все та же... Но во мне есть другая, я ее боюсь...» (6 : 18, 434) и попросит: «Да снимите же с меня эти шубы!». Это просьба освобождения не только от жара, горячки, но и от ощущения в вагоне: «Будто какой-то внутренний голос именно тут, когда она вспомнила о Вронском, говорил ей: «Тепло, очень тепло, горячо» (6 : 18, 107). Вместе с шубами Анна желает освободиться от всех обманов, от тяготящих ее социальных ролей, оставив себе лишь одно – право быть матерью: «И я поеду в Рим, там пустыни, и тогда я никому не буду мешать, только Сережу возьму и девочку» (6 : 18, 434).

Нарушение целостности мира, возникающее в результате разрушения семьи, должно негативно отразиться на близких людях и выплеснуться в окружающий мир злобой. Это тонко почувствовали и Б. М. Маркевич, и Л. Н. Толстой. И те, кто эту злобу несет, по природе своей не являясь злыми, у обоих писателей уходят: гибнет Анна, замкнувшаяся на ненависти, умирает Вася Лубянский, – существование этих людей далее невозможно, поскольку они не находят в жизни смысла, а жить без него не могут. Б. М. Маркевич закончил роман «Забытый вопрос» именно соотношением мира маленького (семьи) и выходящего из него человека и мира большого, человечества, проблемой вхождения человека из одного в другой: «Из мира первых, неизгладимых впечатлений он внесет в жизнь действительную лишь раннюю опытность страданий, преждевременное отрицание и злобу к этой предстоящей ему жизни... А на отрицании и злобе не созидалось еще ничего на земле!» (3 : 98, 605).

Есть и другие интересные соответствия двух романов. Рассказанная героем «Забытого вопроса» история о княжне Кити (как не вспомнить Кити Щербацкую) и Лучинцеве (эта фамилия по звуковому облику соотносится с фамилией Левина в вариантах романа – Ордынцев), история о бедном молодом человеке, полюбившем Кити, но не женившемся на ней, о болезни Кити, а после – ее замужестве на другом, могла способствовать возникновению у Л. Н. Толстого замысла организации двух сюжетных линий в романе. Описание Лучинцева, цельной натуры, и желаемой им любви как «органического слияния двух существ в одно нераз-

рывное целое, ... чтоб это целое было непременно *он*, а не *она*» (3 : 97, 514), – очень соответствует типу Левина.

Отношение Бориса к Лучинцевой (он мальчишески влюблен в красавицу) позволяет автору уходить от однозначных оценок героини. Мы видим, что отношение Л. Н. Толстого к Анне Карениной сходно. Но повествование от лица Бориса делает роман «Забытый вопрос» более узким по сравнению с «Анной Карениной». Поиску земного счастья Лубянской не противопоставлена сколько-нибудь серьезная линия поиска «другого», настоящего земного счастья. Соглашаясь в отдельных моментах с Маркевичем, Л. Н. Толстой, несомненно, изображает «других героев» и, при всем сходстве, другую жизненную ситуацию. Наличие двух сюжетных линий, сложный «лабиринт сцеплений», проходящий по всему роману, присутствие статичных и изменяющихся героев, фазы жизни Левина, изображение всех сословий России XIX века, духовное движение отдельных героев – все это уникальные стороны толстовского романа.

В отличие от сложного характера Алексея Александровича Каренина, Лубянский скорее схема, что еще более подтверждается его вечностью. Офицер Эдуард Карлыч Фельзен может быть сопоставлен с Алексеем Кирилловичем Вронским. Статный серый конь Фельзена, крепкая посадка, белый китель и шитая золотом, вычурная фуражка – все это подчеркивает в нем лидера, человека независимого, привыкшего производить впечатление. В одном из эпизодов общество слышит неприличный крик Любви Петровны, испугавшейся за Фельзена – как не вспомнить падение Вронского, перемену в лице Анны и громкое аханье. И Фельзен Маркевича, и Вронский Толстого носят звание ротмистра. И тот и другой одержимы честолюбием, но Вронский – это человек сложной и трагической судьбы, который меняется на протяжении всего романа. Фельзен же, уроженец Курляндии, человек более «практичный и рассудительный», нежели Вронский: вряд ли мы смогли бы увидеть Фельзена около вагона Лубянской со словами Вронского: «Я еду для того, чтобы быть там, где вы...» (6 : 18, 95).

Труд для Фельзена – изучение сердец (не случайно после смерти Лубянской он приступает к «изучению сердца» Галечки Галагай), а любовь к женщине не подразумевает сердечно-духовной привязанности, не соотносится с высшим христианским чувством. В обширных монологах Фельзен, во многом для Лубянской, рассуждает о свободе женщин, однако он отрицает идеал матери и супруги: «Но вообразите себе, если бы с тех пор как мир стоит, все женщины до одной были бы ничем, как только верными женами и хорошими матерями? Ведь люди в своем развитии не ушли бы дальше птиц, потому что и канарейка прекраснейшая супруга и курица образованнейшая мать» (3 : 97, 504). А эгоист Вронский, вступивший в преступную связь с Анной, постепенно меняется, приобретая понятие семейственности, которого он был лишен с детства: в Воздвиженском он мечтает о рождении наследника.

Нельзя не сказать о перекличке символов в романах: в «Анне Карениной» описание зубов героев открывает их сущность, определяет причастность к мысли семейной. Ограничимся несколькими примерами: девичья фамилия Кити – *Щербакская*, у Левина портятся задние зубы, а на лице Стивы мы видим «*улыбку белых зубов между красными губами*» (6 : 18, 392), улыбку человека, не привыкшего

отказывать себе в удовольствиях. «Сплошные», «плотные» зубы Вронского напоминают зубы жеребца и подтверждают в герое наличие животного начала. А у барона Фельзена зубы хищника: «белые зубы, острые, как у щуки». В обоих романах значимым оказывается символ лестницы, связанный и с духовным восхождением героев. Интересен образ-символ *Легавой собаки*, с которой Анна Каренина сравнивает Вронского. В «Забытом вопросе», после отъезда Фельзена, Анна Васильевна начинает передразнивать молодого человека, которого дрессировали в дамском обществе: «*И стоит он себе, бедный, несграбный такой, уши у него длиненькие, а носик кверху торчит, как у щеночка легавенького*» (3 : 98, 101).

В «Забытом вопросе» есть утверждение, по нашему мнению, сходное с одной из фраз, произнесенных Анной Карениной. Румяная дама у Маркевича говорит: «Ах, как он нас знает, как знает... у каждой из нас свое особенное в голове и в сердце» (3 : 97, 514). Анна Каренина замечает: «Я думаю, если сколько голов, столько умов, то и сколько сердец, столько родов любви» (6 : 18, 146). При всем сходстве этих явно соотносимых фраз, необходимо заметить их отличие: Анна не просто, как и румяная дама из «Забытого вопроса», утверждает независимость чувств человека, что для нее так важно, но соотносит любовь с жизнью женщины, утверждая возможность разной любви: от эгоистической до жертвенной.

Конец героинь (Лубянской и Карениной) различен. Первая, как кажется сначала, находит семейное счастье, которого она не могла испытать ранее, но построенное на двух смертях (Васи и его отца). Это счастье, по мнению Маркевича, не может долго существовать для баронессы Любви Павловны фон Фельзен: «Она скончалась от несчастных родов, летом, в Царском Селе» (3 : 98, 602).

«Забытый вопрос» – это роман об исчезновении старой жизни, об уходе семьи Лубянских, после чего старые липы их террасы пошли на топливо. Со смертью Васи и Герасима Ивановича у Маркевича исчезает старая жизнь – идея преемственности нет места. Не так у Л. Н. Толстого. Как в «Войне и мире», так и в «Анне Карениной» писатель показал обычай называния детей: сына Константина Дмитрича и Кити называют Митенькой, дочь погибшей Анны Карениной зовут Анной, а образ Сережи Каренина, лишившегося матери, неизменно соотносится с Сергеем Ивановичем Кознышевым, у которого, видимо, так и не будет детей.

«Анна Каренина» – это роман о *продолжающейся жизни*, несущий идею деятельного изменения и духовного возрождения, именно семейного, потому что в семье становится личность, выходящая после в большой мир.

Библиографический список

1. *Зверев А. М.*, Туниманов В. А. Лев Толстой. М., 2007.
2. *Лесков Н. С.* О литературе и искусстве. Л., 1984.
3. *Маркевич Б. М.* Забытый вопрос // Русский вестник. 1872. № 1–4, т. 97–98.
4. *Соловьев В. С.* Литературная критика. М., 1990.
5. *Сорокин Ю. С.* Антинигилистический роман // История русского романа: в 2 т. Т. 2. М.–Л., 1964.
6. *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: в 90 т. М., 1928–1958.

М. П. Шустов
*Нижегородский государственный
педагогический университет*

ПОЭТИКА И ДУХОВНО-НРАВСТВЕННАЯ ПРОБЛЕМАТИКА НАРОДНЫХ РАССКАЗОВ Л. Н. ТОЛСТОГО

Народные рассказы Толстого лучше изучать, условно разделив их на три группы: в первую входят нравственно-философские повести, во вторую – рассказы, построенные в стиле народной или солдатской сатирической сказки, и в третью – рассказы, до предела насыщенные религиозной фантастикой и христианскими нравочужениями.

Народные рассказы во многом отличаются от предшествующих произведений. С одной стороны, их выделяет ярко выраженная дидактичность. С другой – важным признаком этих рассказов является то, что основой для большинства их послужило народное творчество: сказки, легенды, притчи, бывальщины, а кроме того – книжные памятники древнерусской литературы. Это сказалось, прежде всего, на построении и на стиле рассказов. Так же, как и в народных сказках, действия героев и развивающиеся события повторяются в них троекратно с последующим нарастанием. Благодаря этому создается своеобразный ретардационный ритм повествования. Например, в рассказе «Чем люди живы» Михайло улыбается три раза, и каждая его улыбка связана с познанием новой истины. К сапожнику Семену трижды заходят разные люди, и каждый приход усложняет развивающиеся в рассказе события. В рассказе «Где любовь, там и бог» можно также выделить три последовательные ступени развития действия: Авдеич три раза видит людей, нуждающихся в помощи, и в каждой встрече раскрывается новая мысль рассказа. В рассказе «Много ли человеку земли нужно» Пахом три раза приобретает землю, и с каждым разом увеличивается площадь, одновременно растет и жадность Пахома.

Язык народных рассказов, как правило, лаконичен, в нем нет длинных периодов, сложных фраз. Широко используются народные обороты речи, пословицы, поговорки. Часто рассказы начинаются с характерных для сказок зачинов. Например, рассказ «Чем люди живы» начинается так: «Жил сапожник с женой и детьми у мужика на квартире» (6 : 29). Язык повествования конкретен и точен: «Ни дома своего, ни земли у него не было. И кормился он с семьей сапожной работой» (X, 29). Такой строй речи придает ей краткость, простоту и ясность. Толстой пишет, что у сапожника собрались деньжонки, и тут же поясняет, сколько («три рубля бумажка лежала»), причем указывает, где они лежали («у бабы в сундуке») (X, 29).

Широко используются свойственные народному языку противопоставления: «Хлеб был дорогой, а работа дешевая». «С утра сапожнику морозно показалось, а выпивши – тепло было и без шубы»; «Товар дорогой, а барин – сердитый» (X, 29, 30, 39) и т. д.

События, развивающиеся в рассказе, излагаются довольно скупой: «Убралась Семена жена рано. Дров нарубила, воды принесла, ребят накормила, сама закусила

и *задумалась; задумалась . . .*» (X, 32) (курсив наш. – М. Ш.). Здесь нет ни одного лишнего слова и в то же время дается отчетливое представление о труде Матрены. Повтором-подхватом слова «*задумалась*» осуществляется естественное сцепление со следующей фразой рассказа. Не менее лаконичен (как и сказочник) Толстой и в характеристиках самих героев: «Сам Семен поджарый и Михайло худощавый, а Матрена и вовсе как щепка сухая».

Как и в сказочном тексте, большинство предложений начинается с глагола: «Пришел сапожник в село»; «Подходит Семен к человеку»; «Пропустила их Матрена в избу» (X, 30; 31; 33) и т. д. В этом отношении рассказ очень сходен с народной сказкой. Не случайно некоторые исследователи отмечают его сходство с пушкинской «Сказкой о рыбаке и рыбке», выделяя близкие речевые обороты толстовского и пушкинского текстов (4 : 44–45), потому как Пушкин лучше, чем кто-либо, уловил тон и склад народной сказки.

Так же как в сказках и былинах, в народных рассказах Толстого употребляются повторы. Например, «И *пошел* человек. И *пошел* легко»; «Сама закусил и *задумалась; задумалась*, когда хлеба ставить. . .»; «*Повертела, повертела* Матрена краюху. . .» (X, 32–33). И сравнения у Толстого просты, как в народной сказке: Матрена «сухая как щепка», «нога у барина, как бревно толстая» (X, 37; 38). Монологи героев довольно сжаты: «Я, – говорит (сапожник сам с собой – М. Ш.), – и без шубы тепел. Выпил шкалик: оно во всех жилах играет. И тулупа не надо. Иду, забывши горе. Вот какой я человек! Мне что? Я без шубы проживу. Мне её век не надо. Одно – баба заскучает. Да и обидно – ты на него работай, а он тебя водит. Постой же ты теперь: не принесешь денежки, я с тебя шапку сниму, ей-богу, сниму. А то что же это? По двугривенному отдает! Ну что на двугривенный сделаешь? Выпить – одно. Говорит: нужда. Тебе нужда, а мне не нужда» (X, 30) и т. д. В этих монологах раскрываются душевные мысли героя, его психология.

Наиболее полно и последовательно все эти художественные приемы реализуются во второй группе народных рассказов. Весьма многое связывает их с фольклорной сказкой: сюжет и герои, явно сказочная манера повествования, язык. Кроме того, две сказки: «Как чертенок краюшку покупал» и «Работник Емельян и пустой барабан» – имеют явные фольклорные источники, например, последняя из них полностью опирается на народную сказку «Пустой барабан» Д. Н. Садовникова (2), развивая традиционный сюжет «пойди туда, не зная куда» (Андр., 465А). Э. Е. Зайденшнур предполагает, что именно название сказки «Пустой барабан» натолкнуло Толстого на антимилитаристскую идею, которая и легла в основу его авторского замысла (1 : 54). Толстой полностью сохраняет сказочный канон традиционной сказки: композицию, последовательность эпизодов, характер заданий царя. Однако не к «старинной мужицкой женке» посылает Емельяна жена, а к «старинной мужицкой солдатской матери». По дороге Емельян встречает не жандармов, а солдат на учении. В избушке, куда приходит Емельян, сидит «мужицкая солдатская мать, куделку прядет, сама плачет и пальцы не во рту слюнями, а в глазах слезами мочит» (X, 89). Существенно меняется и конец сказки. В первоисточнике, после того как герой сказки ударил в барабан и из него полезло огромное войско, царь велел жену Емельяна вывести, он ударил в барабан и войско пропало. Царь наградил героя и попросил, чтобы войско Емельяна было защитой царю в трудную

минуту. Совершенно иначе все обстоит в толстовской сказке. Как ударил Емельян в барабан, «собралось все войско царское к Емельяну». Царь вернул ему жену, войска «Емельяну честь отдают, от него приказа ждут... Не слушают царя, все за Емельяном идут»; «Пробил Емельян у реки барабан, разломал в щепки, бросил его в реку – и разбежались все солдаты» (X, 90–91). Так по-своему переосмыслил Толстой народный текст, создав подчеркнуто антимилитаристское произведение. В результате сказка Толстого, наследуя традиции Салтыкова-Щедрина, превращается в разновидность литературной политической сказки. Однако Л. Н. Толстой не повторяет своего знаменитого предшественника, создавая вслед за ним жанр политического памфлета на основе оригинальной литературной сказки. Писатель превращает её в разновидность лубка.

Такова, например, его «Сказка об Иване-дураке и двух братьях», Семене-воине и Тарасе-брюхане, немой сестре Маланье и о старом дьяволе и трех чертенятах. Начало её сказочно-традиционно: «В некотором царстве, в некотором государстве жил-был богатый мужик» (X, 48). В основе сюжета лежат широко известные в народе сказки о трех братьях, одного из которых считают дураком, который оказывается в конечном счете умнее братьев и награждается за простоту и доброту. В первоначальном варианте толстовская сказка так и называлась «Иван-дурак». С одной стороны, это разновидность литературной сказки. Толстой вводит в неё и традиционных чертей, которые вносят разлад между братьями, и волшебные корешки, исцеляющие царскую дочь, и «счастливых дураков...» С другой – фольклорные приемы используются в толстовской сказке подчеркнуто правильно: три брата, три чертенка, три раза они пытаются навредить Ивану-дураку... Благодаря такой трехступенчатой последовательности заметно усложняется композиция сказки за счет введения новых мотивов и эпизодов. Конкретизируется и место действия развивающихся событий: царей некоторого царства заменяют индейский и тараканский. Рядом с традиционным сказочным Иваном-дураком появляются условно достоверные персонажи: Семен-воин, Тарас-брюхан, сестра Маланья. Поэтому сказочное действие у Толстого обретает некую условную достоверность. В результате главная мысль сказки реализуется в несколько грубоватой, но в доступно простой и ясной формуле: народ кормит своим трудом дармоедов, поэтому в царстве Ивана в чести лишь один обычай: «у кого мозоли на руках – полезай за стол, у кого нет – тому обедки» (X, 71). В то же время рационально-последовательный тон повествования далеко уводит его от народной сказки. Вся мудрость дурака оказывается в том, чтобы весело уступать всем и во всем: весело землю пахать, песни играть, ни о чем другом не помышляя. Упрощенный ход событий подчеркивается нереальным благополучием главного героя, который даже царем становится.

Даже антимилитаристская направленность: осмеяние войны и культа денег, – дается здесь предельно упрощенно. Ловко придуманные приемы писателя скорее литературны, чем сказочны, и являются своеобразным выражением писательской мысли. Препятствия и страстишки, обуревавшие двух старших братьев, Иван преодолевает довольно легко и просто благодаря своему трудолюбию и простоте характера.

Таким образом, можно констатировать, что перед нами уже не литературная, а скорее разновидность сказки лубочной. Поэтому даже толстовским чертенятам

(не говоря уже о других персонажах) очень далеко до смешных, нелепых, а нередко и страшных, настоящих сказочных чертей, например, в рассказах Н. В. Гоголя. Видимо, по этой причине Толстой довольно скоро отказывается от жанровой формы лубочной сказки (5), продолжая развивать традиции нравственно-философской повести. Таковы его рассказы 90-х годов: «Корней Васильев», «Молитва», «Старик в церкви», «Алеша Горшок» и др.

Все названные произведения делятся на ярко выраженные две группы. Одна из них («Молитва», «Старик в церкви») построена на религиозно-легендарных аллегорических мотивах. Другая – «Корней Васильев», «Алеша Горшок» и т. д. – разрабатывает чисто реалистический сюжет, хотя и окрашенный религиозно-этической идеей.

Примечателен тот факт, что теперь сказочно-аллегорический и реалистический планы не совмещаются, как раньше, в пределах одного произведения, они дифференцируются и окончательно отделяются друг от друга. Причина, видимо, кроется в конкретном художественном опыте писателя, для которого цикл народных рассказов 80-х годов стал в известном смысле творческим экспериментом, а сами они превратились у Толстого в разновидность литературной сказки. Если говорить о её особенностях, то они кроются в следующем: Толстой заметно усиливает дидактичность сказочного сюжета; стилистика его сказок сближается со стилем бытовой притчи; в отличие от народной сказки бросается в глаза логический строй толстовского повествования; авторская идея реализуется с помощью сказочного сюжета, а сама сказка довольно быстро превращается её автором в ярко выраженный памфлет; значительно увеличивается семантическая емкость толстовской сказки; вместо предельной детализации (характерной для рассказов Толстого) наличие общих планов, которые развивают сюжет. Именно это делает Толстовскую сказку легкой для восприятия, которое еще более упрощается подчеркнутой сценичностью толстовского текста.

И, тем не менее, Толстой недоволен своей литературной сказкой, которая явно проигрывает пушкинской. Тогда, скорее всего, чтобы выправить положение, писатель обращается к жанру лубочной сказки (3). Однако и это не решает поставленной писателем проблемы: создать литературную сказку, одинаково интересную для взрослых и детей. Толстой почувствовал художественную несовместимость религиозно-сказочного и реалистического в народных рассказах 80-х годов. В итоге писатель вновь возвращается к тому, с чего начинал в своих рассказах – к реалистической основе.

К началу 90-х годов у писателя возникает новый тип повествования, примером которого служат «Корней Васильев», «Ягоды», «Алеша Горшок» и другие рассказы. С одной стороны, в них угадывается значительное влияние ранних народных рассказов, которые мы называли толстовской литературной сказкой. Это и разновидность сказочного зачина – «Алешка был меньшей брат» («Алеша Горшок», XII, 425); «Корнею Васильевичу было пятьдесят четыре года...» («Корней Васильев», XII, 431); и разнообразная система повторов-склеиваний, среди которых особое место занимают троекратные повторы: «Я говорил – *безответный*. *Безответный-то безответный*, да глупости задумал. Жениться вздумал на кухарке» («Алеша Горшок», XII, 428); «Что ты с ним в сенях *говорила*? Что *говори-*

ла. *Говорили*, на бочку обруч набить надо» («Корней Васильев», XII, 435). Фразы по-прежнему строятся из коротких самостоятельных предложений. Поэтому они легко понятны и доступны читателю. Композиция упрощена, нет ярко выраженных индивидуальных черт героев.

С другой стороны, отсутствуют сказочные мотивы и персонажи. Например, в рассказе «Корней Васильев» Толстой рисует страшную драму сильного человека, совершившего тяжелую ошибку и духовно прозревшего перед самой смертью. Поэтому напоминая сначала народные рассказы 80-х годов художественно-стилистическая ткань «Корнея Васильевича» уже иная. По общему облику и композиционной архитектонике этот рассказ напоминает уже не литературную сказку, а психологическую новеллу, но только с сюжетом из крестьянской жизни.

Рассказывая о городской жизни Корнея, Толстой использует реалистические и психологические подробности его приезда в деревню, его встречи с домочадцами, его ночного разговора с женой. Именно при помощи едва заметных психологических деталей Толстой показывает поднимающуюся в Корнее подозрительность и злобу. Писатель замечает и «согнутую, виноватую спину Марфы», и внутреннее смятение Корнея, которое выражается в его бессмысленных жестах. Точными и краткими штрихами Толстой создает образ старухи-матери, осуждающей и виновность снохи, и жестокость сына.

Психологически тонко показывает Толстой сцену последней встречи Марфы и Корнея. Писатель не только описывает чувства Корнея и Марфы, но и предлагает подобие внутреннего монолога своих прозревших героев: «Корней не мог больше удерживать слезы и, вытирая глаза, нос и седую бороду полою кафтана, отвернулся от Марфы и вышел на крыльцо. Он испытывал какое-то особенное, умиленное, восторженное чувство смирения, унижение перед людьми, перед нею, перед сыном, перед всеми людьми, и чувство это и радостно и больно раздирало его душу.

Когда Марфа уверилась, что старик ушел, она села за стан и стала ткать. Она ударила раз десять бердом, но руки не шли, она остановилась и стала думать и вспоминать, каким она сейчас видела Корнея, – она знала, что это был он – тот самый, который убивал её и прежде любил её, и ей было страшно за то, что она сейчас *сделала*. Не то она *сделала*, что надо было. А как же надо было обойтись с ним? Ведь он не сказал, что он Корней и что он домой пришел.

И она опять взялась за челнок и продолжала ткать до самого вечера» (XII, 444).

Именно в этих «монологах» проявляется толстовская «диалектика души человека». В них показывается, как новые чувства «и радостно и больно» нахлынули вдруг на Корнея. То же самое и в показе пробуждающейся, вопреки попыткам заглушить свою совесть, подлинной человеческой жалости к Корнею в душе жены Марфы.

Изоощренного психологизма Толстой добивается, отказываясь от привычных, свойственных ему раньше сложных средств психологизации, опираясь на художественные приемы, выработанные толстовской литературной сказкой: логика повествования, семантическая емкость, наличие общего плана, сценичность, логика драматических действий и др. Например, в рассказе «Алеша Горшок» герой неожиданно узнает, что кухарка Устинья «жалеет» его. Толстой ни разу не употребляет слова «любовь» или «любить», зато в очень кратких эпизодах обнаруживает подлинные чувства персонажей. Толстой не описывает переживаний

своих героев, он их показывает: Устинья оставляет ему в горшке каши с маслом и, когда он ест, подпершись подбородком на засученную руку, смотрит на него. И он взглянет на неё, и она *засмеется*, и он *засмеется* (XII, 428). Толстой не выходит здесь за пределы жанра литературной сказки, везде говорит разговорно-народным языком своих героев. Он, как сказочник, показывает состояние героев через жест. Именно жест становится тем самым стержнем, на котором держится душевный мир толстовского персонажа.

Алеша и Устинья задумали жениться, но это не в их власти. Приезжает отец и запрещает сыну даже думать о женитьбе. Безответный Алеша повинуется. Устинья, узнав, что «дело наше не того, не вышло», «заплакала молча в фартук» (XII, 429). А вечером, когда купчиха спросила Алешу: «— Что ж, послушал отца, бросил глупости свои?», он ответил: «— Видно, что бросил». Он «засмеялся, и тут же *заплакал*» (XII, 429). Очень характерна в плане использования художественных средств и развязка рассказа. Алеша вскоре случайно падает с крыши и погибает. Перед смертью он «молился только руками и сердцем». Говорил он мало. Только просил пить и все чему-то *удивлялся*. *Удивлялся* чему-то, потянулся и помер» (XII, 430). Горшок, как и ямщик из рассказа «Три смерти», совсем не боится смерти. Все происходит спокойно, просто и естественно. Их жизнь никогда не принадлежала им самим, а всегда другим.

Таким образом, создавая новый жанр народного рассказа («литературной сказки»), Толстой отказывается от всех привычных для него сложных средств психологизации, видоизменяя испытанные им раньше приемы, приспособляя их к жанровым особенностям своего рассказа. Другими словами, прежние художественные приемы, сталкиваясь с приемами народного повествования, рожают новую «диалектику характера» и новый психологизм. Являясь переходным этапом в творческом развитии Л. Н. Толстого, его народные рассказы превращаются в заметное событие в истории русской литературы XIX века. Происходит это благодаря сложному и индивидуальному осмыслению Толстым сложившейся сказочной традиции. С одной стороны, через разработку жанра литературной и лубочной сказок, с другой – через отказ от него Толстой приходит к обновлению и совершенствованию своей художественной системы. Жанр сказки в данном случае является своеобразным катализатором художественного стиля Л. Н. Толстого.

Библиографический список

1. *Зайденинур Э. Е.* Толстой и русское народное творчество // Л. Н. Толстой и русская литературно-общественная мысль. Л., 1979. С. 54.
2. Сказки и предания Самарского края. Собраны и записаны Д. Н. Садовниковым. СПб., 1884.
3. См. подробнее о её жанрово-стилевых признаках в монографии К. Е. Кореповой Русская лубочная сказка. Н. Новгород, 1999.
4. См., например: Поповкин А. И. Народные рассказы Л. Н. Толстого. Тула, 1957 С. 44–45.
5. Среди народных рассказов можно выделить всего четыре, написанные в ярко выраженной фольклорной традиции.
6. *Толстой Л. Н.* Собр. Соч.: в 12 т. Т. 10. М., 1972. С. 29. При дальнейших ссылках на это издание в тексте указывается номер тома и страница.

О. А. Павловская
Ивановский государственный университет

**ПОЭМА А. Н. АПУХТИНА «ГОД В МОНАСТЫРЕ»:
ПОЭТИКА ИСПОВЕДАЛЬНОЙ ФОРМЫ**

Еще в начале 1870-х годов А. Н. Апухтин в стихотворении «Праздником праздник» прогностически определяет духовную драму поэтического поколения «эпохи безвременья»:

И нет в тебе теплого места для веры,
И нет для безверия силы в тебе! (1 : 196)

Автор сохранит это убеждение на протяжении почти двух десятилетий и в стихотворении «Когда ребенком мне случилось// услышать песнь: «Христос воскрес!» (1893) с усиленным драматизмом обобщит:

И светлой вести воскресенья
Ответит здесь, в ночной тиши,
Немая скорбь уничтоженья
Когда-то верившей души (1 : 257).

Однако обозначенные акценты не отражают всего напряжения, всей борьбы, которые опустошили душу лирического героя Апухтина. Можно предположить, что замысел поэмы «Год в монастыре» возник вследствие этих причин: обнажить процесс душевных метаний героя, показать те обстоятельства, которые оказались решающими в противоборстве с самим собой.

Мемуарные свидетельства А. В. Жиркевича (2 : 125) открывают достаточно непростую творческую историю произведения. Эти очевидные трудности, которые неоднократно испытывал Апухтин в разработке эпической формы, вероятно, можно объяснить особенностями его поэтического мироощущения. Повествовательный элемент, настойчиво внедряемый автором в лирику, не всегда обретал желаемый объем, под натиском драматически насыщенных, антиномичных переживаний эпическая форма дробилась изнутри, приближалась к циклической структуре.

«Год в монастыре» как поэма-монодия начинается с посвящения, выполненного в романсовой стилистике и являющегося прелюдией к более крупной музыкальной форме. Во вступлении обозначен основной мотив произведения, созданного на биографической основе (увлечение А. В. Панаевой-Карцовой), а также представлен романтический образ героя-поэта, для которого пережитое чувство стало источником творческого подъема и вдохновения.

Автономность «Посвящения», проступающая на стилевом, ритмико-интонационном и образном уровнях, имеет художественную функцию: «Посвящение» скрепляет поэнное пространство, придает ему целостность; герой в этой части принадлежит другой временной сфере, испытанные чувства перешли в разряд воспоминаний, а потому утратили интенсивность, психологический накал. Но при этом «Посвящение» настраивает на определенную эмоциональную волну, предвещает последующую интонационную пафосность.

РАЗДЕЛ III

В романтическом монологе, открывающем поэзное пространство, проступает безудержная страстность, противоречивость натуры лирического героя. Его прошлая – светская – жизнь противопоставлена монастырской обители:

Из мира лжи, измены и обмана,
Полуживой, я спасся наконец! (1 : 312)

Однако герой Апухтина врывается в этот мир так же стремительно, как разворачивается его монолог. И в монастырском убежище его порывистая натура ищет «подвигов и жертв».

В поэме присутствует свойственная романтическому сознанию автора дилемма – мечта и реальность. Представления лирического героя о монастыре уходят корнями в мир детства, светлых грез, чистой веры:

В ребяческих мечтах
Мне так пленительно звучало это слово,
И раем монастырь казался мне тогда (1 :313).

И даже переступив порог обители, герой продолжает жить ожиданием чуда, что также поддерживает драматическое напряжение. На противопоставлении развиваются и отношения героя с монастырем. Патетически взволнованная речь перемежается картинными описаниями монастырской жизни. Эпичность этого миробраза вырастает из слияния Церковной и Природной органики, хотя и эти описания окрашены субъективными переживаниями лирического героя, продолжающего в монастырской тиши искать ростки той жизни, которая осталась во внешнем мире, – суетной, ироничной:

Жизнь монастырская без бурь и без страстей
Мне кажется каким-то сном беспечным (1 :314).

В драматическом поле поэмы обнаруживаются и характерные для стиля Апухтина иронично-игровые пассажи, свидетельствующие о преграде между героем и монастырем:

Я с умилением и горестью сердечной
Смотрел на этот одр унынья и борьбы.
Но старец спит в нем только летом;
Теперь в гробу суровом этом
Хранятся овощи, картофель и грибы (1 :314).

Сюжетная линия произведения – пребывание героя в монастыре – развивается как психологическая коллизия веры и безверия. Именно монастырь открывает примеры истинной веры – по-детски чистой, безотчетной (образы старца Михаила, послушника Кирилла). Однако герой Апухтина умозритель, его приближение к Богу не прорастает глубокими корнями.

Произведение Апухтина построено на интонационных перепадах: драматически насыщенный монолог сменяется сдержанным описанием, эмоциональный восторг, сопровождающий внутренние просветления лирического героя, чередуется с подавленностью, вызванной внутренним разладом, дисгармонией. Инто-

национальные контрасты закрепляются и на изобразительном уровне: в дни духовного подъема герой «веждами» внимает райской красоте природного мира, в дни отчаяния его сознание приковано к картинам адских мук. В подобной архитектонике поэмы-монодии отражена внутренняя противоречивость героя, мытарства его души, блуждания между верой и безверием.

Романсовый мотив, заявленный в «Посвящении», новым драматическим аккордом откликается в судьбе героя. Через письмо брата беглец достигнут «мненьем света», письмо же оказывается ключом к тайнам сердца:

Мне дела нет до мненья света,
Но мнение одно хотел бы я узнать...
Что говорит *она*? Впервые слово это
Я заношу в заветную тетрадь... (1 :316)

Духовно-психологическая коллизия в поэме переплетается с любовной интригой. Герой совершает побег в монастырь из-за любовной драмы. Необходимая для монастырской жизни вера не дает ростки в душе, наполненной любовной страстью.

Автор обозначает жанр своего произведения как «Отрывки из дневника». Избранная форма участвует в организации повествования: наблюдая за героем по датированным записям, мы восстанавливаем драматическую историю взаимоотношений мирского сознания и духовной жизни, историю противостояния веры и безверия. В условиях нарастающего самоотторжения из монастырской среды герой не готов к покаянной исповеди, которой от него ждет пастырь; именно дневник становится той «заветной тетрадью», которой и доверяются сердечные тайны:

Ни долгою молитвой, ни постом
Из сердца вырвать не придется
Воспоминаний роковых?
Оно, как прежде, ими бьется.
Они и в снах, и в помыслах моих.
Смешно же лгать перед самим собою...
Но этих помыслов я старцу не открою! (1 : 316)

Воспоминания о возлюбленной, скрытые в глубине сердца, все более и более овладевают сознанием лирического героя, усугубляют внутренний конфликт. По мере развития любовной драмы усиливается исповедальность поэтической формы. Включение в партитуру произведения фрагмента Всенощного песнопения свидетельствует о нарастании той духовной силы, которая ставит героя перед Богом, заставляет открыть свое сердце:

О Боже! не народ – последний из людей
Зовет Тебя, тоскою смертной полный...
В моей душе бушуют также волны
Воспоминаний и страстей.

Пребывание в монастыре изменяет мироощущение героя: духовно-психологическая драма, стремление познать Бога очищают его сердце. Воспоминания

РАЗДЕЛ III

о прошлом уже тяготят душу и все более воспринимаются как грех. Сюжетные коллизии поэмы столь тесно переплетаются, что герой оказывается в стихии противостояния истинной веры и земной страсти. Столкновение этих сил определяет и кульминацию сюжетного действия. Случайная встреча накануне причастия с образом-воспоминанием лишает героя духовных опор, выбивает из монастырского уклада:

Но с тех пор я исповедь и пост –
Все позабыл, молиться я не смею,
Покинула меня святая благодать...(1 :321)

В кульминационном противоборстве веры и страсти последнее оказывается сильнее. Любовное чувство вонзается в сознание героя. Кратковременное возвращение на духовную стезю лишь усиливает осознание человеческой слабости, собственной греховности. Любовное томление иссушает душу лирического героя и повергает в новую бездну сомнений, становится ступенью к очередному грехопадению.

Теперь я не прошу ни счастья, ни забвенья,
Нет у меня ни сил, ни слез...
Пошли мне смерть, пошли мне смерть скорее! (1 : 325)

Чувство греха является признаком включения героя в систему религиозного миропонимания. Импульсы духовного прозрения позволяют осознать свое состояние именно как противостояние Божественной силе и следующее за этим наказание принять с должным смирением. Однако ниспосланная болезнь духовно не исцеляет героя. И в болезненном бессознании герой оказывается между двух стихий: плотской и духовной, земной и небесной. Первая хранит воспоминания о земной любви, манит чувственным наслаждением и возвращает в мир грешный. Вторая, явленная в материнском образе, обращает героя к истокам бытия, в бессознательно-детское состояние защищенности:

Меня, казалось, чьи-то руки грели,
И чей-то голос тихо напевал...(1 : 326)

Материнская колыбельная разливается умиротворяющими звуками в душе героя: мать, как небесная покровительница, избавляет героя-сына от одиночества, утешает в мирских скорбях. В песне матери спасительное напутствие:

И в этот час одна я видеть смела,
Как сердце разрывается твое...
Но я сама любила и терпела,
Сама жила – терпи, дитя мое! (1 : 326)

Однако пронзительно-духовное слово матери не получает отклика в душе героя. Слово попадает в пустоту, порожденную изнурительным противостоянием веры и безверия.

Поэма Апухтина «Год в монастыре» заканчивается побегом героя. Любовная страсть уводит его со стези духовных обретений, извлекает из обители Бога. «Пять

строк», полученные героем от возлюбленной, воспаляют силу страстей и гонят из «тихой, смиренной обители».

В сознании человека, готовящегося к монашескому обету, ситуация побега проигрывается как грех – воровство духовных ценностей, стяжение которых и открывает монастырь. Однако эти кратковременные пробуждения духовного сознания, как и всплески больной души, остаются запечатленными лишь на страницах монастырского дневника. Покидая обитель, герой оставляет и свои записи – историю своих духовных обретений и потерь, свою исповедь, надеясь в лице читающей братии найти исповедника и получить христианское прощение:

Нет, верьте: не лгала душа моя больная,
Я оставляю здесь правдивый мой дневник,
И, может быть, хотя мой грех велик,
Меня простите вы, его читая (1 : 328–329).

Таким образом, под пером А. Н. Апухтина дневник как форма выражения психологических переживаний приобретает признаки исповедальной формы: в документированном виде запечатлен отрезок жизни человека – сущностный период его познания Бога и оскудения веры, период напряженных духовных поисков и падений. Духовные переживания героя вызваны попыткой обрести себя в новом пространстве – испытать на духовной стезе монастырской обители. Адресуя дневник монастырской братии, герой Апухтина надеется не только на христианское понимание и прощение, но и на то, что его опыт будет близок и понятен каждому.

Включаясь в литературную традицию использования исповедальной формы, А. Н. Апухтин нарушает сложившиеся у поэтов-предшественников (М. Ю. Лермонтова, А. А. Григорьева) сюжетные установки: лирический герой открывает тайник своей души не в предсмертном состоянии, а под воздействием жизненных обстоятельств, вынужденное укрытие в монастыре становится духовным испытанием. Герой попадает в тот мир, в котором душевные «изломы» проступают более отчетливо, а вопросы веры обретают существенность. Герой поэмы Апухтина полон жизненных сил, потому его связи с внешним миром – то скрытые, то проявленные – растлевают зарождающуюся веру.

Сложная архитектура лирического дневника Апухтина, включающая приемы духовной и светской музыкальной культуры, эпистолярные формы и картинные повествования, выражает драматизм столкновения светского мировосприятия и духовного мироощущения. В исповедальной форме А. Н. Апухтин открывает драматический опыт духовного самоопределения человека 80–90-х годов XIX века.

Библиографический список

1. Апухтин А. Н. Год в монастыре. *Отрывки из дневника* // Апухтин А. Н. Полн. собр. соч. / вступ. ст. М. В. Отрадина, сост., подгот. текста и примеч. Р. А. Шацевой. Л., 1991.
2. Новые материалы об А. Н. Апухтине из архива А. В. Жиркевича. Публ. Н. Г. Подлесских-Жиркевич, прим. С. В. Сапожкова и Н. Г. Подлесских-Жиркевич // Русская литература. 1998. № 4.

Н. А. Герасимова
Костромской государственной
университет им. Н. А. Некрасова

СКАЗКА И «СКАЗОЧНОЕ» В СТИХОТВОРЕНИЯХ Я. П. ПОЛОНСКОГО

Заметное место в поэзии Полонского занимают разные формы романтической фантазии. Достаточно сказать, что самая удачная из поэм Полонского «Кузнецик-музыкант», «шутка в виде поэмы», по сути своей романтическая сказка. Черты романтической сказки-фантазии легко увидеть в таких стихотворениях поэта, как «Соловьиная любовь», «Холодеющая ночь», «Орел и змея», «Влюбленный месяц», «Орел и голубка», «Двойник», «Сны». Одни из них навеяны восточными впечатлениями, другие несут гофмановскую печать. Но есть у Полонского сюжеты и образы, берущие начало в народной сказочной традиции. Их не так много, однако от них тянутся сквозные поэтические лейтмотивы, создающие характерный для поэзии Полонского символический подтекст, вносящие элемент странности и таинственности. В письме к Полонскому такой тонкий ценитель и почитатель его, как И. С. Тургенев, не случайно провел черту между «фантастическим» и «сказочным»: «Ты по преимуществу лирик, с неподдельной, более сказочной, чем фантастической жилкой» (8 : 15). В чем отличие «сказочного» от «фантастического»? Фантастика – важнейшая черта романтической эстетики – декларирует творческую свободу и индивидуальность, она причудлива и произвольна. Сказка же даже в своих фантастических элементах укоренена в традиции, несет на себе печать народной памяти. Сказочный образ в поэтическом тексте «подключает» обширнейший контекст народного мирозерцания.

Народные, национальные корни творчества Полонского, как и у многих других, – в его детстве, тех песнях и сказках, которые он слышал в доме бабушки Александры Богдановны Кафтыревой, старинном дворянском гнезде с обширной дворней. Вспоминая дом бабушки, Полонский писал о традиционном укладе жизни, соблюдении обычаев, поста, святочных гаданий с пением подблюдных песен, о своем участии в играх и хороводах дворовых ребятишек: «Сколько раз, бывало, сидел я на полу вместе с Катьками, Машками и Николашками и вместе с ними тянул: «А мы просо сеяли, сеяли!», а другой ряд сидящих перебивал нас: «А мы просо вытопчем, вытопчем! «

Все это я очень любил и едва ли не все народные песни знал наизусть;...» (5 : 289) Память Полонского, бесспорно, сохранила и обширный репертуар сказок, в том числе сказок его няньки, крестьянской девочки Матрены. В позднем стихотворении «Старая няня», посвященном ей, читаем: «Раз, я помню, при огне / ты чулки вязала мне / (Или платье свое штопала?), / К нам метель в окошко хлопала, / Песнь затягивала – / Сердце вздрагивало... // Ты ж другую песню мне / Напевала при огне / «Ай, кипят котлы кипучие!» / Помню сказки я певучие, / Сказки всяческие – / Не ребяческие» (6 : 212). Роль Матрены в жизни Полонского в чем-то напоминает роль Арины Родионовны в жизни Пушкина: обе они связали своих пи-

томцев с многовековой крестьянской культурой России, связали не умозрительно, а в живом поэтическом слове, проникающем прямо в сердце. Отметим попутно, что тема «Полонский и Пушкин» давно ждет своего исследователя. Среди многих других аспектов этой темы представляет интерес и сопоставление сказочных мотивов и образов в их произведениях. Даже на первый взгляд здесь есть очевидные переклички и, скорее всего, имеет место определенное влияние пушкинских сказок на Полонского. Однако сказка и, шире, – «сказочное» в поэзии Полонского – это органичная и важнейшая ее черта, связанная с пушкинской традицией не только генетически, но и типологически. Сказки Пушкина «предстают в качестве своего рода азбуки национального характера, в которой уже содержатся «грозные вопросы морали», коренные проблемы бытия, где человек призван быть хорошим хозяином» (2 : 191) В стихотворениях Полонского сказочные сюжеты и образы создают если не «азбуку национального характера», то некий смысловой вектор, разрывающий замкнутый круг отъединенного романтического сознания и ведущий в такие глубины души, где частное сливается с общим, а обыденное и простое – с таинственным и чудесным.

Стихотворение-сказка появляется уже в ранних стихотворениях Полонского и сопровождает весь его творческий путь. Первое «сказочное» стихотворение – «Солнце и Месяц» (1841). «Из числа моих стихотворений, – указывал сам Полонский, – наибольший успех выпал на долю моей фантазии «Солнце и Месяц», приуроченной к детскому возрасту: его заучивали наизусть, в особенности дети» (3 : 66). Братья Солнце и Месяц – традиционные образы русского фольклора: «Повсеместно месяц признавался вторым по важности небесным светилом после солнца. Народная память сохранила мифологические представления об их родственной связи: чаще всего считали, что солнце приходится старшим братом месяцу. Это мнение отразилось в загадке о месяце и солнце: «Младший уходит, а старший приходит». Обязанность месяца состоит в освещении земли ночью, когда солнце отдыхает» (7 : 57–58). В стихотворении Полонского сказка о Солнце и Месяце представлена как колыбельная с элементами диалога: «Ночью в колыбель младенца / Месяц луч свой заронил. / «Отчего так светит Месяц?» – / Робко он меня спросил» (6 : 29). В ответе дается очень простая, понятная ребенку картина космического порядка, где каждый «на учете» и каждому Господом отведена своя роль: дню и ночи, Солнцу и Месяцу, дождю и ветру, ребенку и взрослому. Господь отпускает уставшее Солнце отдохнуть, и оно передает свои права младшему брату Месяцу: «Солнце спит, а Месяц ходит, / Сторожит земли покой. / Завтра ж рано-рано к брату / Постучится брат меньшей. // И начнет рассказ свой Месяц, / Кто и как себя ведет. / Если ночь была спокойна, / Солнце весело взойдет. // Если ж нет – взойдет в тумане, / Ветер дунет, дождь пойдет, / В сад гулять не выйдет няня / И дитя не поведет». «Кто и как себя ведет» – простая формула нравственного контроля – напрямую связана с небесными силами и Господней волей. Мироустроительные небесные силы определяют как смену космических ритмов, так и выход «в сад гулять» няни и ее подопечного дитяти. Бытийное и бытовое слиты и нерасторжимы. При всей детской наивности идеал мировой гармонии, представленный в стихотворении Полонского, – идеал глубоко народный, семейно-родовой по своей сути. В центре его качается колыбель младенца.

В дальнейшем мы не раз встретим в поэзии Полонского образы ночи, луны-месяца, колыбели (и ее модификаций: кибитки, корабля), няни, ветра-дождя-ненастья, олицетворяющих хаос. Эти образы приобретут характер лейтмотивов и сохраняют ореол сказочности, распространяя его и на близкие образы, входящие в их орбиту. Например, «тени ночи»: «Пришли и стали тени ночи / *На страже* (курсив мой. – Н. Г.) у моих дверей».

Среди «сказочных» стихотворений Полонского самую тесную связь с русской волшебной сказкой имеют стихотворения «**Зимний путь**» и «**Царь-девица**». Смысловый ореол «сказочности», сказочной таинственности нельзя не ощутить и в стихотворениях Полонского, на первый взгляд, далеких от сказки. Например, в знаменитой «**Затворнице**» (1846) («В одной знакомой улице / Я помню старый дом / С высокой темной лестницей / С завешенным окном...») сквозит сказочный мотив терема и ждущей в нем суженого царевны. Старый дом на знакомой улице – очень достоверная бытовая деталь. Национальная русская типичность образного строя этого стихотворения легла в основу бунинского рассказа «В одной знакомой улице», герой которого «думал» стихами Полонского и удивлялся тому, что и у него «все это было когда-то»: «Москва, Пресня, глухие снежные улицы, деревянный мещанский домишко...» (1 : 173) Ностальгический характер переживаний героя акцентирует внимание на конкретных «узнаваемых» деталях, но и таинственность этих деталей («высокая темная лестница», «завешенное окно», «никто не знал», «заветный час ночной», «Ветер занавескою тихонько шевелил», «сила тайная», «чудо-девушка») играет немаловажную роль в создании лирического настроения. Не случайно Бунин заменяет сравнение Полонского «огонек, как звездочка» на «огонек таинственный». Это не только ошибка памяти, но и фиксация впечатления. Таинственность, сказочность остро ощущаются как своего рода подтекст, выводящий за пределы единичного и частного по направлению к общему и извечному, архетипическому сказочному сюжету. Впервые этот сюжет появится в стихотворении «**Зимний путь**» (1844). В основе его стиховой композиции – строфическое кольцо: первая и шестая строфы создают образ ночного зимнего поля с затерявшейся в нем кибиткой. Однако пространственные образы стихотворения носят скорее центростремительный, чем центробежный характер. Пространство не раздаетсявширь, а сжимается в маленькое вместилище кибитки, а затем вообще преобразуется в сознании лирического героя. Обратим внимание на анафору в первой строфе: «Ночь холодная мутно глядит / *Под* рогожу кибитки моей, / *Под* полозьями поле скрипит, / *Под* дугой колокольчик гремит, / А ямщик погоняет коней» (6 : 36). Рогожа кибитки – как завеса («занавеска»), отгораживающая героя от холодного недружелюбного мира. Этот мир скорее слышимый, чем видимый. Он полон звуков: «поле скрипит», «колокольчик гремит», «Ямщик погоняет коней», «Вой протяжный голодных волков / Раздается в тумане дремучих лесов». Плавные переливы трех-четырех стопного анапеста ритмизируют эту тоскливо-однообразную музыку зимней дороги, похожую на колыбельную. И не будет большой натяжкой усмотреть в кибитке колыбель, движение которой – укачивание, навевающее «странные сны». Сны не столько снятся, сколько «мерещатся», так что «И не веришь и веришь очам».

Сознание переключается в другой регистр, в свои права вступает иная реальность – реальность сказки. Строфы четвертая и пятая представляют собой вариацию волшебной сказки «Иван-царевич и серый волк». Но сначала в третьей строфе возникает образ сказительницы. Он имеет отчасти реальные, отчасти мифологические черты старухи-няньки, поющей колыбельные песни и рассказывающей любимые сказки: «Мне все чудится: будто скамейка стоит, / На скамейке старуха сидит, / До полуночи пряжу прядет, / Мне любимые сказки мои говорит, / Колыбельные песни поет». «Любимые сказки» – давно знакомые, много раз слышанные, глубоко и родственно вошедшие в память. Психологически достоверно это предвестие сказки – погружение в детство, но нельзя не обратить внимание на монументальность образа сказочницы. Она восседает на своей скамейке, как на троне. Еще А. Григорьев обратил внимание на эти строчки с композиционным стыком: «...скамейка стоит, / На скамейке старуха сидит». А уж пряжа не может не навести на мысль о мифологической пряже-парке. Правомерность такой параллели подтверждает сам Полонский, написав: «Моя судьба, старуха, нянька злая...». Но можно истолковать этот образ и в сказочном ключе: это своего рода Баба-Яга, амбивалентный по своей природе фольклорный образ проводницы в иные миры. Она живет на границе и знает тайны и этого, и того мира, она указывает сказочному герою дорогу. Она опасна для непосвященного, не-царевича: для обычного взрослого человека – просто старуха, для ребенка – нянька, для царевича – покровительница и судьба. Во сне происходит перемена статуса лирического героя, он обретает свое подлинное «я» (умалаясь до ребенка, он возрастает до царевича) и свое предназначение: «И я вижу во сне, как на волке верхом / Еду я по тропинке лесной / Воевать с чародеем-царем / В ту страну, где царевна сидит под замком, / Изнывая за крепкой стеной. // Там стеклянный дворец окружают сады, / Там жар-птицы поют по ночам / И клюют золотые плоды, / Там журчит ключ живой и ключ мертвой воды – /И не веришь и веришь очам». Как известно, важнейшая особенность волшебной сказки – это событийная цепочка, жесткая последовательность каждого звена. Долженствование определяет поведение героя. Он принимает свою судьбу, а сказочные помощники помогают ему. Бесприютный скиталец, едущий неизвестно откуда и неизвестно куда, преобразается в царевича-воина, которому предстоит освободить узницу царевну-красоту от власти чародея-царя и обрести сакральный мир вечной молодости и бессмертия.

Образ царевны, царь-девицы, мы видим в центре стихотворения Полонского «Царь-девица» (1876). Она пришла сюда прямо из русской сказки со всеми своими атрибутами: «В дни ребячества я помню / Чудный отроческий бред: / Полюбил я царь-девицу, / Что на свете краше нет. // На челе сияло солнце. / Месяц прятался в косе, / По косицам рдели звезды, – / Бог сиял в ее красе... // И жила та царь-девица / Недоступна никому, / И ключами золотыми / Замыкалась в терему» (6 : 206). Основу лирического сюжета стихотворения составляет встреча лирического героя с царь-девицей: «И уж как случилось это – / Наяву или во сне?! / Раз, она весной, в час утра, / Зарумянилась в окне: – // Всколыхнулась занавеска, / Вспыхнул роз махровых куст, / И, закрыв глаза, я встретил / Поцелуй душистых уст». «Отроческий бред» оказывается предчувствием этой неизбежной

и судьбоносной встречи: «С той поры ее печати / Мне ничем уже не смыть, / Вечно юной царь-девице / Я не в силах изменить...». В этом стихотворении гораздо прозрачнее выступает символика образа царь-девицы – затворницы. Она божественна и природна одновременно. Она – суженая поэта, его единственная, от века предназначенная любовь-красота: «Жду – вторичным поцелуем / Заградив мои уста – / Красота в свой тайный терем / Мне отворит ворота...»

Царь-девица («затворница»), царевна-пленница (вспомним известное стихотворение Полонского «Узница») – эти повторяющиеся в поэзии Полонского сказочные и овеянные сказкой образы выстраиваются в смысловую символическую линию. Ее возможные интерпретации – душа, красота, любовь, молодость, поэзия. Устремленность к ним, желание проникнуть за покров обыденности в таинственную их обитель, рыцарская духовная брань ради них – одна из важнейших особенностей поэта Полонского. Не случайно в раннем детстве он мечтал «о пустынножительстве»: «...мечтал добиться святости и, быть может, в глубине своей носил уже смутный облик того ангела, которому поверял я

И мысли, детскому доступные уму,
И сердцу детскому доступные желанья!» (5 : 289)

Как неразрывно связаны в этом признании святость и поэзия! И как необычен облик поэтического гения-музы – «ангел»! Из воспоминаний современников мы знаем, что Полонский и в зрелую пору сохранил детскую душу человека «не от мира сего». Автор сатирического «Сонника современной литературы» язвительный П. Щербина на вопрос Полонского: «Ну а меня видеть во сне, что значит?» – ответил: «Вас видеть во сне – значит с детьми беседовать» (7 : 42). Не потому ли так органично в поэзии Полонского сказочное начало? Сказка уводит в мир детства и сквозь него еще дальше – в мир «до меня»: «Детство нежное, пугливое, / Безмятежно-шаловливое / В самый холод вешних дней / Лаской матери пригретое, / И навеки мной отпетое / В дни безумства и страстей, / Ныне всеми позабытое, / Под морщинами сокрытое / В недрах старости моей – / Для чего ты вновь встревожило / Зимний сон мой – словно ожило / И повеяло весной? – / Не без думы, не без трепета, / Слышу я наивность лепета: / – Старче! Разве ты – не я?! / Я с тобой навеки связано, / Мной вся жизнь тебе подсказана, / В ней сквозит мечта моя; – / Не напрасно вновь являюсь я, – / Твоей смерти дожидаюсь я, / Чтоб припомнило и я / То, что в дни моей беспечности / Я забыло в недрах вечности – / То, что было до меня»(8 : 1–2).

Библиографический список

1. Бунин И. А. Собр. соч.: в 9 т. М., 1966. Т.7.
2. Непомнящий В. С. Поэзия и судьба. Над страницами духовной биографии Пушкина. М., 1978.
3. Орлов П. А. Я. П. Полонский. Критико-биографический очерк. Рязань, 1961.
4. Полонский Я. П. Вечерний звон. СПб., 1890.
5. Полонский Я. П. Проза. М., 1988.
6. Полонский Я. П. Сочинения: в 2 т. М., 1986. Т. 1.
7. Русская мифология: Энциклопедия. М., СПб., 2006.
8. Фридлянд В. Г. Поэт сердечной и гражданской тревоги // Полонский Я. П. Лирика. Проза. М., 1984.

Г. В. Федянова
*Коломенский государственный
педагогический институт*

СТИХОТВОРЕНИЯ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО 1854–1856 ГОДОВ КАК НЕАВТОРСКИЙ ЦИКЛ

В современном литературоведении при рассмотрении стихотворений Ф. М. Достоевского как единого целого обращается внимание на то, что при работе над ними автор преследовал цель вернуться в литературу (1 : 2, 621). Думается, что было бы небезынтересно рассмотреть их и с точки зрения их поэтики. Конечно, каждое из них своеобразно, со своими мотивами, системой образов, пафосом. Но объединённые временем создания – напряжённейшим периодом в жизни России, Крымской войной, – они не могли не обладать и близкими, связующими их, художественными характеристиками, позволяющими говорить о них как о неавторском цикле.

Заметим, что каждое из этих стихотворений было написано в момент, который выделялся и в истории Крымской войны своим драматизмом. И это проявлялось в их текстах. «На европейские события в 1854 году» написано в начале войны, по всей вероятности, в апреле 1854 г. Оно представляет собой разорванный диалог лирического «Я» с «западными народами». Необходимость осмысления этих событий проявилась и в архитектонике стихотворных десятистрочных строф пятистопного ямба. Цезуры после второй стопы создают ритм, настраивающий на размышления; а парно рифмуемые последние строки строф – придают категоричность выводам из рассуждений лирического «Я».

Характерное для общественного настроения того времени противопоставление России и Европы по отношению к христианству выражено и здесь. Верность Руси православию подтверждается воспоминаниями о борьбе с Татарином и междоусобицах внутри страны.

Знакома Русь со всякою бедой!
Случалось ей, что не бывало с вами.
Давил её татарин под пятой,
А очутился он же под ногами.
<...>
Страдала Русь в боях междоусобных,
По капле крови чуть не изошла,
Томясь в борьбе своих единокровных;
Но живуча святая Русь была!
<...>
Спасёмся мы в годину наваждений,
Спасут нас крест, святыня, вера, трон! (2, 403)

Причина измены христианству – «мерзительное алкание богатств» западных народов.

Концовка этого стихотворения оптимистична. Её подготавливает кульминация лирического сюжета – страдания Христа, символизирующие «муки братий нам единоверных и стон церквей в гоненьях беспримерных».

РАЗДЕЛ III

Смотрите все – он распят и поныне,
И вновь течёт его святая кровь!

<...>

Вновь язвен он, вновь принял скорбь и муки,
Вновь плачут очи тяжкою слезой,
Вновь распростёрты Божеские руки
И тмится небо страшною грозой! (2, 403)

Стихотворение завершается рисуемой в воображении лирического героя картиной избавления православных народов от турецкого гнёта.

Нас миллионы ждут царёва слова,
И наконец твой час, Господь, настал!
Звучит труба, шумит орёл двуглавый
И на Царьград несётся величаво! (2, 406)

В этом свете особенно выделяется тон инвективы при обращении к европейским странам:

Но где же жид, Христа распявший ныне,
Продавший вновь Предвечную любовь?

<...>

Позор на вас, отступники креста,
Гасители Божественного света! (2, 405)

Таким образом, в этом стихотворении две параллельные противоположные линии лирического сюжета – России и Европы – как бы переплетаются третьей – линией Христа. Интересно, что функция этой линии – прояснять взаимодействие двух первых и их смысл.

Итак, лейтмотив рассмотренного стихотворения – широко распространённая тогда в русском обществе надежда на победу в войне, залогом которой являлась верность России христианству. Необходимо также отметить и мотив единения русского народа и русского Царя.

«На первое июля 1855 года» было написано в трагический момент – кончины Николая I и надвигающейся севастопольской катастрофы. Это не могло не проявиться в его художественном своеобразии.

Трагическую патетику поддерживает ритм стихов 10-строчных строф 6-стопного ямба. Цезуры после 3 стопы, сливая предшествующие слова, углубляя паузы между последующими словами, передают поэтическую экспрессию, выражаемую словообразами. Уже первые строки вводят в атмосферу трагизма и жертвенности, усиленную мотивом материнства.

Когда настала вновь для русского народа
Эпоха славных жертв двенадцатого года
И матери, отдав Царю своих сынов,
Благословили их на брань против врагов,
И облилась земля их жертвенною кровью,
И засияла Русь геройством и любовью,
Тогда раздался вдруг твой тихий, скорбный стон,
Как остриё меча проник нам в душу он,

Бедою прозвучал для русского тот час,
Смутился исполин и дрогнул в первый раз. (2, 407)

На примере лирических стихотворений этого периода других авторов можно видеть, что трагические мотивы нередко выражаются природными образами («Несжатая полоса» Н. А. Некрасова, 1854; «О чём ты стонешь, сине море...» Н. В. Берга, 1855; «Туман и заря» Ф. Н. Глинки, 1855), мотивами материнства («В деревне», 1854, «Внимая ужасам войны...», 1855 Н. А. Некрасова). В этом свете можно рассматривать и данное стихотворение Достоевского. Оно представляет собой молитвенное обращение лирического героя к вдове русского императора Николая I. Эти образы в своём роде обобщёны. Великая Вдовица, с одной стороны, и Отверженец унылой – с другой, представляют всё русское общество.

Великая Вдовица предстала в воображении лирического «Я» в свете христианских заповедей как символ кротости и верности.

Твой кроткий, грустный лик в моём воображеньи
Предстал моим очам, как скорбное виденье,
Как образ кротости, покорности святой,
И ангела в слезах я видел пред собой... (2, 407)

Страдалица «одна всех больше потеряла». Но она – «Великая душа и сердцем патриотка». История начертит Её «образ светлый, ясный»:

Она расскажет нам священные дела;
Она исчислит всё, чем Ты для нас была. (2, 408)

Образ лирического героя противоположен образу Великой Вдовицы. Это «раскольник и слепец». Но в его душе христианские идеалы слиты с «русской идеей»:

И сердцем я познал, что слёзы – искупленье,
Что снова русский я и – снова человек! (2, 407)

И образ, как бы соединяющий Великую Вдовицу и Отшельника унылого, через который проявляются их взаимоотношения и их смысл, – образ Великого Супруга. В него «уверовал раскольник и слепец»:

Пред кем злой дух и тьма упали наконец!
И с огненным мечом, восстав, Архангел грозный,
Он путь нам вековой в грядущем указал... (2, 408)
Для Вдовицы Он «весь в сынах».
Взгляни, он весь в сынах, могущих и прекрасных;
Он духом в их сердцах, возвышенных и ясных... (2, 407)

Таким образом, Великий Супруг влияет на судьбу и Вдовицы, и «отверженца унылого».

Итак, здесь, как и в стихотворении, рассмотренном выше, две параллельные сюжетные линии как бы переплетаются третьей, выражающей их взаимосвязь и проясняющей их смысл.

Христианские мотивы в этом произведении выражены опосредованно, через главные образы. Образ лирического героя связан с мотивом покаяния и прозрения,

образ Вдовицы – с мотивом кротости святой, великодушия и патриотизма, образ Великого супруга – с мотивами Божественной силы и величия.

Таким образом, лейтмотив данного стихотворения – сила Руси – в её верности христианству, с одной стороны, в единении народа и Царя, – с другой.

Тот же лейтмотив возникает и в стихотворении «Умолкла грозная война...» (1856). Оно представляет собой молитву лирического героя от лица «русских миллионов» к Господу – «благословить Царя».

Сила молитвы должна быть поддержана выражением верности Руси святыне:

На вызов дерзкий и надменный,
В святыне чувств оскорблена,
Восстала Русь, дрожа от гнева,
На бой с отчаянным врагом... (2, 409)

Через отношение к Господу проявляются образы Царя и русского народа и их взаимоотношения.

С образом Царя связаны пушкинские аллюзии, посредством которых он сравнивается с Петром I:

Идёт наш Царь на подвиг трудный
Стезёй тернистой и крутой;
На труд упорный, отдых скудный,
На подвиг доблести святой,
Как тот гигант самодержавный,
Что жил в работе и трудах,
И сын царей, великий, славный,
Носил мозоли на руках! (2, 409)

Заметим, что пушкинские «Стансы» («В надежде славы и добра...»), которые вводятся здесь в подтекст, были написаны в 1826 г. т. е. Достоевский, так же как его великий предшественник, надеется на добро в делах молодого монарха.

Образ Царя также связан с христианскими мотивами.

Идёт наш Царь принять корону,
Молитву чистую творя,
Взывают русских миллионы:
Благослови, Господь, Царя! (2, 409)

Успех молитвы «миллионов русских» за Царя зависит от их праведности:

Царю вослед вся Русь с любовью
И с тёплой верою пойдёт
И с почвы, утучнённой кровью,
Златую жатву соберёт.
Не русский тот, кто путь неправый
Всея час торжественный избрав,
Как раб ленивый и лукавый,
Пойдёт, святыни не поняв (2, 409)

Таким образом, сюжет этого стихотворения также складывается из двух сюжетных линий, которые как бы переплетаются третьей, уточняющей их взаимоотно-

ношения и проясняющей их смысл. Вероятно, можно говорить об определённой закономерности поэтики Достоевского, проявившейся в этих его произведениях.

В то же время заметим, что благодаря связующим мотивам эти стихотворения не только можно рассматривать как единое целое, но и говорить о «наращении смысла» этого единства. Связующие мотивы и лейтмотивы рассмотренных произведений, усиливая друг друга, в своём единстве выражают «русскую идею», как идею национальную (28, 208).

Итак, рассмотренные стихотворения можно характеризовать как неавторский лирический цикл (2 : 11–37]. Они имеют близкие лейтмотивы, общие принципы сюжетосложения. И именно такой подход к этим стихотворениям даёт возможность увидеть некоторые особенности поэтики их автора, которые, возможно, проявляются и в более поздних его произведениях.

Библиографический список

1. *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 2. Л., 1972. С. 403. В тексте ссылка на это издание предполагает указание тома и страницы.
2. *Фигур Р.* Лирический цикл как предмет исторического сравнительного изучения. Проблемы теории. // Европейский лирический цикл. Историческое и сравнительное изучение. Материалы международной научной конференции. Москва – Перedelкино, 15 – 17 ноября 2001 г. М., 2003. С. 11–37.

Е. Н. Белякова

*Костромской государственной
университет им. Н. А. Некрасова*

МОТИВ ОТЦОВСТВА В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «БЕДНЫЕ ЛЮДИ»

Учение утопических социалистов, чьи умозаключения, как известно, нашли отражение в первом романе Ф. М. Достоевского, в основе своей имеет утверждение, что все люди должны смотреть на себя как на детей одного отца. Художественное воплощение этой идеи в произведении «Бедные люди» В. Е. Ветловская усматривает в неслучайном совпадении отчества героя и отчества героини (Алексеевич и Алексеевна), придя к заключению, что «общим отцом этих бедных людей может быть только один – отец небесный» (2 : 56). Это наблюдение является едва ли не единственным упоминанием о теме, ставшей одной из ведущих в романе, – теме отцовства.

В небольшое по объёму повествование Достоевского включены истории разорения отца Вареньки Добросёловой, сложных взаимоотношений отца и сына Покровских, горькой участи отца семейства Горшкова. Даже в пространных рассуждениях Макара Девушкина о социальной несправедливости противопоставляются не обобщённые типы бедняка-богача, а типы отца бедного семейства и отца семейства обеспеченного.

Само присутствие в весьма ограниченном пространстве романа такого количества «героев-отцов», обозначенных автором с различной степенью отчётливости, уже даёт повод для обозначения темы отцовства как значимой и устойчивой. Обретя явное звучание в начале романа (с истории жизни Вареньки, рассказанной ею самой), эта тема дополняется новыми оттенками и мотивами и усиливается по мере развития сюжета.

Горькая судьба главной героини обусловлена прежде всего её сиротским положением. Разорение и внезапная смерть отца стали роковыми событиями в жизни Вареньки и определили её будущность: «Заботы, огорчения, неудачи измучили бедного батюшку до крайности: он стал недоверчив, желчен; часто был близок к отчаянию, начал пренебрегать своим здоровьем, простудился и вдруг заболел, страдал недолго и скончался так внезапно, так скоропостижно, что мы все были вне себя от удара. <...> Мы остались без крова, без пристанища, без пропитания». Достоевский явно подчёркивает то обстоятельство, что сама смерть отца Вари есть последнее отступление, отчаянное признание собственного бессилия, вследствие которого герой и «начал пренебрегать своим здоровьем». В мире бедных людей счастливая роль отца семейства оказывается неподъёмной ношей, ломающей и уничтожающей человека, а семейство, оставленное отцом, обречено на разорение.

Вслед за этой историей автор романа помещает совсем иного характера рассказ об отце и сыне Покровских. Старшего Покровского Варя характеризует как «самого жалкого человека». Это «старичок, запачканный, дурно одетый, маленький, седенький, мешковатый, неловкий». «Он как будто чего-то стыдится, как будто ему себя совестно. Оттого он всё как-то ёжился, как-то кривлялся». «Он когда-то где-то служил, был без малейших способностей и занимал самое последнее, самое незначительное место на службе». Битый женой, спившийся человек имеет только одну сильную привязанность в жизни: «единственным признаком человеческих благородных чувств была в нём любовь к сыну», кровное родство с которым казалось весьма сомнительным. И само существование другого «отца», помещика Быкова, опекающего молодого Покровского материально, не упраздняет, а скорее усиливает звучание отцовского мотива, с его щемяще пронзительной интонацией, в обрисовке характера «самого жалкого человека».

Столь сильная отцовская привязанность Покровского к сыну, кажется, не имеет никаких оснований и существует вопреки всему как единственная абсолютная для героя ценность. «Молодой Покровский терпеть не мог отцовских посещений. Из всех его недостатков, бесспорно, первым и важнейшим было неуважение к отцу», – сокрушённо замечает Варя. Но та тихая настойчивость, с которой отец присутствовал рядом, давала плоды: «Сын понемногу отучал старика от пороков, от любопытства и от поминутного болтания и наконец довёл до того, что тот слушал его, как оракула, и рта не смел разинуть без его позволения». «Но когда сын примет, бывало, отца хорошо, то старик себя не слышит от радости». «И всё, бывало, толкует с нами о Петеньке. <...> Говорил, что Петенька добрый сын, примерный сын и вдобавок учёный сын».

Потребность в отцовстве, которое позволяет удержаться «от дурных наклонностей» и «принимать вид собственного достоинства», испытывая столь непри-

вычное чувство гордости и причастности к чему-то более значимому, чем он сам, является для героя последней попыткой приобщения к миру глубоких человеческих переживаний.

Две горькие отцовские судьбы, включённые Достоевским в тетрадь Вариных воспоминаний, стали своеобразной прелюдией к драме, разыгрывающейся на глазах у читателя. На фоне этих историй, продолжая и развивая уже отчётливо звучащую тему отцовства, ведётся автором неторопливое повествование об отношениях сорокасемилетнего Макара Девушкина и молоденькой Вареньки Добросёловой.

Лишь с большой долей условности эти отношения можно определить как «братские». Та забота, которой старается окружить Макар Девушкин героиню романа, сродни отцовской заботе. «Отеческая приязнь одушевляла меня, единственно чистая отеческая приязнь», – признаётся он с первых страниц романа. «Родная моя», «ангельчик мой», «душечка», «деточка вы моя, хорошенькая», «птенчик вы мой слабенький, неоперившийся», «жизнёночек вы мой», «дочечка вы моя» – вот лишь неполный перечень обращений героя к Вареньке, нежно и трепетно опекаемой им. Посылая ей то «винограду немного», то «фунтик конфет», Макар Алексеевич оказывается трогательно предупредительным в новой для него родительской роли. «Только леденец-то вы не грызите, а так пососите его только, а то зубки разболются», – в упоении щебечет он.

«Суррогатное» чувство отцовства, испытываемое главным героем, становится ведущим мотивом романа. Лишённый семьи и кровной отеческой привязанности, он тоскует по миру тёплых родственных отношений. В мире бедных людей они оказываются непозволительной роскошью.

В качестве подтверждения и развития этой мысли, прозвучавшей ещё в начале романа, в истории разорения семьи Вари, Достоевский вводит в повествование дополнительный мотив – историю семейства Горшкова. Судьба Горшкова – это возможная вариация судьбы Макара Девушкина, обременённого женой и детьми. Непосильное бремя семьи, кажется, убило в старшем Горшкове самую способность человеческого переживания, заставив бедного Макара Алексеевича ужаснуться ещё более тягостной судьбе, чем его собственная. «Умер у Горшкова маленький. Бедно-то у них! И какой беспорядок! – сокрушённо замечает Девушкин. – Отец сидит в старом, засаленном фраке, на изломанном стуле. Слезы текут у него, да, может быть, и не от горести, а так, по привычке, глаза гноятся».

Здесь, кажется, и человеческое бытие, и человеческие чувства уже невозможны. И живой отец не спасение от разорения и нищеты. Всё разорено. И смерть Петеньки (заметим, тёзки сына Покровского) не крайняя беда, способная всколыхнуть оскудевшие чувства. Такая судьба миновала Макара Девушкина, сохранив в нём способность к глубокому переживанию и, главное, потребность в этом переживании.

У героя есть свой утраченный рай, по которому он тоскует: «Тихо жили мы, Варенька; я, да хозяйка моя, старушка, покойница <...> Внучка у ней Маша была – ребёнком ещё помню её – лет тринадцать теперь будет девочка. Такая шалунья была, весёленькая, всё нас смешила; вот мы втроём так и жили, <...> хорошо было нам жить, Варенька».

Нерастроченное чувство любви у Девушкина по природе своей чувство отеческое. Иного рода любовь, знакомая ему по молодости, когда герой полтора месяца «волочился» за «актрисочкой» Глашей, «замотался совсем, задолжал, а потом уж и разлюбил её: наскучило!», вспоминается ему как чувство преходящее, поверхностное, суетное. Иного рода его привязанность к Вареньке, вполне осознанная Макаром Алексеевичем после прочтения пушкинского «Станционного смотрителя».

Размышляя об особенностях поэтики Достоевского, М. М. Бахтин отмечал, что автору «Бедных людей» «важно не то, чем его герой является в мире, а прежде всего то, чем является для героя мир и чем является он сам для себя самого» (1 : 54). Не оспаривая тот факт, что именно пушкинское слово заставило героя «ответно и свободно» раскрыть себя, исследователи в большей степени склонны видеть в Макаре Алексеевиче приемника гоголевского, а не пушкинского героя.

Как правило, литературоведы исходят из того, что по всем внешним и формальным признакам образ Макара Девушкина является прямым продолжением образа Акакия Акакиевича с той лишь разницей, что представлен он не с точки зрения стороннего наблюдателя, а как бы «изнутри». «Девушкин видит в зеркале то, что изображал Гоголь, описывая наружность и вицмундир Акакия Акакиевича, но что сам Акакий Акакиевич не видел и не замечал», – пишет М. М. Бахтин (1 : 56).

Однако нельзя игнорировать, что самосознание героя Достоевского не идентично самосознанию Акакия Акакиевича. Согласно М. М. Бахтину, «в человеке всегда есть что-то, что только сам он может открыть в свободном акте самосознания» (1 : 68). Сам Девушкин открывает в себе не Акакия Акакиевича, а Самсона Вырина, пережившего отцовскую драму. Именно тема отца, потерявшего дочь, глубоко затронула сердце героя Достоевского, поскольку высветила его собственную драму, смутно ощущаемую в душе: «Ведь я то же самое чувствую, вот совершенно так, как в книжке <...> Меня чуть слеза не прошибла, когда я прочёл, что он (Самсон Вырин. – Е. Б.) спился, грешный, да плачет жалостно, грязною полою глаза утирая, когда вспомнит о заблудшей овечке своей, об дочке Дуняше! <...> Дело-то оно общее, маточка, и над вами, и надо мной может случиться. Вот оно что, маточка, а вы ещё тут от нас отходить хотите; да ведь грех, Варенька, может застигнуть меня».

Пушкинская повесть в сюжетно-композиционной структуре романа выполняет ту же функцию, что и лубочные картинки, иллюстрирующие притчу о блудном сыне, в тексте «Станционного смотрителя», а именно: прогнозирует дальнейшее развитие сюжета. И действительно, герой Достоевского в некотором смысле повторяет путь пушкинского героя. Узнав о неблагоприятном поступке по отношению к Варе со стороны некоего офицера, он, подобно Вырину, вторгшемуся в дом Минина, идёт к оскорбителю с требованием оставить в покое его «дочечку». А затем, всё более предчувствуя неизбежность ухода Вареньки и собственную неспособность защитить её, медленно спивается, впадая в тот самый грех, о котором предупреждал в письмах. Заметим, что в тексте романа несколько раз подчёркивается, что недуг этот не был замечен за героем ранее.

Увидев в судьбе пушкинского героя не только своё настоящее, но и будущее, Девушкин не оставляет нам возможности усомниться в истинности происшедшего «узнавания», основанного на отождествлении своих чувств по отношению к

Вареньке с отцовскими чувствами Самсона Вырина. Нам вообще кажется особенно значимым тот факт, что автор «Станционного смотрителя», вводя в русскую литературу образ маленького человека, закрепил за ним статус отца.

Сюжет, подсказанный Пушкину Дельвигом, в основе своей имел историю несчастной любви покинутого мужа, обречённого в одиночестве воспитывать ребёнка. Пушкин же лишает свой сюжет привычной любовной интриги, сконцентрировав всё внимание на отцовской роли и отцовских чувствах героя. Его герой – герой бытийный, и в современном литературоведении всё отчётливее звучит мысль о том, что образ Самсона Вырина восходит к архетипическому образу Отца из евангельской притчи. Но к тому же архетипу восходит и образ Макара Девушкина, предупредительно заклинаящего Варю остережиться от поспешного, необдуманного шага: «И себя, и меня сгубить можете, родная моя. Ах, ясочка вы моя, выкиньте, ради бога, из головки своей все эти вольные мысли и не терзайте меня напрасно <...> прочтите-ка книжку ещё раз со вниманием, советам моим послушайте, и послушанием своим меня, старика, осчастливьте. Тогда сам господь наградит вас, моя родная, непременно наградит».

Испытывая и реализуя отцовские чувства, герой получает право занять значимое место в общечеловеческой иерархии. Отеческое звание для маленького человека есть спасение от ощущения собственной ничтожности, поскольку в бытийном плане роль отца даёт ему ту высоту положения, которая компенсирует его социальную униженность. «Я никогда моих дней не проводил в такой радости. Ну точно домком и семейством меня благословил господь», – признаётся Девушкин. «И я обрёл душевный покой и узнал, что я не хуже других, что всё-таки я человек, что сердцем и мыслями я человек». Думается, что и его покровительство Вареньке, и потребность быть её благодетелем нельзя расценивать только как потребность в социальном самоутверждении. Герой испытывает более глубокое, не до конца осознаваемое им чувство, которое можно определить как потребность в бытийном, а не только в бытовом существовании.

Потому он так бунтует против «Шинели», считая её оскорбительной для себя, что Гоголь в своей повести отказал маленькому человеку в принадлежности к миру бытийному, сузив его пространство до пределов мира бытового. «Что тут у него особенного, что у него хорошего? – возмущается Девушкин. – Так, пустой пример из вседневного подлого быта». Гоголевский герой в принципе непредставим в роли отца. В его проникающих словах: «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?» звенят другие слова: «Я брат твой!». В проникающих словах Макара Девушкина «Я вас, как свет господень, любил, как дочку родную любил, я всё в вас любил <...> и сам для вас только и жил одних» прочитывается иное признание: «Я отец твой». Но отсутствие кровного родства с Варенькой делает его положение двусмысленным, и герой Достоевского в глазах общества рискует попасть в галерею «псевдоотцов», преследующих неблагоприятные цели.

Тема отцовства поворачивается в романе Достоевского оборотной стороной, обозначившись как тема мнимого отцовства. Свято место пусто не бывает. Там, где нет отца истинного, появляется отец мнимый. Этот тип представлен в романе образом помещика Быкова и образом стареющего соблазнителя (дяди того самого офицера), объявившего, что он питает к Варе «отеческие чувства и готов взять

под свою защиту». Ложность и оскорбительность для Вареньки подобной ситуации находит своё разрешение в реакции героини: «Я из себя вышла, я застыдила его совсем». Именно реакция Вареньки, её глубинное понимание истинных намерений «покровителей», становится в романе своего рода индикатором, не допускающим отождествления Макара Девушкина с иными «благодетелями». Как признание его права на отцовскую роль звучит искренний призыв к нему оскорблённой героини: «Молю вас о помощи. Не оставьте меня, ради бога, <...> на вас одного надежда моя».

Однако людской суд заявляет свою «заочную правду» о подозрительных мнимородственных отношениях героев. «Какую они насмешку подняли! <...> Теперь меня все Лавеласом зовут <...> Жить, Варенька, совестно», – сетует Макар Девушкин.

Отгоргнувший и осмеянный миром сторонних наблюдателей, тех самых «братьев», на любовь которых уповали утопические социалисты, Девушкин неожиданно для себя становится объектом отеческого внимания со стороны «его превосходительства». «Этим они меня самому себе возвратили, – признаётся герой. – <...> Только душу ломит, и слышно там, в глубине, душа моя дрожит, трепещет, шевелится». Так затрепетала когда-то его душа после встречи с Варенькой, «дочечкой родной», к которой теперь он обращается с наказом: «вас и Федору прошу, и если бы дети у меня были, то и им бы повелел, чтобы <...> за родного отца не молились бы, а за его превосходительство каждодневно и вечно бы молились».

Подобная реакция героя на простой и даже поверхностный акт человеческого сострадания со стороны старшего по чину получила больше всех нареканий критиков в адрес безнадежно забитого маленького человека. И до сих пор недооценённой остаётся сакральная значимость этого события для Макара Девушкина. Если Варя дала возможность герою испытать отцовские чувства и в какой-то мере утвердиться в отцовской роли, то его превосходительство, воплотив в себе черты отца-заступника (известно, что он взял сироту на воспитание и многим несчастным покровительствует), всколыхнул в Девушкине детское чувство преданности и благодарности за любовь. «Буду вести себя хорошо, – самозабвенно обещает он Варе, – из одного уважения к его превосходительству буду вести себя хорошо и отчётливо».

Этот акт отеческого сострадания со стороны его превосходительства включил героя в чаемую им систему отношений, где доминирует не братская, а отеческая любовь, где все люди, изначально не равные друг другу, объединены детско-отеческой привязанностью. Ведь именно такого рода иерархия подсознательно воспринималась русским человеком как идеальная модель мироустройства, где и крепостник – отец для крепостного, и государь – отец для народа. Интересен тот факт, что, только оказавшись включённым в эту родственную иерархию, Девушкин признаёт за собой право обратиться к Отцу небесному. Если ранее он «помнил», что ему «недостойно с Господом Богом уговариваться», то теперь признаётся Вареньке: «Я со слезами на глазах вчера каялся перед Господом Богом, чтобы простил мне господь все грехи мои и это грустное время: ропот, либеральные мысли, дебош и азарт. Об вас вспоминал с умилением в молитве».

Достоевский в своём романе изображает героя, который искренне хочет быть включённым в систему детско-отцовских отношений и в семейном (как заботли-

вый отец), и в социальном (как замеченный и принятый сильными мира сего), и в космическом (как сын Божий) планах. Но именно эта система оказывается безвозвратно нарушенной. Мир всё более обретает черты хаотичного, больного организма, в котором «отцы» не способны или не хотят нести ответственность за детей, а «дети» заражены «первым и наиважнейшим недостатком» – неуважением к отцам. Девушкин тоскует по мировому порядку, по высшему мировому этикету, и на мгновение оказывается приобщённым к этому идеалу. Но и ответная «дочерняя» привязанность Вареньки в силу своей «формальной незаконности» мимолётна, и сострадательный порыв «его превосходительства» – явление скорее исключительное, чем типичное, и внезапное молитвенное настроение героя – лишь порывистая реакция Девушкина на уникальность пережитого события: ни воли Божьей, ни промысла Божьего герой не ощущает.

Библиографический список

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 4-е. М., 1979.
2. Ветловская В. Е. Роман Ф. М. Достоевского «Бедные люди». Л., 1988.

Л. Н. Смирнова

Костромской государственной
университет им. Н. А. Некрасова

БОГОРОДИЧНЫЕ МОТИВЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ РОМАНА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ»

Размышляя о творчестве Ф. М. Достоевского, Н. Бердяев отметил особое качество художественного подхода писателя: «Реальна у него духовная глубина человека, реальна судьба человеческого духа. Реально отношение человека и Бога, человека и дьявола <...> иной мир всегда вторгается в отношения людей этого мира» (1). Вечное, бытийное пространство и нравственно-этическое содержание романа «Братья Карамазовы» оформляется не только посредством обращения к христианским идеям и «сияющему образу Христа», но также рядом мотивов, усиливающих идейно-художественную доминанту произведения.

Впервые упоминания о Богородице появляются в связи с историей матери Алеши. Набожная женщина «молилась уж очень, особенно *богородичные* праздники наблюдала», – рассказывает о своей покойной жене Федор Павлович. Аскетической религиозности и экзальтации своей супруги он противопоставляет карамазовский безудерж: «Видишь, говорю, видишь, вот твой образ, вот он, вот я его сниму. Смотри же, ты его за чудотворный считаешь, а я вот сейчас на него при тебе плюну, мне ничего за это не будет!» Открытое святотатство изнутри подрывает силы «кликуши»: она вдруг «вся затряслась и пала на пол» (2 : 156). Такую же тонкую душевную организацию и отвращение к мерзости унаследовал Алексей: как и когда-то его мать, «он всплеснул руками, потом закрыл ими лицо, упал как подкошенный на стул и так и затрясся вдруг от истерического припадка

внезапных ... слез. Необычайное сходство с матерью особенно поразило старика». Страстно любящая сына и страдающая от тирана мужа мать Алеши на пределе всех своих человеческих возможностей молится перед образом Царицы Небесной, протягивает маленького сына «из объятий своих обеими руками к образу как бы под покров Богородице» (9; 22). Запомнится Алеше лицо матери в этот момент, «исступленное, но прекрасное». Это детское воспоминание не сотрется с годами в памяти мальчика, а, напротив, определит его будущую дорогу и высокий нравственно-этический идеал. Детские впечатления подскажут ему, что путь духовного подвига и молитвы тернистый, но только он обещает человеку прикосновение к идеалу прекрасного (а идеалом «положительно прекрасного» для писателя, по его собственным словам, всегда оставался Христос). Рассказывая предысторию Алеши, Достоевский замечает, что на формирование души героя повлияли, «может быть, и косые лучи заходящего солнца пред образом, к которому его протягивала кликуша-мать» (9; 31). По-детски чистая любовь к Богородице во многом определила особое состояние духа и ума младшего Карамазова.

Богородичные мотивы связаны в романе не только с темой формирования духовного идеала Алексея Карамазова, но и с **темой материнского страдания** в целом. Приходящие к старцу Зосиме бабы одна за другой рассказывают истории своих материнских мук: похоронившая трехлетнего сына и не успокоившаяся деревенская баба Настасья, потерявшая надежду увидеть «сыночка» унтер-офицерская вдова. Все они словно печальная иллюстрация скорбной доли женщины-матери, прообразом которой для Достоевского стала сама Богоматерь, стоящая у креста распятого сына. Примечательно, что и старец Зосима не призывает страждущих женщин к успокоению: это вечная печальная участь матери. Не случаен и совет, который дает старец Зосима: «А ты лучше помоли царицу небесную, скорую заступницу и помощницу...» (9; 58).

Наконец, обращение к образу Богоматери встречаем в цитируемом Иваном Карамазовым эпизоде из апокрифа «Хождение Богородицы по мукам». Ф.М. Достоевский тщательно воспроизводит целый фрагмент из этого произведения древнерусской литературы.

Известное «Хождение...», о котором упоминает Иван Карамазов в романе, сохранилось в большом количестве русских списков. Роль Богородицы как заступницы рода человеческого перед Богом традиционна для древнерусского искусства. В «Хождении» эта роль особо подчеркнута: полная сострадания к грешникам, Богородица трижды молит своего Сына о даровании им хотя бы временного покоя от невыносимых посмертных мучений. Наконец, Господь нисходит в ад, обращается к грешникам с суровым упреком за их прегрешения и ради милосердия Отца и молитв Богородицы дарует грешникам покой на семь недель – от Великого четверга до Троицы. Богородица изображается в этом апокрифе как заступница христиан, готовая простить им прегрешения. Именно эта роль Богородицы, вероятно, особенно привлекала древнерусских книжников, она же по видимому, привлекла и Ф. М. Достоевского. Правда, при этом нужно отметить и одно существенное расхождение фрагмента, цитированного в романе, с текстом апокрифа. Богородица Достоевского прощает всех, невзирая на степень тяжести совершенного в земной жизни греха. В апокрифе иначе: увидев истязаемого за

недобросовестное послушание в храме грешника, Богородица соглашается, что страдание он заслужил. Не может простить Богоматерь и евреев, «которые мучили господа нашего Иисуса Христа, Сына Божия».

Богоматерь у Достоевского по-настоящему человеколюбива: «всех без разбора» просит помиловать она сына своего. Примечательно, что апокриф этот цитирует отступник Иван. Но для Ивана эта история о всепрощении – символ другой эпохи – «татарщины». Он признается, что и его «поэмка была бы в том же роде, если б явилась в то время» (9; 278). В контексте новой реальности приходит не Богоматерь, просящая всем помилования, приходит Христос, которого призовет к ответу лукавый Инквизитор и попытается разоблачить.

К слову, возможно из текста апокрифа заимствовал писатель и рассуждения Федора Павловича о «железных крючьях»: «И увидела Святая Богородица железное дерево, с железными ветвями и сучьями, а на вершине его были железные крюки, а на них множество мужей и жен, подвешенных за языки. Увидев это, святая заплакала и спросила Михаила: «Кто это, в чем их грехи?» И сказал архистратиг: «Это клеветники и сплетники, разлучившие брата с братом и мужа с женой». Сам собою напрашивается в качестве своеобразной художественной параллели эпизод из романа «Братья Карамазовы»: «Ведь невозможно же, думаю, чтобы черти меня крючьями позабыли стащить к себе, когда я помру, – рассуждает сладострастник Федор Павлович. – Ну вот и думаю: крючья? А откуда они у них? Из чего? Железные? Где же их куют? Фабрика, что ли, у них какая есть? Ведь там, в монастыре, иноки, наверное, полагают, что в аде, например, есть потолок. А я вот готов поверить в ад только чтобы без потолка; <...> Ну, а коли нет потолка, стало быть, нет и крючьев. А коли нет крючьев, стало быть, и все побоку, значит опять невероятно: кто же меня тогда крючьями-то потащит <...>? Может быть, именно апокриф «хождение Богородицы по мукам» отчасти определил даже сущность характера героя, во всяком случае его циничные рассуждения об аде. Совпадают с эпизодом апокрифа не только размышления старшего Карамазова о «крючьях», но и те грехи, за которые эти самые «крючья» и полагаются. «Крючьями» истязаются в апокрифе грешники, разлучившие членов одной семьи. Но ведь, по существу, тот же грех становится главным в жизни Федора Павловича: из-за него гибнет семья, раздираемая внутренними противоречиями.

Богородичные мотивы сложным и причудливым узором вплетаются Достоевским в структуру романа. Они, с одной стороны, отчасти объясняют характер Алеши Карамазова, а, с другой, возможно, определяют образы Ивана и Федора Павловича. Наконец, именно эта линия организует все православно-христианское пространство романа «Братья Карамазовы».

Библиографический список

1. Бердяев Н. А. Миросозерцание Достоевского // Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры и искусства. В 2 т. М., 1994. Т. 2.
2. Достоевский Ф. М. Собр. соч.: в 15 т. Л., 1988. Т. 9. С. 156. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы.
3. Адрианова-Перетц В. П. Апокрифы // История русской литературы. М.; Л., 1941. Т. 1 С. 80–82.

Т. В. Кулагина
*Костромской государственный
университет им. Н. А. Некрасова*

И. А. САЛОВ О ДУХОВНОМ КРИЗИСЕ РУССКОЙ ДЕРЕВНИ

Повесть И. А. Салова «Николай Суетной. История одного крестьянина» (1881) – это художественное исследование причин полного обнищания мужика деревни Дергачи Николая Суетного. Писатель связывает это обнищание с общим кризисом духовных устоев русской пореформенной деревни. Рассказ писатель вкладывает в уста в прошлом глубоко православного крестьянина, а теперь сектанта-молоканина, свояка Николая, Абрама Петровича.

Николай получил в народе кличку Суетной за своё трудолюбие, связанное с неизбывным желанием выбиться из нищеты. Продолжая традиции Тургенева, в характере этого героя Салов соединяет черты Калиныча и Хоря. Портретная его характеристика напоминает Калиныча и всю группу героев, к нему относящихся: это был «тщедушный мужичок, в коротеньком полушубчике, в картузе с разодранным козырьком, с засученными выше колен портками и с рыженькой козлиной бородкой» (1 : 176). Подобно Калинычу, Николай Суетной тонко чувствует жизнь природы. Он удачливый рыболлов и талантливый охотник. «Охотник Суетной был страстный и неопенимый. Он знал, где и в какое время держатся бекасы, дупеля, гуси, куропатки, утки; знал, когда преимущественно берет лещ, окунь, головль; подслушивал, где именно “квохчут сомы”, ставил на это место перемёт, и сомы попадали на крючки. “Вот здесь бесприменно заяц будет!” – скажет, бывало, указывая на какой-нибудь кустик полыни, и действительно, заяц поднимался именно из этого куста. <...> Суетной предсказывал бурю, грозу, дождь, засуху, и предсказания его почти всегда сбывались» (1 : 203).

С другой стороны, подобно тургеневскому Хорю, Николай практичен и трудолюбив. «Подобные люди, склонные к созерцанию явлений природы, большею частью подвержены мечтательности в ущерб обыденным хозяйственным занятиям, но Суетной и в хозяйстве своем был тем же неутомимым и тягучим. Занимаясь охотой, грибами, рыбной ловлей, он и в хозяйстве своем ничего не упускал из вида. Хлебопашца усерднее Суетного не было, кажется, во всей округе. Он снимал землю у соседних землевладельцев и только в крайних случаях прибегал к найму работников. Он и сын его Нифатка делали все сами, собственными руками своими. Сами пахали, сеяли, сами косили, сами молотили и сами же свозили хлеб свой на базары. Эта страсть избегать чужой помощи и все делать самому доходила в Николае до смешного и упростила за ним навеки кличку «Суетного»...» (1 : 204).

В отличие от Тургенева, схватывающего лишь поэтические стороны народных характеров, Салов глубоко проникает в хозяйственную жизнь крестьянина. И охота, и рыбалка, и практическая цепкость Николая, при всей их «поэтичности», имеют чётко выявленную автором материальную подоплёку. И плоды своей

охоты, и излишки хлеба Николай продаёт, чтобы на вырученные деньги построить себе новую избу и зажить, наконец, в покое и достатке.

«– Ну, а с ружьем-то ты часто ходишь? – спросил я Суетного, когда тот, вдоволь нахохотавшись и снова послав Нифатку ловить раков, закинул мою жерлику.

– Как свободное время выдастся, так и марш. Я люблю так стрелять, чтобы сразу штук пять-шесть положить. Времена-то ноне больно тяжелые подошли, тоже ведь пить-есть хочется... где-нибудь доставать надоть... Одних податей чёртову прорву платишь. Сидим мы на малом наделе, землю нанимать приходится, покосы тоже, расходы под скотину опять-таки даром не дают. Земли дорогие стали... Под рожь-то пятнадцать рубликов подай за десятинку... зевать-то и некогда... Вот завтра с круговой уткой селезней колотить закачусь... Охота важная!» (1 : 171).

Николай верен старым крестьянским традициям. Он с почтением относится к деревенскому «миру». «“Одного-то человека сейчас подшибить можно, а общество-то небось не скоро подшибешь. Все одно что в обозе ехать – аль одному. Один-то едешь, и недобрый человек тебя и обидеть может, и метель закрутит тебя, завертка лопнет, так и ту не скоро справишь, а в обозе, с людьми все нипочем. Как возможно, один человек аль общество!” Суетной не пропускал ни одной сходки и хотя на сходках этих не принимал участия ни в прениях, ни в распитии водки, а всё-таки шел, садился на завалину и слушал, что говорили старики» (1 : 206–207).

Однако от старой крестьянской общины в новой России не осталось и следа. В критическую минуту жизни, когда его сын Нифатка сошёл с ума, когда семья терпит страшное бедствие, Николай, как к последней надежде, обращается к народному «миру» за помощью: «Но мир молчал, да так молча один по одному и разошелся. – Бога вы не боитесь! – вскрикнул Суетной. Но вопля этого не слышал никто, ибо в минуту эту у волостной, кроме сторожа, никого уже не было» (1 : 235).

Падение нравов в крестьянской общине связано, по Салову, не столько с экономическим, сколько с духовным обнищанием народа. И это обнищание Салов связывает с кризисом, который переживала в конце XIX века русская православная церковь. Как же «окормляют» свою паству православные пастыри? До реформы они произносили проповеди, «гласившие об обязанностях раба к своему господину». А после реформы это «окормление» свелось к следующему: «Как, бывало, захочется попу поесть послаще, так он и к Суетному, да не один еще, а с матушкой, во время же каникул и сына захватит. А сын был семинарист здоровенный, пучеглазый, из философского класса, рот чуть не до ушей, нос с перехватом, как просфора. “А я к тебе матушку, да детище свое кровное привел!” – проговорит, бывало, толстобрюхенький батюшка, и все втроем сейчас же за стол залезут» (1 : 211).

Бессильными оказываются такие православные пастыри в борьбе с молоканской ересью, начинающей проникать в деревенский «мир». Именно среди молокан сохраняется старая мирская солидарность, чувство локтя и готовность прийти на помощь ближнему в критическую минуту его жизни. Салов показывает это на примере жизненной судьбы свояка Николая Суетного, Абрама Петровича. Когда он перешёл к молоканам и получил от них поддержку,

в прошлом безалаберный мужик Абрашка встал на ноги. «Взялась за дело полиция, следователь, засадили Абрама Петровича в острог, предали суду за распространение лжеучения, но так как никаких улик не оказалось, то Абрам Петрович и выпущен был из острога. Молоканство между тем все распространялось, и не раз было замечено, что как только поведет кто знакомство с Абрамом Петровичем, так и в церковь перестанет ходить. Жигулевский барин скатал в город, наболтал архиерею, что всему виною старый, из ума выживший поп, начал просить о присылке молодого и ученого. Старого попа по шапке и заменили новым. Приехал молодой с воротничками, запонками и цепочкой» (1 : 192–193). Но через некоторое время молокане по-своему «успокоили» этого молодого попа: «У него появилась парочка добреньких лошадок, у матушки бархатная ротонда с куньим воротником, и поп повеселел. “Дух времени!” – говорил он и, оставив в покое молокан, принялся сочинять таксу для православных. При виде этой перемены молокане только ухмылялись, но упорно молчали. Так “молоканский вопрос” и канул в вечность» (1 : 193).

О результатах «духовного» окормления православных крестьян такими их пастырями внушительно рассуждает в повести молоканин Абрам Петрович. Именно он является носителем христианской точки зрения на всё происходящее в Дергачах. Даже портрет его напоминает о религиозном благочестии: «Редко можно встретить такую благообразную наружность, какую был одарен Абрам Петрович. Это был мужчина лет пятидесяти, довольно высокого роста, плотный, благовидный... точно апостол какой-то!» (1 : 186–187).

Именно он вершит суд над потерявшими образ Божий мужиками: «Совсем народ избаловался. Вот Господь маленечко полями-то порадовал, народ на радостях-то и давай пьянствовать! <...> Вот разгневают Его Батюшку, Он и прихлыстнет: град напустит, засуху, мглу али что другое... Трудиться бы надо да Господа Бога молить, чтобы возрастил хлебец-то, да прибрать бы помог, а они пьянствовать начали! <...> Ведь сам знаешь, каков ныне мужик-ат стал. <...> Тут повсюду благодать земная: солнышко тёплое, росы благодатные, земля-кормилица, травка зелёная, а он кочевряжит! Ни совести, ни стыда, ни страха Божьего» (1 : 182–183, 194).

Результатом духовного помрачения является и материальное обнищание православной крестьянской общины. Абрам Петрович с грустной иронией сравнивает немецкое село с русским: «Вот как-то недавно я в немецкой колонке был... Меня даже досада взяла, как эти немцы аккуратнo дело ведут. И нельзя ведь сказать, чтобы народ уж очень умный был, пожалуй, глупее много мужика нашего, а насчет аккуратности говорить нечего, молодцы. Живут – посмотреть любо. Домики чистенькие, перед каждым домиком садик, улицы выметены, вокруг кирпичи чистота, колодцы, мостики, больничка есть, аптечка, школка небольшая, труба пожарная... едят сладко, спят мягко! А рядом русское село... Смотреть тошно! И земли столько же, сколько у немцев, село казённое, и земля одинаковая, и река тоже протекает, а смотреть тошно» (1 : 197).

Трагичен финал повести. Окончательно разорённый Николай Суетной решает перейти в молоканскую веру. «Как только остался он один, упал на колени перед образами, залился слезами и принялся молиться... Плакал и молился он

долго, часа два... Затем снял иконы, приложился к ним, обошёл с ними избу, двор весь, окрестил ими всю скотину, завязал бережно в узелок и отнёс к бабушке» (1 : 235). Но на другой день вернулся из сумасшедшего дома сын его Нифатка и, даже не узнав отца, молча прошёл в избу: «Бабушка! – прошептал он, как-то испуганно взглянув на образницу, – где же иконы святые? где же Заступница скорбящих, Миколай угодник, Михаил архистратиг? где же они? кому же молиться-то... а?» (1 : 236). И тогда отчаявшийся Николай Суетной повесился на придорожной ракете. А свояк его, Абрам Петрович, сказал: «Молоканство, вишь, принять – грех, а повеситься – ничего!» (1 : 238).

Библиографический список

1. Салов И. А. Грачёвский крокодил. Повести и рассказы. М., 1984.

Н. Г. Морозов
*Костромской государственной
университет им. Н. А. Некрасова*

МОТИВ «ФУТЛЯРНОЙ» ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В ПОВЕСТИ А. П. ЧЕХОВА «МОЯ ЖИЗНЬ»

В повести А. П. Чехова «Моя жизнь» все повествование идет от лица главного героя, дворянина Мисаила Полознева, проживающего в одном из среднерусских провинциальных городов. Этот герой лишь с первого взгляда кажется неудачником, человеком со странностями, за что и подвергается резкому осуждению со стороны отца и добропорядочных обывателей.

Первая часть повести «Моя жизнь» построена таким образом, что главный герой даёт выговориться всем, кто имеет претензии к нему в связи с беспутной и нескладной жизнью героя, упорно не желающего делать карьеру человека, занимающегося «умственным трудом» (по выражению Полознева-отца). Но в определенный момент Мисаил не выдерживает и начинает давать оценки всему, что окружало его с детских лет и с чем он не может более соглашаться. Герой начинает объяснять читателям истинную причину своего поведения, в чем-то напоминающего позицию Ильи Ильича Обломова, отвергающего варианты Волкова, Судьбинского, Пенкина, а затем и планы Штольца заодно с его «ученицей» Ольгой Ильинской. Мисаилу, как и его литературному предшественнику Обломову, претит фальшь, лицемерие и бездарная, бескрылая жизнь, которую ведут горожане и его отец.

Важное значение в раскрытии мысли автора, связанной с конфликтом отцов и детей, имеет разговор Полознева-старшего с Мисаилом по поводу ужасной, с точки зрения почтенного архитектора, ситуации, в которой оказался его единственный сын и наследник. Мисаилу Полозневу уже 25 лет, у него серебрятся виски, а он до сих пор не сделал успешной карьеры, «не окончил в университете»,

как многие его сверстники. Он уже поменял несколько должностей, отовсюду его изгоняли, так как он работать не хотел. И вот, после очередного скандала и потери места, отец вызывает Мисаила для окончательного разговора. Полознев-старший все ещё не теряет надежды образумить сына и наставить его на путь истины, спасти хотя бы честь семьи. Но так полагает Полознев-старший, а Полознев-младший думает обо всей этой ситуации совсем иначе. Мисаил убежден, что та жизнь, которую предлагает ему принять его отец, – мертвенная, механически однообразная, бессодержательная. Такая жизнь недостойна человека совестливого, духовно чуткого к красоте, добру и правде, сознающего ответственность перед Тем, кто сотворил этот мир и послал его жить в нем. Достаточно уловимый намёк на то, что есть иная, более достойная человеческого призвания жизнь, а не своего рода пародия на нее, наблюдаемая Мисаилом с чувством отвращения, содержится в оценках героя, касающихся отца, его речей, его деятельности в качестве городского архитектора, да и всей обстановки, в которой не живут, а прозябают обыватели провинциального города. Полознев-младший в какой-то момент остро понял, что так жить дальше нельзя, что такая жизнь – святотатство перед Богом, истиной, красотой. В Мисаиле как раз горит тот «небесный огонь», о котором фарисейски разглагольствует Полознев-старший во время своей душеспасительной беседы с сыном-отступником. Но Мисаил ради этого «небесного огня» и не желает заменять себя на пустые хлопоты, на служение псевдоценностям. Здесь уместно привести отрывок из сценки драматического выяснения семейных отношений, чтобы окончательно уяснить мысль автора об общественном вреде людей, подобных городскому архитектору Полозневу:

«Отец, когда я пришел к нему, сидел глубоко в кресле, с закрытыми глазами. Его лицо, тощее, сухое, с сизым отливом на бритых местах (лицом он походил на старого католического органиста), выражало смирение и покорность. Не отвечая на мое приветствие и не открывая глаз, он сказал:

– Если бы моя дорогая жена, а твоя мать была жива, то твоя жизнь была бы для нее источником постоянной скорби. В ее преждевременной смерти я усматриваю Промысл божий. Прошу тебя, несчастный, – продолжал он, открывая глаза, – научи, что мне с тобою делать?» (1 : 192).

Невольно создается впечатление, что эту речь он заранее подготовил. Вся смиренная поза, трагическая маска, которую он на себя надел, чтобы внутренне полюбоваться возвышенной и скорбной ролью отца, страдающего от бесчинств сына, – все это мгновенно исчезает, когда Мисаил заявляет о своем отказе от наследства. Вот здесь игра заканчивается, и Полознев-старший показывает настоящее свое лицо. Весь его глубокомысленный тон и показное смирение мгновенно исчезают, и перед нами окажется не мудрый и чадолюбивый отец, любящий, жалеющий неудачливого сына, а злой, инфантильный и заносчивый старик. Этот мерзкий старик начнет визгливым голосом ругать сына «безмозглым, тупым» человеком, а потом в остервенении начнет бить его по голове и по плечам зонтом.

Эту отвратительную сцену увидит сестра Мисаила – существо несчастное, подавленное деспотичным родителем. А Мисаил будет стоять послушно,

держат руки по швам, вынося терпеливо это издевательство и боль. Но герой вовсе не трусливый раб. Мисаил искренне и глубоко жалеет этого старого человека, любит его сыновней любовью и жалеет свою несчастную сестру. Следовательно, здесь автор устами героя обличает не только нравственное падение, интеллектуальное ничтожество одного из столпов города, своеобразного предводителя поколения дворянских отцов провинциального уголка России. Автор даёт новый поворот тургеневской теме «отцов и детей»: у него извечный конфликт поколений осложнен не политикой, но религиозно-нравственным кризисом. Это обстоятельство придаёт конфликту трагизм вселенского масштаба.

Из «разговора» Полознева-отца с несчастным Мисаилом становится известной история дворянского семейства Полозневых, уходящая корнями не только в начало XIX века, к героическим событиям Отечественной войны 1812 года, но и к временам, ей предшествующим. Историко-культурный диапазон здесь столь широк, что в границы его укладываются не только судьбы Мисаила, его сестры, других представителей отцов и детей, выведенных автором, но и вся Россия. Тургеневский конфликт поколений в повести Чехова «Моя жизнь» оказывается не в меньшей степени общерусским, касающимся дальнейшей судьбы дворянства и крестьянства. Но и «отцы» в повести Чехова другие. На рубеже столетий дворяне, подобные братьям Кирсановым, оказались вытесненными на обочину русской провинциальной жизни. Их место заняли люди, подобные Полозневу-отцу. И потому Чехов, столкнувшись с таким явлением общественной жизни России, начинает искать и находит наиболее подходящее для изображения этой разновидности мелких людей с дворянской кровью особые художественные средства.

Итак, в монологе героя – Мисаила Полознева – перед читателем открывается не только история молодого человека, не нашедшего места в жизни. Оказывается, причину своего дерзкого и вызывающего решения стать человеком из простонародья и посвятить себя целиком тяжкому физическому труду, Мисаил Полознев по праву находит в интеллектуальном и духовном бесплодии обитателей домов на Большой Дворянской улице. Символом этой закоренелой, давней бездарности людей, «живущих умственным трудом», для Мисаила является его отец, городской архитектор. К тому моменту, когда рассказ Мисаила о своем родителе доходит до пункта, содержащего оценку деятельности Полознева-отца на посту городского архитектора, со всей очевидностью определяется значение этого персонажа в уяснении мысли автора о судьбе дворянства в России рубежа веков.

В сущности, весь объем текста, в котором сын даёт убийственную оценку своему отцу, оказывается первым литературным опытом Чехова в изображении типичного для его будущей «маленькой трилогии» человека в «футляре». Черты типологического родства архитектора Полознева с гимназическим учителем Беликовым достаточно легко выявляются даже при поверхностном сопоставлении героев. Признаки, свидетельствующие о потенциальном тяготении образа Полознева-старшего к учителю гимназии Беликову, обнаруживаются уже в первой сценке, где Мисаилу предстоит выдержать тяжелый и неприятный разговор с бранью и побоями. Вряд ли случайной подробнос-

тью оказывается поза и выражение лица Полознева-старшего: «Отец... сидел глубоко в кресле с закрытыми глазами» (1 : 192). Инстинктивное стремление героя вжаться в кресло, забиться в него поглубже, как в некую пещёрку, щель – важная психологическая деталь, подкрепляющая аргументацию о подсознательном «футлярном» отношении родителя Мисаила ко всему, что не укладывается в общепринятые формы общественной жизни. Беликов тоже боится действительности, жизни, всего нового в ней. Потому и прячется за мертвые языки – латынь и греческий. А закрытые глаза Полознева-старшего? Это все та же, беликовская по сути, манера «футлярного» человека загородить органы зрения от раздражающих его, неприятных ему явлений действительности. До темных очков дело ещё не дошло, но тенденция – налицо. Во время вечерней прогулки под руку с двадцатишестилетней дочерью по Большой Дворянской улице, архитектор Полознев, указывает на звезды зонтиком, которым он недавно жестоко бил сына, высокопарно разглагольствует о своём и человеческом ничтожестве перед ликом вечно прекрасной природы, огромности мироздания, в сравнении с которым человек не может не сознавать своей ничтожности. Слагая вдохновенный гимн, прославляющий рабское пресмыкательство червяка перед красотой и мощью Творца, сотворившего прекрасную вселенную, архитектор Полознев совершает акт кощунственной хулы на Бога через унижение лучшего и прекраснейшего из Его творений – Человека, созданного по образу и подобию Божьему. Здесь разоблачение лжи, фальши, пошлости Полознева-отца достигает кульминации, а все детали его предыдущей личностной и портретной характеристики обретают значение знаков-атрибутов героя беликовского типа.

Вот Мисаил замечает, что лицо отца напоминает сухое, изможденное лицо католического органиста. Это лицо не родного человека, но какого-то чужеземца, исповедующего какие-то свои, далекие от живой русской жизни догматы. Это лицо иступленного фанатика, иссушенного идеей, овладевшей его сознанием. Все, что с этой сверхценной идеей не соотносится, отвергается героем с брезгливостью и с отвращением. Не о судьбе непутевого сына печется Полознев-старший. Внутренне этот человек оскорблен и разгневан вызывающим и открытым неприятием той системы ценностей, которой он служил и служит самозабвенно. В действительности, все обвинения, брань и упреки, адресованные Мисаилу, вызваны стремлением архитектора отстоять проект истинно прекрасной жизни, достойной всякого уважаемого в обществе человека. Но этот проект, план успешной жизни, является «футлярным». Он есть одно из проявлений «футлярного» мышления, «футлярной» сущности Полознева-отца.

Откуда взялся в знаменитом и заслуженном дворянском роде Полозневых такой тип человека? Видимо, он «дремал» в генах этого семейства до поры-времени, дожидаясь своего часа. Бездарный провинциальный поэт-стихоплет в роду Полозневых является духовным предтечей не менее бездарного городского архитектора Полознева. Но если при упоминании о прадедушке-стихоплете в сознании Мисаила может возникнуть чувство смешанной иронии и грусти, то мысли об отце этого чувства не вызывают. Все обстоит гораздо драматичнее.

Подобно Беликову, Полознев-отец постепенно берет город и живущих в нем людей умственного труда в незримые, но крепкие руки. Его костлявые пальцы вычерчивают не просто планы скверных домов, где главными помещениями оказываются парадный зал для чиновных гостей и столь же парадная гостиная. Полознев-старший становится архитектором душ обывателей, подгоняя их под жилые объемы уродливых пространств, создавая по своему разумению незримый архитектурный ландшафт в сознании обитателей Большой Дворянской. О том, каков этот, старательно выстроенный архитектором-педантом духовный ландшафт города, можно судить по метким замечаниям наблюдательного и беспощадно-правдивого Мисаила. И сколько же в этих наблюдениях примет «футлярного» образа жизни и мыслей в духе Беликова!

Например, взрослая дочь Полознева ходит под руку только с отцом, который является блюстителем морали, совсем как учитель латыни и греческого Беликов, ужаснувшийся при виде Вареньки, катившей на велосипеде вместе с братом на летнюю загородную прогулку. Беликовской странноватостью облика и манер веет и от архитектора Полознева, водрузившего на голову старомодный цилиндр с большими загнутыми полями. Если к этому давно вышедшему из моды головному убору прибавить зонтик, прихваченный Полознев-отцом на прогулку теплым майским вечером, то сходство с будущим любителем в любую погоду, даже летом, выходить на улицу в теплой шинели, в галошах и с зонтиком становится весьма ощутимым. Наконец, известная портретная характеристика Беликова, начинающаяся с калош и зонтика и этими же предметами заканчивающаяся, предвосхищается в обширной характеристике-портрете архитектора Полознева. Среди многих деталей, касающихся характера этого мелочного, бездарного человека, его повадок жестокого домашнего деспота, исковеркавшего судьбы своим детям, выплывает на передний план и завершает, покрывая и охватывая все его свойства старомодный цилиндр с большими загнутыми полями. Дома, которые понастроил архитектор Полознев, напоминают этот уродливый, давно вышедший из моды цилиндр. Сам Полознев-старший с его наставительными поучениями о родословной Полозневых и обязанности Мисаила заниматься умственным трудом, оглядываясь на заслуги предков и житейские достижения сверстников, – в чем-то подобен этому же старомодному, нелепому цилиндру.

Так, уже с первых страниц повести А. П. Чехова «Моя жизнь», восходящая к роману И. С. Тургенева тема отцов и детей, обретает чеховское звучание, но не утрачивает при этом тургеневской масштабности и глубины. И потому следует отметить глубокие истоки конфликта отцов и детей в чеховской повести, уходящие в прошлое дворянской России. Потому-то детали портрета и особенности характера Полознева-старшего касаются не только мотива «футлярного» образа жизни этого героя, но также имеют отношение и к раздумьям автора о том, что дворянская Россия рубежа XIX и XX веков исчерпала себя как творчески одаренная, умная и созидательная сила.

Библиографический список

1. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. М., 1974–1983. Сочинения. Т. 9.

Н. А. Лобкова
*Костромской государственный
 университет им. Н. А. Некрасова*

ПОД ЗНАКОМ ПУШКИНА (О ФИНАЛЕ ПОВЕСТИ А. П. ЧЕХОВА «ДУЭЛЬ»)

... в уме, подавленном тоской,
 Теснится тяжких дум избыток;
 Воспоминание безмолвно предо мной
 Свой длинный развивает свиток.
 И с отвращением читая жизнь мою,
 Я трепещу и проклинаяю,
 И горько жалуясь, и горько слезы лью,
 Но строк печальных не смываю.

Этот отрывок из элегии Пушкина «Воспоминание» поставлен Чеховым в качестве эпиграфа к XVII главе повести «Дуэль». Мотив покаяния, горького прозрения, прозвучавший в пушкинских стихах, определяет содержание главы: в ночь перед поединком Лаевский, главный герой повести, просматривая «свою презренную, паразитную жизнь», переживает нравственное потрясение, ставшее началом преобразования его личности.

Первые читатели «Дуэли», однако, не поверили в нравственное перерождение Лаевского. «Добродетельная метаморфоза» героев повести показалась фантастичной Д. С. Мережковскому при общей высокой оценке произведения (13 : 234). О неоправданности финала повести писал Чехову А. Н. Плещеев: «Мне совершенно не ясен конец ее, – и я был бы вам очень благодарен, если б Вы объяснили мне, чем мотивируется эта внезапная перемена в отношениях всех действующих лиц между собой. Почему вражда Ф.-Корена к человеку, которого он так поносил и унижал, – вдруг заменяется уважением..., почему ненависть этого последнего к женщине, с которой он живет, превращается в любовь, несмотря даже на всё, что он про нее узнал и что прежде не подозревал? <...> По-моему, рассказ окончен слишком произвольно» (13 : 235).

Современники Чехова почти единодушно восприняли последние главы повести с недоумением или резким возражением, обвинив автора в искусственной, надуманной развязке. Лаевский воспринимался критиками конца XIX века в контексте литературной традиции как сниженный пародийный вариант «лишнего человека»: «...прямой потомок старых гамлетиков, заеденных рефлексией низшего разбора» (11 : 701); «новейший Обломов», портрет «обездушенной, обезволенной интеллигенции» (11 : 701); «Лаевский – это Рудин наших дней. Что же с ним сделали годы? Он упал, страшно упал, позорно, малодушно, бесчестно <...>. Это полное банкротство целого типа» (11 : 702). Подробную характеристику общественного смысла фигуры Лаевского дал П. П. Перцов: Лаевский – идейный пустоцвет, не ведающий Бога, не имеющий идеалов и жизненной цели современный русский интеллигент; «он мечется в безвы-

ходном лабиринте сомнений и тоски» (12 : 202). «Правда, в конце повести г-н Чехов совершил со своим героем овидиевскую метаморфозу и заставил его, под влиянием страха смерти и строгой проверки своей жизни перед дуэлью, преобразиться из идейного пустоцвета в человека дела, внезапно обретшего и определенные идеалы, и способность к работе. Но, каемся, это возрождение Лаевского непонятно для нас, да и не радует нас». Это возрождение, считает П. П. Перцов, противоречит «основному смыслу фигуры Лаевского»; «возрождение происходит собственно за кулисами, и благодушным читателям предоставляется верить автору на слово», дорисовывать пробел (12 : 203).

В современных работах о творчестве Чехова финал «Дуэли» рассматривается в связи с исследованиями его художественного метода.

В. А. Кошелев увидел в чеховской «Дуэли» развенчание «онегинского» мифа: Лаевский декларирует собственное «онегинство» и настаивает на нем; сама романная ситуация «Дуэли» – пародийно сниженная ситуация пушкинского романа. «Литературность» Лаевского иронически усиливается репликами зоолога фон Корена: «Понимайте так, мол, что не он виноват в том, что казенные пакеты по неделям лежат не распечатанными и что сам он пьет и других спаивает, а виноваты в том Онегин, Печорин и Тургенев, выдумавший неудачника и лишнего человека»; «ловкая штука! – распутен, лжив и гадок не он один, а мы...», «мы, люди восьмидесятых годов», «мы, вялое, нервное отродье крепостного права», «нас искалечила цивилизация»... «Мы должны понять, что такой великий человек, как Лаевский, и в падении своем велик; что его распутство, необразованность и нечистоплотность» – явление историческое, «освященное необходимостью» (5 : 152–153). И в финале повести В. А. Кошелев тоже видит своеобразную пародию: «превращение “литературного” Онегина в добропорядочного чиновника и семьянина – есть естественный парадоксально-пародический исход из этой литературной ситуации». «Лаевский сознательно “играет” Онегина, – но “заигрывается” и незаметно для себя оказывается в роли Ленского...». Обнажая пушкинские приемы, Чехов переносит их «в иную художественную плоскость, принципиально прозаическую» (5 : 153–154).

Однако пушкинский эпиграф и в целом вся XVII глава выпадают из данной концепции. Да и время создания повести – вскоре после Сахалина – не располагало к литературным играм. До XVII главы читатель мог соглашаться с оппонентом Лаевского фон Кореном, который видел в нем жалкое подражание известным литературным персонажам. Поступки и мысли Лаевского тоже убеждали читателя в пошлости и слабости героя, в его беспредельном эгоизме, порочности. И все-таки появляется XVII глава с пушкинскими стихами, и мы участвуем в процессе беспощадного суда над собой главного героя.

Пушкинский эпиграф резко меняет тональность текста – происходит переход повествования в другой «регистр», сюжет получает метафизическую бытийную «вертикаль» (термин В. Непомнящего – 7 : 428). Нет и намека на иронию, трагическое прозрение Лаевского оставляет впечатление гораздо более сильное, чем обвинения фон Корена; фон Корен бранился, говорил о Лаевском с презрением, с брезгливостью; в «пушкинской» XVII главе дан внутренний монолог героя: звучит предельно объективный голос, голос его совести, – накануне смерти

смысл каждого слова безупречно точен, – текст обретает абсолютную значимость, неопровержимость, как красивая сильная гроза, разыгравшаяся над морем этой ночью. Стихия грозы, словно высшая сила, обнажает истинную сущность жизни Лаевского, «смывая» с души героя пошлость, грязь, «горы лжи»: «Гроза! – прошептал Лаевский; он чувствовал желание молиться кому-нибудь или чему-нибудь, хотя бы молнии или тучам. – Милая гроза!» (11 : 436). Исповедальная интонация, заявленная пушкинскими стихами, сопровождает весь текст, не снижаясь, передавая душевную потрясенность героя, вызывая и у читателя ощущение прикосновения к открывшейся «настоящей правде». «Он вспомнил, как в детстве во время грозы он с непокрытой головой выбежал в сад, а за ним гнались две беловолосые девочки с голубыми глазами, и их мочил дождь; они хохотали от восторга, но когда раздавался сильный удар грома, девочки доверчиво прижимались к мальчику, он крестился и спешил читать: “Свят, свят, свят...”. О, куда вы ушли, в каком вы море утонули, зачатки прекрасной чистой жизни? Грозы уж он не боится и природы не любит, бога у него нет, все доверчивые девочки, каких он знал когда-либо, уже сгублены им и его сверстниками, в родном саду он за всю свою жизнь не посадил ни одного деревца и не вырастил ни одной травки, а живя среди живых, не спас ни одной мухи, а только разрушал, губил и лгал, лгал... “Что в моем прошлом не порок?” – спрашивал он себя, стараясь уцепиться за какое-нибудь светлое воспоминание, как падающий в пропасть цепляется за кусты» (11 : 436–437). Гимназия, университет, служба – всё обман. «Истина не нужна была ему, и он не искал ее, его совесть, околдованная пороком и ложью, спала или молчала; он, как чужой или нанятый с другой планеты, не участвовал в общей жизни людей, был равнодушен к их страданиям, идеям, религиям, знаниям, исканиям, борьбе, он не сказал людям ни одного доброго слова, не написал ни одной полезной, не пошлой строчки, не сделал людям ни на грош, а только ел их хлеб, пил их вино, увозил их жен, жил их мыслями и, чтобы оправдать свою презренную, паразитную жизнь перед ними и самим собой, всегда старался придавать себе такой вид, как будто он выше и лучше их. Ложь, ложь и ложь...» (11 : 437). Несколько раз Лаевский пытался написать письмо матери, но кроме обращения «Матушка!» не мог найти слов; близость давно была утрачена; острое чувство вины не только перед Надеждой Федоровной, но и перед жизнью, перед небом вызвало чувство полного одиночества. «Лаевский то садился у стола, то опять отходил к окну; он то тушил свечу, то опять зажигал ее. Он вслух проклинал себя, плакал, жаловался, просил прощения; несколько раз в отчаянии подбегал он к столу и писал: “Матушка!”» (11 : 437). Этот детский возглас, без продолжения, – точная психологическая деталь, как и свеча, которую Лаевский то гасит, то зажигает. Стихийные образы ночи, моря, грозы, молний наполняются символикой человеческой судьбы: «Он столкнул с неба свою тусклую звезду, она закатилась, и след ее смешался с ночной тьмой; она уже не вернется на небо, потому что жизнь дается только один раз и не повторяется. Если бы можно было вернуть прошлые дни и годы, он ложь в них заменил бы правдой, праздность – трудом, скуку – радостью, он вернул бы чистоту тем, у кого взял ее, нашел бы бога и справедливость, но это так же невозможно, как закатив-

шуюся звезду вернуть опять на небо. И оттого, что это невозможно, он приходил в отчаяние» (11 : 438). Вместе с грозой закончилась его страшная исповедь, на смену которой приходит не менее жуткое хладнокровное размышление о том, что будет с ним. Готовность к смерти: «Фон Корен, вероятно, убьет его. Ясное, холодное мирозерцание этого человека допускает уничтожение хилых и негодных; если же оно изменит в решительную минуту, то помогут ему ненависть и чувство гадливости, какие возбуждает в нем Лаевский». Если же судьба его пощадит – «что тогда делать? Куда идти?». Лаевский приходит к убеждению, что «спасение надо искать только в себе самом, а если не найдешь, то к чему терять время, надо убить себя, вот и всё...» (11 : 438). Уныние, похожее на дурное предчувствие; раздумье – «ему казалось, что нужно было сделать ещё что-то». И это «что-то» – оказалось самым важным следствием пережитой ночи: Лаевский, прощаясь с Надеждой Федоровной, «понял, что эта несчастная, порочная женщина для него единственный близкий, родной и незаменимый человек». «Когда он, выйдя из дому, садился в коляску, ему хотелось вернуться домой живым» (11 : 439).

Необоснованность духовных метаморфоз чеховских героев (в том числе и Лаевского) А. П. Чудаков связывает с особенностями психологизма писателя: «Мотивы поведения чеховских героев никогда не раскрываются вполне» (13 : 232). Достоевский и Толстой в исследовании человеческих чувствований стремились дойти до последнего предела. В отличие от них «Чехов останавливается у некоей черты. За ней, быть может, и лежит то главное, которое объяснит всё. Но туда он не считает возможным вступить. В чеховской художественной концепции человека этот последний, глубинный пласт сознания (или подсознания?) – “черный ящик”. Доподлинно известны только импульсы входа и выхода» (13 : 238). Отсутствие в тексте «опережающей» психологической мотивировки поступков героев создает видимость естественной неожиданности, непредсказуемости этих поступков и их независимости от воли автора.

Эпиграф к XVII главе из «Воспоминания» Пушкина, восполняя функцию психологической подготовки читателя, предупреждает о глубоких переменах в душевном состоянии Лаевского. Текст XVII главы как будто вырастает из пушкинского эпиграфа; «тяжких дум избыток» пушкинской элегии превращается в безнадежно-печальные откровения чеховского героя. Пушкинские строки из «Воспоминания» М. Л. Семанова считает своеобразной заменой открытого авторского выражения сочувствия Лаевскому (8 : 83). По мнению исследователя, благодаря пушкинскому эпиграфу XVII глава как бы зачеркивает, «нейтрализует» характеристики, данные Лаевскому фон Кореном. Этот интересный тезис хотелось бы несколько скорректировать: исповедь Лаевского не зачеркивает, но подтверждает и даже усиливает обвинения фон Корена. Тем большее значение получает XVII глава. Заданная пушкинским текстом интонация словно поверяет человека: его душа возвысилась до покаяния, оказалась способной преодолеть отчаяние; герой повести почувствовал желание «вернуться домой живым».

Текст XVII главы близок к поэтическому: воздействие его на читателя можно сопоставить с впечатлением от высокой лирики. О силе художественной

власти чеховской прозы, своего рода гипнозе, способности писателя «заражать» искренностью чувств не раз говорил Л. Толстой, сопоставляя талант Чехова – «удивительный инструмент!» – с «бесконечной» глубиной поэзии Пушкина (9 : 138–140).

Открытый проблемный характер финала «Дуэли» тоже обусловлен пушкинской традицией. Авторская мысль, как пишет В. Б. Катаев, направлена «не на оценку персонажей, не на противопоставление “правды” Лаевского “правде” фон Корена», а на признание относительности любого решения, итоговой «формулы» – не случайно ситуацию поединка по-своему воспринимают в повести дьякон, секунданты, доктор Самойленко и доктор Устимович, татарин Кербалай. «Могут ли быть окончательными и справедливыми оценки, выносимые людям людьми?» (4 : 127). Автор не претендует на роль «высшего судьи», принимая как данность естественное развитие событий и многообразие жизненных явлений. В этом Чехов близок Пушкину: «Евгений Онегин» и «Повести Белкина» свидетельствуют о той же авторской позиции. По словам Чехова, в романе «Евгений Онегин» «не решен ни один вопрос», но «все вопросы поставлены правильно» (13 : 249). Чехов допускает возможность непредвиденных изменений в каждом человеке, признавая его неповторимость (4 : 132). И это важнейшее качество поэтики Чехова тоже связано с именем Пушкина. «Герой Чехова принципиально атипичен», – пишет А. П. Чудаков, – он, прежде всего, – индивидуальность, что составляет главную драгоценность в человеке. Этот метод восходит к Пушкину (13 : 244).

Повесть «Дуэль» была завершена Чеховым после поездки на Сахалин, «на остров отверженных» (3 : 256–264). Каторжный ад Сахалина, возможно, повлиял на характер финала повести «Дуэль»: «...после зрелищ бедствий человеческих особенно открылось сердце», – пишет Б. Зайцев. «...слабый Лаевский и подруга его Надежда Федоровна каждый по-своему катятся вниз и вот-вот погибнут», но «гибель померещилась только, не пришла. А пришло спасение». «...в сущности, их спасает смешливый дьякон <...> просто движением сердца спасает и Лаевского, и самого фон Корена: один остается жив, а другой, промахнувшись, не становится убийцей» (2 : 426–427). По мнению Б. Зайцева, «вся внутренняя направленность “Дуэли” глубоко христианская. Радостно удивляет тут в Чехове оптимизм, совершенно евангельский: “во едином часе” может человеческая душа спастись, повернуть на сто восемьдесят градусов» (2 : 428).

В современных литературоведческих исследованиях такой светлой интерпретации «Дуэли», как у Б. Зайцева, не встретишь. Напротив, подчеркивается, что Чехов крайне сдержан при описании прощального свидания бывших врагов, не нарушая «монополии» читателя на «подтекст» (1 : 30). В последней главе повести все «оценочные» слова произносят персонажи, автор словно предоставляет читателю право собственного понимания сюжета. Фон Корен удивляется, как Лаевский «скрутил себя» (11 : 451) – «Его свадьба, эта целодневная работа из-за куска хлеба, какое-то новое выражение на его лице и даже его походка – всё это до такой степени необыкновенно...». Он даже признается, что если бы мог предвидеть эту перемену, то «мог бы стать его лучшим другом» (11 : 452). Однако, увидев Лаевского, он тут же пожалел, «что уступил чувству»

и зашел попрощаться, – «Напрасно я не оставил свидетелей на улице». И все-таки фон Корен «твердо» произносит: «Не поминайте меня лихом, Иван Андреевич. Забыть прошлого, конечно, нельзя, оно слишком грустно, и я не затем пришел сюда, чтобы извиняться или уверять, что я не виноват. Я действовал искренно и не изменил своих убеждений с тех пор... Правда, как вижу теперь к великой моей радости, я ошибся относительно вас, но ведь спотыкаются и на ровной дороге, и такова уж человеческая судьба: если не ошибаешься в главном, то будешь ошибаться в частностях. Никто не знает настоящей правды» (11 : 452–453). «Как они, однако, оба жалки! – подумал фон Корен. – Не дешево достается им эта жизнь». Фон Корен «не знал, что ещё можно и нужно сказать, а раньше, когда входил, то думал, что скажет очень много хорошего, теплого и значительного. Он молча пожал руки Лаевскому и его жене и вышел от них с тяжелым чувством». Дьякон восторженно откликается на слова фон Корена, не подозревая по своей наивности об истинном его состоянии: «...знайте, что сегодня вы победили величайшего из врагов человеческих – гордость!» – «Полно, дьякон! Какие мы с ним победители? Победители орлами смотрят, а он жалок, робок, забит, кланяется, как китайский болванчик, а мне... мне грустно» (11 : 453–454). Здесь каждая фраза и каждая мысль фон Корена содержат разноречивые суждения: какое из них примет читатель? От автора дана только одна деталь, которая говорит о смущении и растерянности Лаевского: он «неловко подставил гостям стулья, точно желая загородить им дорогу, и остановился посреди комнаты, потирая руки». И о Надежде Федоровне: она «робко взглянула на гостей. Лицо у нее было виноватое и испуганное, и руки она держала, как гимназистка, которой делают выговор».

По мнению В. Катаева, в финалах произведений Толстого и Достоевского перед героем, пережившим «воскресение», открывался «свет истины – конечной, сверхличной, извечной». Чехов в «Дуэли» «не расценивает перемену, случившуюся с его героем, как переход от мрака к свету, от незнания истины к ее обретению. Апофеоза “нового” Лаевского нет» (4 : 125). Близкие наблюдения изложены М. Л. Семановой: в финале Лаевский «делает первые, хотя и робкие, шаги к новой, трудовой и чистой жизни» (8 : 83). Такой «нерезультативный» финал повести после пережитого высочайшего духовного переживания Лаевского, описанного в XVII главе, «опускает читателя на землю», к реальным прозаическим обстоятельствам.

Столь же сложна по смыслу и звучанию последняя страница повести. Провожая фон Корена, Лаевский мысленно повторяет его слова «никто не знает настоящей правды», «с тоскою глядя на беспокойное темное море». Что значит эта тоска? Он следит за лодкой фон Корена: «“Лодку бросает назад, <...> делает она два шага вперед и шаг назад, но гребцы упрямы, машут неутомимо веслами и не боятся высоких волн. Лодка идет всё вперед и вперед, вот уж ее и не видно, а пройдет с полчаса, и гребцы ясно увидят пароходные огни, а через час будут уже у пароходного трапа. Так и в жизни... В поисках за правдой люди делают два шага вперед, шаг назад. Страдания, ошибки и скука жизни бросают их назад, но жажда правды и упрямая воля гонят вперед и вперед. И кто знает?»

Быть может, доплывут до настоящей правды...» – «Проща-а-ай!» – крикнул Самойленко. – «Не видать и не слышать, – сказал дьякон. – Счастливой дороги!» Стал накрапывать дождь» (11 : 455).

Рядом с оптимистическими размышлениями Лаевского («Быть может, доплывут до настоящей правды») звучит реплика дьякона: «Не видать и не слышать». Конечно, он говорит о лодке, но соседство реплики с высокими рассуждениями Лаевского сообщает ей символический смысл, бросая тень сомнения на только что прозвучавшие «хорошие» слова. Последняя фраза – «Стал накрапывать дождь» – окончательно возвращает читателя к повседневности, напоминая, что в самой обыденной жизни самый «обыкновенный» человек оказывается перед сложными нравственными проблемами. Финал повести «Дуэль» подтверждает чеховское понимание неизбежной незавершенности исканий «настоящей правды»; Чехову чужды готовые моральные решения. «Чеховская этика – нечто нескончаемо подвижное и заново становящееся», каждый раз в новых жизненных положениях (10 : 27).

Авторская позиция в поздней прозе Чехова, по мнению В. М. Марковича, выводит и современного читателя за пределы формулы «осуждение – оправдание», на которой обычно основывалось читательское отношение к персонажам (6 : 32). Чеховский текст построен так, что у читателя всегда есть основания для сомнений в правомерности своей оценки.

«Овидиева метаморфоза» Лаевского не была только проявлением чеховской веры в человека, «подкрепленной» стихами Пушкина. Финал «Дуэли», подтверждая близость писателя к пушкинским принципам творчества, уточняет, дополняет чеховское понимание ценностей духовно-нравственного наследия предшествующей культуры.

Библиографический список

1. Дерман А. Б. *О мастерстве Чехова*. М., 1959.
2. Зайцев Б. К. Чехов // Зайцев Б. К. Жуковский. Жизнь Тургенева. Чехов. М., 1994.
3. Измайлов Ал. А. Чехов: биография. М., 2003.
4. Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979.
5. Кошелев В. А. Онегинский «миф» в прозе Чехова // Чеховиана: Чехов и Пушкин. М., 1998.
6. Маркович В. М. Пушкин, Чехов и судьба «лелеющей душу гуманности» // Чеховиана: Чехов и Пушкин. М., 1998.
7. Непомнящий В. С. Поэзия и судьба. Над страницами духовной биографии Пушкина. М., 1987.
8. Семанова М. Л. Чехов-художник. М., 1976.
9. Фортунатов Н. М. Толстой о пушкинских традициях в прозе Чехова // Болдинские чтения. Горький, 1977.
10. Хализев В. Е. Художественное мирозерцание Чехова и традиции Толстого // Чехов и Лев Толстой. М., 1980.
11. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Сочинения. Т. 7. М., 1977.
12. Чехов А. П.: PRO ET CONTRA. Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX в. (1887–1914). Антология. СПб., 2002.
13. Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., 1971.

А. М. Доброниченко
Костромской государственный
университет им. Н. А. Некрасова

**ПОВЕСТЬ А. П. ЧЕХОВА «ЧЕРНЫЙ МОНАХ»
В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ ПРОЗЫ 1870-Х ГОДОВ
(«АННА КАРЕНИНА» Л. Н. ТОЛСТОГО)**

«Черный монах» – одно из наиболее сложных произведений зрелого Чехова. На протяжении многих лет вокруг этой поистине загадочной повести не утихают дискуссии исследователей, пытающихся проникнуть в ее тайну, разгадать авторский замысел. Наша работа посвящена одному из аспектов этого произведения, ставшего итогом размышлений писателя о судьбах России. К моменту создания «Черного монаха» стиль Чехова приобретает особую семантическую насыщенность. Самые незначительные, на первый взгляд, детали оказываются *скрытыми выразителями* размышлений автора о национальном характере и судьбах России. Одним из ключевых является для Чехова вопрос о судьбе отношений между помещиками и крестьянами после отмены крепостного права, о роли дворянства в ситуации общественного кризиса.

Этот вопрос волновал тогда многих русских литераторов. Он нашел отражение в прозе писателей-народников – от Н. Н. Златовратского до Г. И. Успенского, ряд очерков в известной книге «Записки степняка» (1883) посвятил этой теме А.И. Эртель, она является ведущей в цикле очерков С. Н. Терпигорева (псевд. – Атава) «Оскудение» (1881). Чехов по природе своего художественного дара был очень «литературным» писателем, собиравшим в ёмкие синтезы художественные миры своих предшественников и современников. Поднимая эту проблему в «Черном монахе», Чехов не мог не учитывать точек зрения на неё других авторов, соглашаясь или полемизируя с ними.

Известно также, что в конце 1880 – начале 1890-х годов Чехов находился под влиянием творчества Л. Н. Толстого. Как отмечает В. Б. Катаев, «оба писателя в определенную эпоху были современниками, что и обусловило совершенно особый <...> характер их взаимного постижения, схождения, перекличек, творческого соревнования» (1). Творчество Толстого послужило своеобразным толчком для создания немалого количества чеховских произведений («Письмо», «Встреча», «Хорошие люди», «Моя жизнь»). Поиск новых взаимоотношений помещика с крестьянами ведёт в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина» один из главных его героев – Константин Левин. Есть все основания предположить, что помещик-садовод Песоцкий в «Чёрном монахе» полемически связан с этим толстовским героем.

Занимаясь собственным хозяйством, Левин все чаще задумывается о необходимости перестройки помещичье-крестьянских отношений. Воспринимая капиталистические формы хозяйствования на земле как настоящее бедствие, пагубно влияющее на судьбу страны, герой приходит к выводу, что единственный выход из этой ситуации – сближение с народом. Левин долго бьется над загадкой гармонической уравновешенности и одухотворенной красоты трудящегося на земле

крестьянина. Он долго не понимает, почему все его хозяйственные начинания встречаются мужиками с недоверием и терпят крах. И только в конце романа Левин совершает радостное для себя открытие: его неудачи, оказывается, были связаны с тем, что он не учитывал те духовные побуждения, которыми определяются крестьянский быт и крестьянский труд. Толстой предлагает свой путь «опрошения», принятия народной веры. Однако этот путь «сближения с народом» в ходе истории окажется нежизнеспособным, ибо лишь ничтожно малая часть дворянства будет способна согласиться с подобной теорией, и еще меньшая – воплотить ее в жизнь. На деле происходит лишь еще большее разобщение между сословиями, все чаще наблюдается уход помещиков от хозяйствования на собственной земле, а та малая часть, которая продолжает им заниматься, преследует совершенно иные, чуждые крестьянству цели. Создавая в «Черном монахе» образ помещика-землевладельца Песоцкого, проецируя его на образ Левина, Чехов полемизирует с Толстым.

На первый взгляд, этих героев роднит многое. И Левин, и Песоцкий целиком погружены в работу, она составляет смысл их жизни. Левин, вернувшись домой после неудачного сватовства, все силы отдает работе, находя в ней единственное утешение и удовольствие, он даже сравнивает себя с весталкой, которая «должна хранить огонь». Песоцкий же и вовсе не представляет собственного существования без садоводства, все его помыслы направлены только на то, чтобы улучшить и сохранить любимое детище: «Весь секрет успеха не в том, что сад велик и рабочих много, а в том, что я люблю дело – понимаешь? – люблю, быть может, больше чем самого себя», – говорит он Коврину (3 : 236). Ни Песоцкий, ни Левин не доверяют работы чужим людям, будь то наемный работник или приказчик. Левин оказывается неудовлетворен работой приказчика, Песоцкий и вовсе утверждает, что первый враг для него «не хрущ и не мороз, а чужой человек». Любовь героев к главному делу жизни проявляется одинаково. Они стремятся вникнуть в каждую деталь, никому не доверяют руководящей роли, более того, всегда стремятся выполнить работу самостоятельно. Левин участвует в весеннем севе, косьбе. Едва вернувшись домой после сватовства, он тут же отправляется с приказчиком на скотный двор осматривать новорожденную телку. Песоцкий, несмотря на полный забот и трудов день, тоже готов не спать ночь, но самостоятельно контролировать процесс спасения цветущего сада от утренника. Тоску Левина, охватившую его за месяцы вынужденного пребывания в Москве, как нельзя лучше выражают слова Песоцкого о тоске по своему делу: «Весь секрет в любви <...> когда поедешь куда-нибудь в гости на часок, сидишь, а у самого сердце не на месте, сам не свой: боишься, как бы в саду чего не случилось» (3 : 236). Еще одной общей чертой героев является то, что оба они занимаются научными трудами, посвященными сельскому хозяйству, и очень ревностно относятся к своему творчеству, увлеченно полемизируют, отстаивая свою точку зрения.

Однако здесь же наблюдается и существенная разница в характерах героев и их целях. Труд Левина, хотя и несколько утопический по своей сути, связан с попытками преобразования самого принципа хозяйствования с учетом характера рабочего. Он проектирует в статье такое изменение отношений между помещиком и крестьянами, при котором должна быть достигнута всеобщая выгода,

основанная на гармонии интересов хозяина и работника. Песоцкого, напротив, вопросы общественного устройства не занимают, круг его интересов намного уже, его статьи имеют узкопрактическую направленность и могут принести пользу лишь небольшому кругу увлеченных садоводов. Песоцкий размышляет над вопросами садоводства, затрагивая частные аспекты, его статьи посвящены сорту яблони, особенностям почвы и так далее. Разумеется, эти работы имеют определенную ценность, и, в отличие от так и не завершённого труда Левина, они уже опубликованы. С пылом, достойным лучшего применения, Песоцкий полемизирует в них с другими садоводами, отстаивая свою точку зрения о «перештыковке почвы», «окулировке спящим глазом». Коврину кажется смешным «нервный, почти болезненный задор», «ядовитые высказывания» и «латинские изречения» в статье с подобной тематикой. Чехов иронизирует над воинственным садоводом, показывая нам мелкость, незначительность проблем, волнующих его в столь кризисной для российского хозяйствования ситуации.

Особого внимания заслуживают отношения героев с крестьянами. Левин безуспешно пытается противостоять крестьянской лени и неосмотрительности. Все его попытки улучшить хозяйство оказываются нежизнеспособными из-за молчаливого, но упорного противостояния крестьян: «Полюбовавшись на приплод нынешнего года, который был необыкновенно хорош, <...> Левин велел вынести наружу корыто и задать сено за решетки. Но оказалось, что на не употребляемом зимой варке сделанные с осени решетки были поломаны. Он послал за плотником, который по наряду должен был работать молотилку. Но, оказалось, что плотник чинил бороны, которые должны быть починены еще с масленицы. Это было очень досадно Левину. Досадно было, что повторялось это вечное неряшество хозяйства, против которого он столько лет боролся всеми своими силами» (2 : 171–172). Левин стремится перестроить хозяйство на новый, более рациональный лад, но ему никак не удается объяснить крестьянам преимущества такой работы. Мужики не хотят выполнять «барские прихоти», поэтому семенной английский овес оказывается загубленным, бороны – непочиненными, клевер – посеянным лишь на треть. Героя раздражает подобная неповоротливость крестьян, он не может понять ее и примириться с нею: «Приказчик имел столь знакомый Левину и всегда раздражающий его безнадежный и унылый вид. Вид этот говорил: все хорошо, да как Бог даст. Ничто так не огорчало Левина, как этот тон. Но такой тон был у всех приказчиков, сколько их у него не перебивало. У всех было то же отношение к его предположениям, и потому он теперь уже не сердился, но огорчился и чувствовал себя еще более возбужденным для борьбы с этою какою-то стихийною силой, которую он иначе не умел назвать, как “что Бог даст”, и которая постоянно противопоставлялась ему» (2 : 173–174).

Испытывая раздражение и досаду, Левин неожиданно для самого себя открывает средство, которое помогает ему забыть огорчения и злость. Средство это – труд. В тяжелые минуты он ищет работы, которая могла бы занять его, отвлечь от злых мыслей, успокоить. «Уже не раз испытал с пользою известное ему средство заглушать свою досаду и все, кажущееся дурным, сделать опять хорошим, Левин и теперь употребил это средство. Он посмотрел, как шагал Мишка, воруя огромные комья земли, налипавшей на каждой ноге, слез

с лошади, взял у Василья сеялку и пошел рассеивать» (2 : 176). Впоследствии, осознав всю благотворную силу труда, Левин использует это открытие во всех сложных жизненных ситуациях.

Песоцкий у Чехова сталкивается с той же с проблемой нерадивости рабочих. Он не доверяет им, стремясь лично убедиться в благополучии задуманного дела: «Вид он имел крайне озабоченный, все куда-то торопился и с таким выражением, как будто опоздай он хоть на одну минуту, то все погибло!» (3 : 230). Коврина забавляет подобная увлеченность Песоцкого. Он выглядит довольно комично, когда, суетясь и передвигаясь короткими перебежками, отдает приказания работникам. В его тоне сквозит постоянная, почти маниакальная озабоченность состоянием сада. Малейшее упущение рабочих он воспринимает как невероятное преступление и лично ему нанесенную обиду. «Но вдруг он прислушался и, сделавши страшное лицо, побежал в сторону и скоро исчез за деревьями, в облаках дыма. – “Кто это привязал лошадь к яблоне? – послышался его отчаянный, душу раздирающий крик. – Какой это мерзавец и каналья осмелился привязать лошадь к яблоне? Боже мой, боже мой! Перепортили, перемерзили, пересквернили, перепакостили! Пропал сад! Погиб сад! Боже мой!” Когда он вернулся к Коврину, лицо у него было изнеможенное, оскорбленное. – “Ну что поделаешь с этим анафемским народом? – сказал он плачущим голосом, разводя руками. – Степка возил ночью навоз и привязал лошадь к яблоне! Замотал, подлец, вожжищи туго натуго, так что кора в трех местах потерлась Каково! Говорю ему, а он – толкач толкачом и только глазами хлопает! Повесить мало!”» (3 : 231). В гневе Егор Семенович прибегает к тому же средству успокоения, что и Левин – он занимает себя работой, исправляя то, что было сделано плохо. Как и Левину, труд приносит ему некоторое спокойствие и облегчение: «Успокоившись, он обнял Коврина и поцеловал в щеку» (3 : 231).

Но если Левин, сердясь на крестьян, пытается понять причины их нерадивости и найти путь своего примирения с мужиками, то Песоцкий не стремится к единодушию с рабочими, являющимися для него лишь орудием труда, нередко приносящим более вреда, чем пользы. Различие героев состоит еще и в том, что Левин всякий раз стремится разделить свой труд с мужиками, Песоцкий же, будь это в его силах, ухаживал бы за садом единолично.

Пытаясь отыскать причину «нерадивого» отношения крестьян к хозяйству, Левин, в конце концов, находит ее. Участвуя наравне с мужиками в общем деле – косьбе, – он внезапно совершает неожиданное для себя открытие: «Левин потерял всякое сознание времени и решительно не знал, поздно или рано теперь. В его работе стала происходить теперь перемена, доставлявшая ему огромное наслаждение. В середине работы на него находили минуты, во время которых он забывал то, что делал, ему становилось легко, и в эти самые минуты ряд его выходил почти так же ровен и хорош, как и у Тита. Но только он вспоминал о том, что он делает, и начинал стараться лучше, тотчас же он испытывал всю тяжесть труда и ряд выходил дурен.<...> Чем долее Левин косил, тем чаще и чаще он чувствовал минуты забвения, при котором уже не руки махали косой, а сама коса двигала за собой все сознающее себя, полное жизни тело, и, как бы по волшебству, без мысли о ней, работа правильная и отчетливая делалась сама собой. Это были са-

мые блаженные минуты» (2 : 278). Совместный труд приносит герою понимание причин равнодушия крестьян к его новациям. Он, как рачительный хозяин, стремился сделать так, чтобы работа приносила и ему, и мужикам как можно больше выгод. Крестьяне же, в свою очередь, хотели работать так, как Бог велит, получая от труда удовольствие, ощущая на подсознательном уровне собственную неразрывную связь с землей. Они стремятся к душевной, живой работе, инстинктивно сохраняя завещанные еще дедами традиции. Поэтому все попытки Левина облегчить их труд, сделать его более рациональным оказываются тщетными: сеноворошилки ломают, плуги приводят в негодность. Работая с ними наравне и ощущая благодатные минуты забвения, когда работа делается как бы сама собой, Левин начинает понимать, что движет мужиками, и это понимание приводит его к изменению собственного мировоззрения, к поиску правды и смысла жизни для себя самого.

Левин стремится достичь взаимопонимания, его привлекает простая крестьянская жизнь, он пытается познать особое мировоззрение мужиков, научиться у них отношению к труду и земле. Его выход на посевную, косьба символизируют стремление к единству; даже упомянутый выше трактат направлен, в конечном счете, на достижение единства помещика с крестьянской общиной. В итоге это ему удается. Мужики, хоть и противятся «причудам» барина, но уважают в нем трудолюбивого, рачительного хозяина и, в минуты совместного труда, воспринимают его почти как своего. Левин делит с мужиками обед, обсуждает хозяйственные дела, разговаривает даже о самом сокровенном для себя вопросе – вопросе веры и смысла жизни. Герой, пусть и с высоты помещичьего положения, становится близким крестьянам человеком.

Иначе ведёт себя Песоцкий в «Черном монахе». Единства с крестьянами для него не существует. Он не стремится к поощрениям, как Левин, предлагающий косарям водку за выкос «Машкина Верха». Крестьянин для Песоцкого – лишь воплощение рабочей силы, которую он использует по своему усмотрению. Примечательно, что *работников* Песоцкого уже нельзя назвать крестьянами, так как это люди, постепенно теряющие свою первоначальную связь с землей. Песоцкий выращивает не злаки, а фрукты, то есть культуры, изначально далекие от привычных крестьянам. Поэтому и отношение к саду у них совсем иное, сад не представляется им частью крестьянской культуры, каковой, например, могла бы стать пашня. И вот работник Степка варварски привязывает лошадь к яблоне. Яблоня – прообраз сада из знаменитой комедии Чехова. То, что именно яблоня страдает от рук крестьянина, утратившего связь с родной землей, символизирует гибель всего живого и прекрасного, погибающего под железной пятой наступающего нового, прогрессивного времени, когда вековые связи будут окончательно разрушены, а сад, как символ старой России, уничтожен.

Таким образом, в отличие от ситуации Левина, конфликт между Песоцким и рабочими возникает на почве расхождения во взглядах на труд. Работники Песоцкого не пытаются отстаивать свое право трудиться так, как завещали предки. Крестьянское сословие, превращаясь в сословие «батраков», уходит от собственных корней, теряет бережное отношение к земле, которое на протяжении многих веков питало его мировоззрение. Особенно значимым в этом контексте представляется

эпизод, в котором Песоцкий и Коврин осматривают сад: «“Вот, брат, история... – начал он, останавливаясь, чтобы перевести дух. – На поверхности земли, видишь, мороз, а подними на палке термометр сажени на две повыше земли, там тепло... Отчего это так?” – “Право, не знаю”, – сказал Коврин и засмеялся. – “Гм, всего знать нельзя, конечно... Как бы обширен ум не был, всего туда не поместишь. Ты ведь больше насчет философии?”» (3 : 230–231). Этот незначительный, на первый взгляд, разговор, обладает высокой смысловой нагрузкой, имеет философский подтекст. Образ замерзающей земли синонимичен образу народной души. Почва, подернутая морозом, символизирует холодность, отчуждение крестьян, все более удаляющихся от родной земли. Почва замерзает, корни гибнут, теряется вековая связь крестьянина с землей. Тепло уходит вверх, в никуда, рассеивается, не принося пользы. За этим незначительным диалогом скрывается художественное обобщение Чехова, отражающее его размышления о судьбах крестьянской России.

Таким образом, мы можем говорить, что к 1890-м годам отличительной чертой чеховского стиля становится предельная семантическая насыщенность его произведений. «Черный монах», как одно из произведений этого периода, также поднимает ряд существенных проблем, выходя далеко за рамки психологического этюда о мании величия. В этой повести Чехов полемизирует с Толстым, подвергая сомнению предложенный великим классиком путь объединения дворянства и крестьян. Создавая в «Черном монахе» образ Песоцкого, столь сходного с героем Толстого, Чехов развенчивает помещика-земледельца, вскрывая истинные причины, движущие этой категорией людей, показывая, что путь Левина-философа – скорее счастливое исключение, чем правило, и поэтому не может рассматриваться как выход из сложившегося в России к концу XIX века кризиса, определившего печальную судьбу дворянства и крестьянства в XX столетии.

Библиографический список

1. Катаев В. Б. Литературные связи Чехова. М., 1989.
2. Толстой Л. Н. Собр. соч.: в 22 т. Т. 8. М., 1981.
3. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Т. 8. М., 1977.

РАЗДЕЛ IV. ПРОБЛЕМА ДУХОВНОСТИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Н. Г. Коптелова

*Костромской государственный
университет им. Н. А. Некрасова*

СТАТЬЯ «ПРАЗДНИК ПУШКИНА» Д. С. МЕРЕЖКОВСКОГО В КОНТЕКСТЕ ДУХОВНЫХ ИСКАНИЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКОВ

На волне религиозно-философских исканий символизма в литературно-критических статьях 80 – 90 гг. Д. С. Мережковский уже создаёт свой образ Пушкина. Особый вклад в постижение духовного феномена первого поэта России вносит его статья «Праздник Пушкина», вышедшая в свет в 1899 году в журнале «Мир искусства» (т. 2, № 13–14) и посвящённая пушкинскому юбилею. В том же издании появляются «Заметка о Пушкине» В. Розанова, «Заветы Пушкина» Н. Минского, «К всероссийскому торжеству» Ф. Сологуба.

Примечательно, что статья Мережковского целиком повторяет название работы Г. И. Успенского «Праздник Пушкина (Письма из Москвы – июнь 1880)», которая была напечатана после чествования памяти поэта, проходившего двадцать лет назад. Установка на прямую преемственность, диалогичность выражается в том, что статья Мережковского так же, как и статья его «духовного учителя» Успенского, написана по поводу идеи «памятника Пушкину» и юбилейных торжеств, посвящённых первому поэту России. Разница в том, что Успенский пишет о свершившемся факте (о состоявшемся 6 июня 1880 года открытии памятника Пушкину в Москве, созданного скульптором Опекушиным), Мережковский – говорит только о намерении на народные пожертвования поставить новый «всероссийский» памятник русскому гению.

И Успенский, и Мережковский главной целью своих размышлений считают осмысление нравственно-духовных «итогов», «приобретений», оставленных «пушкинским праздником», организованным литературной общественностью. Оба автора, в конечном счёте, создают «антиюбилейные» статьи, направленные как против самих пышных торжеств, уводящих от духа Пушкина, так и против современных им интерпретаторов наследия русского гения. Наиболее ядовитые стрелы сарказма Г. И. Успенского достаются славянофилу И. С. Аксакову, которому приписываются «почин к многоглаголанию» (9 : 17), «праздное громогласие» (9 : 17), оскорбляющие память Пушкина и чуждые «простому и задушевному» слову великого поэта. Мережковский, соответственно, иронически разоблачает А. С. Суворина, который выступил с «духовным почином» возвести памятник Пушкину на народные пожертвования и оказался преемником И. С. Аксакова, наследовав «празднословный тон» (9 : 17) его речи о поэте.

У Мережковского напыщенная велеречивость Суворина-оратора передаётся через язвительную пародию эстетических исканий начала XX века, связанных с апологией так называемого «дионисийства», противоположного «аполлоническому» началу. Эти искания, как и сама антиномия «дионисийского – аполлонического», восходят к работе Ф. Ницше «Происхождение трагедии из духа музыки» (1872) и реализуются с наибольшей полнотой в воплощённых в мифопоэтической форме идеологии и эстетике русских символистов. Последние всячески подчёркивали, что для них не актуально, чуждо «аполлоническое» начало, выражающее чувство меры, ясность, гармоничность, мудрый покой, разум, свободу от безудержных порывов и страстей. Зато «дионисийство» объявлялось миропониманием, вполне адекватным современности, и ассоциировалось в сознании символистов со «сферой праздничного опьянения <...>, чарующих сновидений и грёз, безудержных страстей, душевно-телесных порывов и даже безумия» (10 : 22). Причём категория «дионисийства» выступала в индивидуально-авторской мифологии многих творцов Серебряного века в различных модификациях, в частности, в форме идей «орфизма» и «пифизма». Так, особый тип «дионисийского» поведения и творчества, экстатический по своей природе и пророческий по смыслу, получил название «пифийского».

Возникнув в поле притяжения символизма, идея «пифийского творчества», тем не менее, захватывает достаточно широкий мировоззренческий ареал. Туда попадает, например, В. В. Розанов. Наиболее ярко и показательно идея «пифийского творчества» манифестирована в розановской «Заметке о Пушкине» (1899), вошедшей в подборку мирискуснических статей и вызвавшей полное неприятие В. С. Соловьёва. В названной работе Розанов исключает Пушкина, как носителя «аполлонического начала», из сферы «дионисийского», «пифийского», искусства, которое, с его точки зрения, представляют Гоголь, Достоевский, Лермонтов: «Что “пишу”, что “написал”? Даже и не разберёшь: какой-то набор слов, точно бормотание пьяного человека. Да, они все, т. е. эти три, были пьяны, т. е. *опьянены*, когда Пушкин был существенно *трезв*. Три новых писателя, существенно новых – суть оргиасты в том значении и, кажется, с тем же родником, как и Пифия, когда она садилась на треножник» (курсив В. Розанова. – *Н. К.*) (5 : 68). Как видим, смысловым ядром концепции пушкинского творчества, реализованной в статье Розанова, становится мифологема Пифии. Эта мифологема, в трактовке Розанова, оказывается конкретным воплощением «дионисийского», то есть «нисходящего», иррационального и в то же время экстатического религиозно-мистического начала, имеющего языческие истоки.

Именно В. Розанов В. Соловьёв считает наиболее последовательным теоретиком и практиком «пифийского» творчества. Причём автор статей «Особое чествование Пушкина» (1899), «Против исполнительного листа» (1899), «Значение поэзии в стихотворениях Пушкина» (1899) проецирует идею «пифизма» и на общемодернистскую рецепцию феномена поэта, как раз и обозначившуюся, с его точки зрения, в юбилейном пушкинском номере «Мира искусства». Не в такой жёсткой форме, как к Розанову, Соловьёв предъявляет претензии Н. Минскому и Д. Мережковскому, которых он также относит к сторонникам «пифизма». В статье «Особое чествование Пушкина» Соловьёв пишет: «Дело в том, что г. Розанов хотя мало смыслит в красоте, поэзии и Пушкине, но отлично чувствует дельфийскую расщелину и дыру с серными

парами; поэтому он по инстинкту отмахивается от Пушкина, – это цельное явление в своём роде. Что же касается до гг. Мережковского и Минского, то при бо?льших литературных заслугах (хорошие переводы из древних) они лишены “пифической” цельности и в этой области более поверхностны. Несомненный вкус к “пифизму” и “оргазму” соединяет их с г. Розановым, но, вместе с тем, сами поэты, они искренно восхищаются и анти-пифической поэзией Пушкина» (6 : 388).

В статье Соловьёва «Против исполнительного листа», написанной в том же 1899 году и логически продолжающей работу «Особое чествование Пушкина», отличия между критиками-пушкинистами, напечатавшими свои статьи в «Мире искусства», и другими «декадентами» также признаются: «Ведь Мережковский очень не похож на Минского, оба они не похожи на Волынского и ещё меньше, я думаю, сходства между Д. Философовым и В. Розановым» (6 : 394). Но теперь Соловьёву важно подчеркнуть «единство» пушкинистов-мирискусников, родство их «душ, преданных “пифизму”»: «А что пифизм, или оргиазм, или всё то, что они под этим разумеют, есть нечто в высочайшей степени прекрасное и желательное, – это для них уже давно решено. Они уже отдались ему, принадлежат ему всецело...» (6 : 394).

Соловьёв отказывается считать своих оппонентов «серьёзными ницшеанцами» (курсив Соловьёва. – Н. К.) (6 : 394). Тем не менее он наносит сокрушительный удар и по идеям Ницше как таковым, и по их русской рецепции, воплощённой в концепции «пифизма», проецированной критиками «Мира искусства» на миропонимание и творчество Пушкина. Автор статьи «Против исполнительного листа» отрицает «пифизм», как языческую по природе «новую красоту», пропагандируемую модернистами. Эта «новая красота» представляется неприемлемой для Соловьёва, поскольку она, как ему кажется, разрывает связи с христианской традицией: «Пушкинский № “Мира Искусства” открыл мне глаза. <...> Есть в человеке и мире нечто кажущееся таинственным, но всё более и более раскрывающее свою тайну. Это нечто, под разными именами – оргиазма, пифизма, демонизма и т. д., ужасно как нравится этим людям, они делают из него своё божество, свою религию и за своё посильное служение этому “нечто” считают себя избранниками и сверх-человеками. Хотя служение этому боже-ству прямо ведёт к немощи и безобразию, хотя его реальный символ есть разлагающийся труп, они сговорились называть это “новой красотой”, которая должна заменить устарелые идеи истины и добра» (6 : 393–394).

Христианский мыслитель, в целом, точно почувствовал, что сторонники «пифийского» творчества вслед за своими предшественниками: романтиками, Вагнером и Ницше – на первое место ставят «эстетический феномен», в ущерб этическим идеалам литературы. В статье «Значение поэзии в стихотворениях Пушкина» (1899) Соловьёв опять отождествляет категорию «новой красоты» с «пифизмом», в котором увидел разрушение искомой триады «Истина – Добро – Красота», являющейся, с его точки зрения, основой теургического искусства. С нескрываемой тревогой за судьбу христианской духовности, питавшей отечественную словесность, он восклицает: «Между старой и новой красотой – то различие, что первая жила в тесном естественном союзе с добром и правдой, а вторая нашла такой союз для себя не только излишним, но и прямо неподходящим, нежелательным. <...> а под конец вдруг оказывается, что эта свобода и красота <...> незаметно

перешли <...> в какой-то пифизм, демонизм, сатанизм и прочие “новые красоты”, в сущности столь же старые, как “чёрт и его бабушка”» (6 : 400).

Кроме того, критик-философ сомневается и в верности тех путей познания мира (иррациональных, интуитивистских), которые выбрали идеологи «пифийского» миропонимания. По его словам, Розанов, Мережковский и Минский признали себя «существами и сверх-разумными и сверх-логическими» (6 : 394). При этом в пылу полемики Соловьёв не замечает, что тот же Мережковский в своей статье «Праздник Пушкина» язвительно пародирует саму идею «пифийского безумия», ему приписываемую. Критик-символист откровенно высмеивает трескучую риторику Суворина о Пушкине, мотивированную, по сути, близкими ему самому мифотворческими моделями, навеянными языческими представлениями и поэтизированными Ницше. Так, Мережковский пишет: «И среди всех этих чудес сам великий маг (А. Суворин. – Н. К.) *вещает в пифийском безумии*, в священной ярости “животного патриотизма”».

“Этот идол прекрасен. Это наш русский лучезарный Аполлон... Он стоит царских почестей в день столетней годовщины своего рождения”» (курсив мой. – Н. К.) (3 : 541–542).

Сам факт контекстного окружения, несомненно, влияет на идейное содержание статьи Мережковского. «Праздник Пушкина» неизбежно концептуально соотносится, вступает в диалогические отношения с работами других критиков, опубликованными в «Мире искусства». Ирония Мережковского «ударяет» не только по «демагогу» Суворину, профанирующему дорожную «новому литературному сознанию» идею «пифизма», – она отчасти задевает и Розанова, активно пропагандирующего эту идею в «Заметке о Пушкине»; противоречит заявлениям Н. Минского, увидевшего в пушкинском творчестве наиболее полное выражение «пифийских» откровений. В определённом смысле, в статье «Праздник Пушкина» Мережковский объективно солидаризируется с В. С. Соловьёвым, который отвергает концепцию «пифизма», своеобразно воплощающего идеал «пророческого» художественного творчества, имеющего языческую природу. (Хотя впоследствии в книге «Атлантида – Европа», размышляя об истоках ясновидения Платона, Мережковский всерьёз апеллирует к мифологеме Пифии-пророчицы, которую связывает с орфическим началом (1 : 31).)

В свою очередь, сам автор статьи «Судьба Пушкина» также попадает под огонь резкой критики Мережковского. Одна из гневных реплик полемика диалога Мережковского, развёрнутого в статье «Праздник Пушкина», адресована именно В. Соловьёву. Критик-символист был возмущён позицией Соловьёва, вынесшего Пушкину суровый нравственный приговор: «Ссылаясь на святоотеческую книгу, Лимонарий св. Софорония патриарха Иерусалимского, объявил он, что пуля Геккерена была направлена не случайно, а Промыслом...» (3 : 542) Нельзя не заметить, что в полемика задоре Мережковский несколько упрощает и огрубляет мысль В. С. Соловьёва, «приписывая» своему идейному противнику примитивные фразы: «Убийца невинен. Пушкин сам себя убил» (3 : 542). Между тем как автору статьи «Судьба Пушкина» необычайно важна сама мысль о том, что истинная любовь к гению русской поэзии обязательно предполагает и высокую планку нравственных требований к нему: «Ни эстетический культ пушкин-

кой поэзии, ни сердечное восхищение лучшими чертами в образе самого поэта не уменьшаются оттого, что мы признаём ту истину, что он сообразно своей собственной воле окончил своё земное поприще. Ведь противоположный взгляд, помимо своей исторической неосновательности, был бы унизителен для самого Пушкина» (4 : 18).

В числе оппонентов, с которыми Мережковский ведёт спор в статье «Праздник Пушкина», оказывается и критик В. Д. Спасович, на которого ещё совсем недавно автор трактата «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» возлагал самые серьёзные надежды в деле преобразования литературной критики. В своём манифесте русского символизма Мережковский искренне восхищался философской глубиной, *«европейской образованностью»* (курсив Мережковского. – Н. К.), свободной терпимостью, оригинальной художественной формой критики В. Д. Спасовича. Критик-символист выражал уверенность, что в лучших своих статьях Спасович прорывается к высотам «божественного идеализма» (2 : 559). Среди творческих побед Спасовича в трактате «О причинах упадка...» Мережковский называл, в частности, и его работы о Пушкине (2 : 559). А вот в статье «Праздник Пушкина» предтеча «новой критики» фигурирует уже как «обидчик» великого поэта, не способный постичь глубины его мудрости и осознать всемирное значение пушкинского творчества (2 : 542–543). Мережковский явно даёт отпор Спасовичу, по сути перечеркнувшему его концепцию пушкинского творчества, намеченную в статье «Пушкин» (7 : 598).

Диалогическая структура статьи «Праздник Пушкина» дополняется нелестной репликой, обращённой и к Л. Н. Толстому. Мережковский спорит с «великим писателем земли русской», который в своей статье «Что такое искусство», по его мнению, довершил «развенчание» гения Пушкина. Критик-символист замечает: «...Л. Толстой согласился с саратовским мещанином, что простому человеку можно с ума сойти от бессмысленности почестей, воздаваемых Пушкину, вся заслуга которого заключается лишь в том, что он писал неприличные стихи о любви ...» (3 : 544)

Разнообразно выраженное диалогическое начало во многом влияет на сложную жанровую природу «Праздника Пушкина». Эта работа Мережковского парадоксально сочетает в себе признаки литературного фельетона и религиозной проповеди. Переплетение аллюзий, цитат, реминисценций выполняет в «Празднике Пушкина» Мережковского самые разные функции. Так, пушкинское слово, вводимое, в речевую структуру статьи, обретает новые смыслы в неожиданных контекстах. В ироническом ключе Мережковский использует цитаты из двух маленьких трагедий Пушкина: «Скупой рыцарь» и «Пир во время чумы».

В частности, демоническую сущность личности Суворина, его загадочную власть над общественным мнением критик-фельетонист передаёт, приписывая слова Скупого рыцаря влиятельному издателю «Нового времени». Мережковский замечает: «Впрочем, эта скромность только признак силы:

Я спокоен:
Я знаю мощь мою: с меня довольно
Сего сознанья...

В тайне сердца своего, в тишине ночей своих Суворин имеет право говорить себе, как пушкинский герой:

Что не подвластно мне?.. Как некий демон,
Отселе править миром я могу:
Лишь захочу – воздвигнутся чертоги:
В великолепные мои сады
Сбегутся нимфы резвою толпою;
И музы дань свою мне принесут,
И вольный гений мне поработится» (3 : 541).

Как видим, Мережковский использует мотивы пушкинского произведения как материал для мифотворчества. В результате «всесильный» Суворин предстаёт в мифологическом облике чёрного «мага», нарушающего духовный завет Пушкина, убивающего пошлостью саму память о великом поэте: «Воистину, не чудо ли это, не волшебство ли? Одно мановение Суворина, и обветшалый, сомнительный “нерукотворный” памятник Пушкину превращается в несомненный, современный, рукотворный, и дремавшие академии пробуждаются, и какое-то министерство заказывает 40 000 гипсовых пушкинских бюстов, и кто-то изобретает игру “Смерть Пушкина” – лото или карты...» (3 : 541).

Суворин, в конечном счёте, оказывается и современным строителем «пира во время чумы», вечное повторение которого предсказал Пушкин. Мережковский отмечает: «Но Суворин сказал, что будет пир, и, значит, пир будет.

Зажжём огни, нальём бокалы,
Утопим весело умы» (3 : 546).

Строки из пушкинской трагедии, неоднократно повторяясь, указывают на сверхисторический смысл событий, гениально изображённых поэтом. Причём в функции иронического «остранения» Мережковский использует не только цитаты из пушкинских произведений, но и композиционно сочленённые с ними высказывания, почерпнутые из библейской Книги пророка Исаяи. Так, критик-символист достаточно вольно контаминирует из названной кн. Ветхого завета: первый стих из 55 главы и девятый из 56 главы, – чтобы создать сатирический и в то же время трагический образ безбожного «пира во время чумы», устроенного на «пушкинском празднике»: «“Жажущие, идите все к водам. Даже и вы, у которых нет серебра, – идите; покупайте и ешьте; идите, покупайте без серебра и без платы вино и молоко. Все звери полевые, все звери лесные! Идите есть”. <...> И голодные услышали призыв, и устремились толпами к житницам, и ждут и теснятся – прибежали “все звери полевые, все звери лесные”: Иван Иванович Иванов, гр. NN, наборщик Артемий, Коля, Вася, Муся, Вера, – тянутся, тянутся жалкие бесчисленные руки со святыми лептами к обещанному хлебу» (3 : 545).

Некоторые цитаты и реминисценции из Книги Исаяи, как и из трагедии Пушкина «Пир во время чумы», перекликаясь, образуют смысловое согласие и звучат только в трагическом регистре: «“И будет вместо благовония – зловоние, и вместо пояса будет верёвка; и вместо завитых волос – плешь, и вместо широкой епанчи – узкое вретиче, вместо красоты – клеймо”» (гл. 3: 23) (3 : 545); «Безбожный пир, безбожные безумцы! // Вы пиршествуете и песнями разврата // Ругаетесь над

мрачной тишиной. Повсюду смертью распространённой» (3 : 547). Их тесное взаимодействие подчёркивает религиозно-мистическое призвание поэта, голос которого сливается с голосами библейских пророков.

Мережковский вводит в тональность статьи апокалиптическую ноту, характерную для его творчества в целом. При этом он очень вольно монтирует цитаты из «Откровения святого Иоанна Богослова» (глава 3, ст. 1 и 17): «Ты носишь имя, будто жив, но ты мёртв. Ты говоришь: я богат, разбогател и ни в чём не имею нужды; а не знаешь, что ты несчастен, и жалок, и нищ, и слеп, и наг» (3 : 546). Любопытно, что в обращении с библейскими источниками Мережковский-критик в главном повторяет опыт Пушкина, создавшего знаменитое стихотворение «Пророк». Современные исследователи установили, что образы и мотивы этого стихотворения восходят не только к 6 главе Книги Исаяи, но и к текстам Книги Пророка Иеремии, Книги Пророка Иезекииля, а также – к псалмам Давида (11 : 144). Причём библейские символы использованы в пушкинском произведении, по точному выражению И. Сура, «как кремль, о который высекают огонь, – они несут в стихи всю силу библейской традиции, но вырваны из своего сюжетного контекста и включены в новые лирические связи» (8 : 138). Собственно, аналогичный механизм освоения цитат из Библии мы находим и в статье Мережковского «Праздник Пушкина».

Итак, работа Мережковского «Праздник Пушкина» может быть отнесена к особому жанру «антиюбилейной статьи», комплексно решающей несколько задач. Во-первых, критик-символист стремится реализовать в своей статье «жизнетворческое» задание, по сути, выводя критический текст «за рамки» только литературы. Он хочет укрепить в сознании своих современников мысль о том, что любое «празднование» пушкинских годовщин – это, прежде всего, высокое духовное переживание, теургическое преображение отдельной личности и нации в целом, а не «внешняя», конъюнктурная суэта и «торговля» именем и стихами великого поэта. Во-вторых, Мережковский стремится отстоять свою систему оценок феномена Пушкина, намеченную в предшествующих литературно-критических работах.

Своеобразный смысловой полифонизм статьи создаётся благодаря тому, что в её композиции стержневую роль играют разнообразные диалогические модели. Диалог-спор о Пушкине критик ведёт с рядом своих современников: В. Спасовичем, Л. Толстым, В. Соловьёвым. Мережковский считает, что эти интерпретаторы творчества Пушкина упрощают, искажают и недооценивают наследие первого поэта России. Автор статьи «Праздник Пушкина» решительно выводит автора «Маленьких трагедий» из-под нравственно-моралистического суда В. Соловьёва и Л. Толстого. Наиболее ядовитые реплики Мережковского-фельетониста обращены к А. Суворину, который, как устроитель «пушкинских торжеств», опошляет и оскорбляет саму идею «праздника Пушкина», заменяя «духовный памятник», завещанный поэтом, грубым монументом. Суворин же, по мнению Мережковского, профанирует своим поведением концепцию «пифийского безумия», взятую на вооружение эстетикой символизма и шире – модернизма. Однако ирония, окрашивающая тональность статьи «Праздник Пушкина», поливалентна: она обращена не только к «демагогу» Суворину, но отчасти задевает и соратников

Мережковского по «Миру искусства»: В. Розанова, активно пропагандирующего идею «пифизма» в «Заметке о Пушкине», и Н. Минского, увидевшего в пушкинском творчестве наиболее полное выражение «пифийских» начал.

Диалогическая структура статьи «Праздник Пушкина», кроме того, дополняется диалогом-согласием, диалогом – «духовным единением и обогащением» – с одноимённой работой Г. Успенского, текстом Библии, с пушкинскими «Маленькими трагедиями». Причём в процессе диалога Мережковский включает пушкинские цитаты в новый контекст, что позволяет ему «перекодировать» традиционные смыслы таких известных произведений, как «Скупой рыцарь», «Пир во время чумы», «Пророк».

Библиографический список

1. Мережковский Д. С. Атлантида – Европа: Тайна Запада. М., 1992.
2. Мережковский Д. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // Мережковский Д. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М., 1995.
3. Мережковский Д. С. Праздник Пушкина // Мережковский Д. С. Эстетика и критика: в 2 т. Т. 1. М.; Харьков, 1994.
4. Пушкин в русской философской критике. М., 1990.
5. Розанов В. В. О Пушкине: Эссе и фрагменты. М., 2000.
6. Соловьёв В. С. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. М., 1990.
7. Спасович В. Д. С. Мережковский и его «Вечные спутники» // Вестник Европы. 1897. № 6.
8. Сурат И. Пушкин как религиозная проблема // Сурат И. Пушкин: биография и лирика. Проблемы. Разборы. Заметки. Отклики. М., 2000.
9. Успенский Г. И. Праздник Пушкина (Письма из Москвы – июнь 1880) // Успенский Г. И. Полн. собр. соч.: в 14 т. Т. 8. М.; Л., 1954.
10. Хализев В. Е. Теория литературы: учебник. М., 2002.
11. Юрьева И. Ю. Пушкин и христианство: Сборник произведений А.С. Пушкина с параллельными текстами из Священного Писания и комментарием. М, 1999.

Н. М. Сергеева

*Костромской государственный
университет им. Н. А. Некрасова*

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ЛЕГЕНДЫ О СТАРЦЕ ФЕОДОРЕ КУЗЬМИЧЕ В РОМАНЕ Д. С. МЕРЕЖКОВСКОГО «АЛЕКСАНДР I»

Работу над любым художественным произведением, а тем более на историческую тему, Д. С. Мережковский неизменно предварял тщательными архивными разысканиями и изучением источников. В период написания «Царства Зверя» у писателя была возможность широко использовать основательные труды отечественных и зарубежных историков. В числе таких фундаментальных трудов прежде всего следует назвать работы Н. К. Шильдера «Император Павел I» (1901), «Им-

ператор Александр I, его жизнь и царствование» (1897–1898), «Николай I» (1903), Е. С. Шумигорского «Император Павел I. Жизнь и царствование» (1907). Революция 1905 года повлекла за собой ослабление цензуры, что в свою очередь привело к появлению многочисленных работ, посвящённых «тёмным пятнам» русской истории. Таковыми, например, являются изданный А. С. Сувориным сборник «Цареубийство 11 марта 1801 года. Записки участников и современников» (1907) и книга Г. Василича «Император Александр I и старец Феодор Кузьмич» (1911). Стали доступны широкому кругу читателей записки и воспоминания декабристов, документы, материалы допросов.

Сразу после окончания второй части «Царства Зверя» Мережковский пишет статью «Александр I», которая во многом проясняет логику работы писателя с историческим материалом в одноименном романе. Формально статья построена как отклик на книгу Великого князя Николая Михайловича «Император Александр I. Опыт исторического исследования», причем отклик остро полемический. Писателя совершенно не устраивает трактовка образа императора как человека, который «отдался всецело *зловредному мистицизму* в области недостигаемого на земле блаженства, а отдавшись религиозно-мистическим утопиям, не мог уже заниматься делами» (3 : 119), а его государственной деятельности последних лет как проявления «полного маразма» (3 : 119). Причиной неприятия такой тенденции в оценке исторических событий Мережковский открыто называет изменения, произошедшие в религиозном сознании интеллигенции в конце XIX – начале XX веков.

Писателя привлекает «главная религиозная мысль Александра – христианство как правда не только личная, но и общественная; Евангелие как основа жизни не только человека, но и человечества» (3 : 120). И одной из самых важных заслуг русского императора Мережковский в своей статье называет искренние попытки осуществить безумную (если учитывать реальное историческое положение вещей) мечту, в которую Александр верил: «отречение от всякой власти человеческой во имя власти Божьей» (3 : 120). «Князь П. М. Волконский полагает, что покойному государю действительно приходило на ум отречение от престола <...> Ежели бы кончина императрицы Елисаветы Алексеевны последовала при жизни его, *государь не только отрекся бы от царствования, но в состоянии был удалиться в монастырь*» (3 : 123), – отмечает писатель, ссылаясь на дневник князя А. С. Меншикова (курсив Д. С. Мережковского. – Н. С.).

Очевидно, что подобный подход к интерпретации личности императора в известной мере ограничен, но все же он прямо соотносится с художественным воплощением образа Александра I в романе. Мережковский убежден, что для воссоздания живого образа того или иного реального лица отнюдь не достаточно конкретных исторических свидетельств. В соответствии с этой установкой он отстаивает свое право использовать в литературном произведении не только документальные источники, но и народные предания. Писатель осознает, что «легенды не история, как облака не горы» (3 : 123); однако справедливо полагает, что «иногда за легендой – высшая правда истории, как за облаками – вершины гор» (3 : 123).

В этой связи особое значение для постижения идейного смысла «Александра I» и определения логики работы автора с историческими источниками является

легенда о старце Феодоре Кузьмиче, включенная в роман. Характерно, что Мережковский считал ее едва ли не прекраснейшим из всех преданий, созданных народным сознанием в последние века русской истории, и резко негативно отзывался о попытке Великого князя Николая Михайловича опровергнуть эту легенду.

Писателю ближе намеки Н. К. Шильдера на возможное тождество императора Александра I и старца Феодора Кузьмича, высказанные в его труде «Император Александр I, его жизнь и царствование». Историк отмечает, что множественные слухи, будто «Александр не умер в Таганроге, что вместо него было похоронено подставное лицо, а сам он каким-то таинственным образом скрылся отсюда неизвестно куда» (4 : 445), возникли сразу после кончины императора. Однако в конце XIX столетия «неожиданно с новой силой воскресли старые, давно забытые народные сказания» (1 : 113), которые в этот раз «сосредоточились на одном таинственном старце, появившимся в Сибири и умершем 20-го января 1864 года, как полагают 87-ми лет в Томске» (1 : 113).

Следует отметить, что весьма популярной в начале XX века была книга Г. - Василича «Император Александр I и старец Феодор Кузьмич», в которой были собраны проверенные и непроверенные слухи, связанные с кончиной Александра I. Наиболее характерные из них следующие: «государя убили, изрезали, и долго его тело искали, и наверное не могут утвердить, нашли ли его тело, и нельзя узнать, для того на лицо сделали восковую маску» (1 : 89), «государь жив, его продали в иностранную неволю» (1 : 89), «государь жив, уехал в легкой шляпке в море» (1 : 89), вместо Александра был убит неизвестный солдат, а «настоящий государь, бросив ружье, бежал с часов, но неизвестно куда» (1 : 91), а спустя время в Сибири появился некий старец, лицом и манерами похожий на «покойного» Александра I.

Из множества легенд, касающихся фигуры императора, Мережковский избирает для художественного воплощения одну. По мнению писателя, высшую духовную потенцию Александра I угадывает народное сознание, создавшее легенду о царе, убежавшем от царства и ставшим безвестным Божьим странником Федором Кузьмичом. Именно эта легенда в романе объясняет и оценивает духовное существо героя. Для Мережковского не приемлемы трактовки последних лет царствования императора Александра как времени страшной реакции (такова, например, позиция А. Н. Пыпина). Его художественная версия исторических событий иная: Александр действительно обманул надежды России, отступив от первоначальных планов реформирования, однако он скорее не актер, беспристрастно разыгрывающий свою роль, а фигура глубоко драматическая, достойная сострадания.

Библиографический список

1. *Василич Г.* Император Александр I и старец Феодор Кузьмич. М., 1911.
2. *Мережковский Д. С.* Александр I // Мережковский Д. С. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 3.
3. *Мережковский Д. С.* Было и будет: Дневник, 1910–1914; Невоенный дневник. 1914–1916. М., 2001.
4. *Шильдер Н. К.* Император Александр Первый. Его жизнь и царствование: В 4 т. СПб., 1898. Т. 4.

Н. В. Дзуцева
Ивановский государственный университет

«ТЫ, СОВЕСТЬ РУССКАЯ...» (К ПРОБЛЕМЕ ДУХОВНО- НРАВСТВЕННЫХ КАТЕГОРИЙ ВЯЧ. ИВАНОВА)

Определяя общий кризис духовного бытия начала XX века, Н. А. Бердяев писал: «Мораль как каноническая, общеобязательная культурная ценность <...> так же перезрела и надломлена, как и все канонические, общеобязательные ценности культуры» (2 : 246). Понятно, что и Вяч. Иванов не только испытал на себе слом морально-нравственных установок в атмосфере эпохи, но был, пожалуй, одним из самых ярких и авторитетных лидеров в установлении законов и предписаний «новой» морали. «Было бы странно, – замечает С. Аверинцев, – вопреки очевидности утверждать, будто христианский путь Вячеслава Иванова прост, прям и непротиворечив. С поэтами, с людьми искусства, несущими на себе помимо личных страстей, еще и страсти своего времени, такое очень редко бывает – даже и тогда, когда их эпоха не до такой степени заряжена амбивалентностями, как «серебряный век» (1 : 21).

Действительно, нельзя не учитывать процессов трансформации канонических установлений традиционной морали, которыми на рубеже XIX–XX веков отмечена сфера личной нравственности. Тем не менее, Иванов не мог не быть вовлечен в ситуацию напряженных духовно-нравственных исканий своей эпохи. Исходя из философско-эстетических установок, развернутых им в своде основополагающих теоретических и критико-философских работ, можно предположить, что максима Вл. Соловьева – «внутреннее неопределимое и незаменимое достоинство человека в его разуме и совести» (6 : 90) – является истинным исповеданием Иванова, тем «заветом учителя», который напрямую определяет его умонастроение как поэта-символиста и религиозного мыслителя. Однако это утверждение нуждается в существенных оговорках: на каждом этапе своего творческого развития Иванов привносит в концептуализацию такого понятия, как совесть, новые смыслы, связанные с тем или иным конкретным материалом и заданием. В результате выстраивается своеобразная семантическая парадигма, представляющая собой своего рода иерархическую концептуализацию совести как одной из определяющих категорий, которая каждый раз оформляется Ивановым не только сообразно его креативным установкам, но и с соответствующей стилистической выразительностью.

Нет необходимости доказывать, что концепция дионисийства, разрабатываемая Ивановым в начале 1900-х годов под непосредственным влиянием Ф. Ницше, как известно, снимала востребованность нравственного самосознания, и презумпция совести в ее традиционном наполнении оказалась не только не востребованной, но практически излишней. Иванов открывал имморализм дионисийского экстаза не только на уровне этико-антропологических исследований (2). Гораздо важнее, что тот же историко-антропологический имморализм стал основанием его концепции современной культуры.

«Мораль поведения стала моралью страстных устремлений духа», – пишет Иванов в статье «Идея неприятия мира».

Однако по мере дальнейшего формирования и развития художественно-философской системы Иванова концептосфера совести решительно и настойчиво заявляет о себе как объект напряженной интеллектуальной рефлексии, демонстрируя свою мифогенную природу, с одной стороны, и обретая сложный состав, продуцирующий глубинные культурно-антропологические и религиозно-философские смыслы, с другой. Само появление в интеллектуальном мире Иванова этого слова является в известной мере подтверждением внутреннего поворота поэта и мыслителя к новым духовным ориентирам, характерным для «послебашенного», московского этапа его пути. В отличие от своих единомышленников по символизму, Вяч. Иванов в своей художественно-философской практике активно использует концептосферу совести, придавая этому понятию характер устойчивого символического звучания. Так, это слово вынесено в название стихотворения 1912 года «Совесьть», в тексте которого заглавная буква выдает абстрактно-обобщенное, спиритуальное начало этой категории, еще не «дотягивающее» до мифологемы, но к ней явно приближающееся. Вот как «допрашивает» поэта персонифицированная Сосьвь:

...Ты за день сделал ли, что мог?
 Был добр, и зряч? Правдив, и целен?
 А чист ли был, скажи, твой слог?
 И просто, друг: ты был ли делен?...

Как видим, Сосьвь, понимаемая как творческая взыскательность художника-мастера по отношению к самому себе, носит здесь вполне спокойный характер. Однако Первая мировая война и последующие за ней революционные годы усиливают размах и напряженность размышлений Иванова о судьбах России. На этом фоне в его творчестве идет процесс усиленной мифосемантической концептуализации понятия совесьть. Он активизирует его креативный потенциал, увеличивая культурно-историческую амплитуду его содержания. Сосьвь с заглавной буквы напрямую связывается с национальной идентичностью, вписываясь в общий свод таких же важных по своему пафосу и статусу категорий, какие составляют основу мифомышления Иванова. Сосьвь становится центром национального мифа, к которому он активно обращается в эти годы, воскрешая его культурно-исторический потенциал, придавая ему неославянофильские обертоны (4), близкие соловьевскому пафосу с его обращенностью к русской традиции нравственного максимализма. Вслед за Вл. Соловьевым, Иванов возрождает «гуманистические элементы славянофильства» (5 : 300). Таково стихотворение «Негодующим» (1914), вызванное событиями Первой мировой войны:

Ты, Сосьвь русская, себе,
 Дитя, верна и в бездорожья
 Скитаний темных! И Судьбе
 Самой кричишь: «Суди по-Божьи!»

Сосьвь русская – оппозирующая самой Судьбе сторона – сопрягается с возрожденной Ивановым главной идеологемой славянофильского наследия: «Русь

как живая душа» – так Иванов объяснял славянофильство Вл. Соловьева («Лев Толстой и культура»).

Символично-философское обоснование всей своей сложности и глубины концепт совесть обретает в философско-эстетической эссеистике Иванова 1910-х годов, где развернута чрезвычайно глубокая, отличающаяся смысловой новизной разработка этой категории. Критико-эстетический расклад нравственно-философской проблематики ведется Ивановым в основном через анализ творчества Толстого и Достоевского. В таких статьях, как «Лев Толстой и культура» (1911), «Достоевский и роман-трагедия» (1914), «Лик и личины России: к исследованию идеологии Достоевского» (1917), утверждается основополагающая мысль о том, что «особенность русского христианского сознания <... > обнаруживается в сфере нравственной». Иванов включается в сложную мыслительную коллизию о соотношении веры и нравственности. «Для православия, – говорит он, – Христос есть основоположный факт, действие же совести – акт, из него развивающийся. Поэтому чистый морализм не может мириться с духом православия; зато православие вскрывает в совести ее внутреннюю динамику и дает единственное объяснение возможности ее возрастания и углубления» («Лик и личины России...»).

Еще один пласт концептуального содержания понятия совесть вскрывает стихотворение 1919 года «Да, сей пожар мы поджигали...» Один из немногих, Вяч. Иванов был готов взять на себя ответственность за разжигаемые в умах дионисийские костры:

Да, сей пожар мы разжигали,
И совесть правду говорит...

Здесь мы имеем редкий случай, когда само слово знаменует некий перелом в духовно-нравственном сознании поэта: написанное, против обыкновения, со строчной буквы, слово совесть передает актуализацию запросов уже непосредственно личной нравственности, с неотменимостью ответственности и самоанализа. Можно сказать, что идея культуры, лежащая в основе ивановских философско-эстетических построений, здесь впервые столкнулась с непреложностью этической самооценки.

Своего поистине всемирно-универсального масштаба (именно в таком формате развертывается мыслительная стратегия Вяч. Иванова) концептуализация совести достигает в последней из написанных Ивановым до отъезда из России статье «Кручи» (1919). Знаменательно название ее последней главы – «Круговая порука единой совести». Оно звучит гимном метафизического оптимизма, в котором совесть выступает как начало соборного сознания, т. е. как воплощение центральной идеи религиозно-философского континуума Вяч. Иванова: «Это мистическое обобществление совести; это постановление соборности как некоей новой энергии и ценности, не присущей ни одному человеку в отдельности, на ступень высшую, чем вся прекрасная «человечность» в каждом; <... > Тут намечается будущее тех очищений, религиозный смысл которых заключается в приятии индивидуальной воли и вины целым человечеством, понятым как живое вселенско-личное единство».

Нетрудно расслышать в этих словах отзвук соловьевских пророчеств о «богочеловечестве» и «всеединстве», но символично-религиозный расклад самой идеи

совести говорит о высшем взлете нравственно-философских интуиций Иванова, которые во многом определяют характер его творческой деятельности в зарубежный период.

Библиографический список

1. *Аверинцев С. С.* «Скворешниц вольный гражданин...» Вячеслав Иванов: путь поэта между мирами. СПб., 2001.
2. *Бердяев Н. А.* Философия творчества, культуры и искусства: в 2 т. М., 1994. Т. 2.
3. *Буева Л. П.* Дионисийство как культурно-антропологическая проблема (Вариации на темы Вяч. Иванова) // Вячеслав Иванов. Архивные материалы и исследования. М., 1999.
4. *Егоров Б. Ф.* Вячеслав Иванов и славянофилы // Русский текст СПб., 1993.
5. *Милюков П.* Разложение славянофильства. Данилевский, Леонтьев, Вл. Соловьев // Милюков П. Из истории русской интеллигенции. Сборник статей и этюдов. Изд. 2-е. СПб, 1903.
6. *Соловьев Вл.* Соч.: в 2-х т. Сост., общая ред., вступ. ст. А. Ф. Лосева и А. В. Гулыги. М., 1988. Т. 1.

Т. В. Ковалева

Орловский государственный университет

ФИЛОСОФИЯ ПРИРОДЫ В СБОРНИКЕ

И. А. НОВИКОВА «ДУХУ СВЯТОМУ»

Имя Ивана Алексеевича Новикова в представлении широкого круга читателей связано с романом «Пушкин в изгнании», но свою творческую деятельность он начинал как автор поэтического сборника «Духу Святому», опубликованного издательством «Гриф» в 1908 году.

В центральной части книги были помещены лирические произведения, объединенные автором под названием «Миф». Именно в них И. А. Новиков изложил свои представления о природе, о месте и роли человека в общем движении жизни, о вечных для русской поэзии поисках гармонии бытия.

В одноименном стихотворении, открывающем цикл, автор не только рисует картину первозданной природы, но и стремится осмыслить проблему: насколько постижимы ее законы человеком. Лирический герой Новикова – истинный сын своего века, рефлексирующий и страдающий, – готов ощущать себя частью окружающего мира: «Деревья пристально молчат, / Застыли ветви в гимне чуду. / И вот – войду в их тихий ряд, / И вот – застывшим чудом буду» (2 : 33). Он понимает, что, только слившись с природой, он сможет излечить свою душу, победить «непонятую тоску», почувствовать чудо обновления. Но оказывается, что стать частью мира можно только после обращения к Богу. Высшая сила помогает лирическому герою раствориться в гармоничном и прекрасном мире, стать «братом» и «другом» деревьев, услышать «соков легкий бег», приоткрыть «незримость тайн земных». Он понимает, что природа живет по иным законам, сохраняя в себе Божественное

начало, которое утрачено человечеством. При этом до конца постичь законы природы человеку не дано, так же, как не дано остаться в мире красоты и гармонии: «Но не умел сдержатъ свой крикъ, – / Не – человекомъ вострепенуться...» (2 : 34)

Мир людей возвращает лирического героя в городской быт, противопоставленный жизни природы, где «все в понятном непонятно». И только открытая им истина изменяет отношение к миру людей: он ощущает себя отличным от других, тех, кому не дано приближение к Высшей гармонии: «И здесь – опять в кругу людей, / Смотрю зелеными глазами...» (2 : 36)

Уже в этом первом стихотворении цикла проявляется символистская установка поэта: смутное сознание обычного человека может быть разорвано соприкосновением с идеальным, если ему дано ощутить его, но при этом ему не дано до конца слиться с природой, в которой присутствует Бог «един / В своем дробленьи беспредельном». Избранник Бога несет в своей душе свет прикосновения к Высшей красоте, но он заперт в круге условностей и не может его преодолеть.

Для поэтического мира И. А. Новикова характерно стремление подчеркнуть неразрывность связей мира природы и Божественного начала. И выражается это с помощью прямых аналогий. Так, в стихотворении «Еще земля одета в иной...» весеннее небо вызывает у лирического героя ассоциации с куполом храма: «Но уж смеется воздух синий, / И купол неба – точно храм» (2 : 39), в стихотворении «Раннею весной» месяц уподоблен «бледной молитвенной свечке», снег на карнизах напоминает белоснежные ризы в стихотворении «Зима просыпалась, звеня...», поляна, как церковь, «солнцем залита» в лирической зарисовке «Со смехом дети убежали...» и т. д.

В пейзажной лирике И. А. Новикова почти нет произведений трагического звучания, что, очевидно, связано с общей жизнеутверждающей концепцией вечно обновляющейся природы в творчестве поэта. Из годового календарного цикла он выбирает, как правило, те периоды, которые связаны с переходными процессами: начало весны («Опять зеленый хоровод...», «Раннею весной», «Оттепель», «Еще земля одета в иной...» и др.), начало осени («Тонкие осенние былинки...», «Скат холмов еще так зелен...»), переход от ночи к утру («В теплые краски одета заря...», «Заря», «Тонкий месяц угасая...»), от вечера к ночи («Белая башня в небо уходит...»).

Динамические состояния привлекают поэта своей безусловностью и неоднозначностью. Так, в стихотворении «Оттепель» на фоне мрачного ночного пейзажа у лирического героя возникают двойственные ощущения: «Всю ночь со звоном капли пели / Невнятно, грустно и одно. / Виденья смутные белели, / Кивая с жалобой в окно» (2 : 38). Звон капли, как правило, ассоциируется в поэзии с солнечным днем и началом пробуждения природы, но у Новикова он связывается со «смутными виденьями», «двояким бледным образом», с грустным и однообразным пением капель. В совершающемся ночном преображении природы нет противоречий, так как все предопределено свыше, но настроение лирического героя, определяемое процессами, происходящими в природе, характеризуется одиночеством и тоской, ощущением необратимых перемен: «И чудилась в прозрачном мраке / Немая греза о весне...» (2 : 38).

В стихотворении «Раннею весною» вновь раскрывается представление поэта о природе как едином живом организме, в котором все взаимосвязано и подчинено

общему закону. Божественность природного движения подчеркивается введением христианских ассоциаций: «Голубеет даль полей за речкой, / Лес подернулся таинственной фатой, / Бледною молитвенною свечкой / На небе зажегся месяц золотой» (2 : 40).

Своеобразным лейтмотивом стихотворения становится образ ребенка, которым маркированы первая и последняя строфы: «В звонах от задумчивых вечерен / У порога жизни бьет дитя-весна в ладошки...» и «Замерли, баюкая, отзвуки вечерен, / Детским сном заснули маленькие почки» (1 : 40). Образ ребенка, восходящий к библейской традиции, необходим был автору для того, чтобы подчеркнуть чистоту природного мира, его невинность и непорочность.

И. А. Новиков усложняет содержание своего произведения, представив систему описаний переходных состояний в природе. Он объединяет в рамках одного текста описание пробуждения природы весной и начало ночи. А использует этот прием поэт для того, чтобы подчеркнуть, что в мире природы нет места противоречиям и контрастам: в ней все изначально гармонично и совершенно.

Соприкосновение с миром природы всегда рождает в душе лирического героя И. А. Новикова особое эстетическое наслаждение: «Дрогнув, приветно к лазури прильнуло, / В море весеннем душа утонула... / Звуками в мягкий простор поплыву, / Сны буду пить наяву» (2 : 45). Важно и то, что герой становится частью единого, наполненного высшей гармонией и движением мира. Эстетическая восторженность и преклонение перед Божественным началом – характернейшие чувства, которые возникают при созерцании переходных состояний в природе: «В теплые краски одета заря, – / Желтый топаз и отсвет янтаря. / Мягкие блики скользят по земле, / Мирно легли на истлевшем стволе» (2 : 42).

Есть в лирике И. А. Новикова и еще одна закономерность – ее уникальная красочность, «живописность». Особенно ярким цвет становится в стихотворениях, где пейзажные образы соотносятся с образами, в силу культурной и духовной традицией определяемыми как христианские. Как правило, они связаны с церковной атрибутикой или сакральными действиями (например, с молитвой). Так, в стихотворении «Ранней весной» образ молитвенной свечи обрамлен двумя цветами: голубым и золотым; в стихотворении «Белая башня в небо уходит...» вновь два цвета – белый и лазурный.

Общеизвестно, что белый, голубой и золотой цвета имеют мощную символическую традицию. В книге С. Махлиной указывается: «Белый цвет – символ надвратных энергий, знак чистоты, Божественной благодати, существующей вне времени. Белый цвет озвучивает безмолвие, тишину, присутствие Святого духа, символизируя Логос, пришедший в мир» (1 : 80), голубой – цвет Богородицы и ангельских миров, цвет чистоты и возвышенности, золотой – цвет Бога (1 : 80).

Не менее закономерным является и создание картин природы с использованием образов-цветозаменителей, и в частности – драгоценных камней. В стихотворении «В теплые краски одета заря...» ведущим является желтый топаз, в стихотворении «Слепой дождь» дождь уподоблен «жемчугу чистому» и «искрам самоцветов», листья – «изумрудам и агатам». В тексте стихотворения «Зима просыпалась звеня...» снег представляется «алмазным дождем». И это также связано с христианской традицией: «В христианстве ценились драгоценные камни:

источники собственного света (само-цветы) ценились тем больше, чем больше света они содержали. Вот почему описанный в Апокалипсисе Небесный Иерусалим – град Света – был украшен самоцветами» (1 : 64).

Важную роль в понимании натурфилософии И. А. Новикова играет и композиция цикла «Миф». Открывается он стихотворениями о весне, затем следует лето, несколько стихотворений, рисующих красоту осенней природы, далее «зимние» тексты, а завершается цикл стихотворением «Опять зеленой хоровод...», который вновь возвращает к весеннему пейзажу, наполненному солнцем, светом, осознанием радости бытия. Этим вновь подчеркивается то, что природа живет по совершенным законам. Ее существование, по мысли автора, бесконечно, потому что за временем зимнего оцепенения неизменно наступает пробуждение.

Именно природный календарь становится главным организующим началом цикла. Разноплановые пейзажи, сливаясь в единое целое, раскрывают не только жизнь природы, но и дают представление о состоянии души человека, способного видеть и чувствовать все импульсы бесконечного живого мира. Важно и то, что степень слияния человека и природы возрастает от начала к концу цикла. Если в стихотворении «Миф» лирический герой испытывает потребность обрести успокоение в гармонии природы, стремится понять ее тайны, проходит через разочарование, потому что мир города не отпускает его и лишь обращение к Богу приоткрывает для него Высшие законы Бытия, то в конце цикла лирический герой становится органичной частью природы: «И вот, сливаясь и кружась, / Теку по бархатному ложу. / Моя душа в венки вплелась, / Я хоровод веселый множу» (1 : 61).

В стихотворениях о природе И. А. Новиков раскрыл свое представление о зримых и скрытых связях человека и природы. В своей лирике он стремился запечатлеть мир во всем его многообразии, во всех его проявлениях. Для поэта важным было подчеркнуть, что душа человека стремится слиться с непознаваемым, Божественным, потому что только оно дает почувствовать состояние абсолютной гармонии, умиротворения, покоя. Лирический герой И. А. Новикова растворяется в природе и открывает для себя великий смысл ее извечного движения, чувствует свою сопричастность тайне, скрытой от других людей. Он радуется тому, что живет по тем же законам, что и весь живой мир.

Мир природы в лирике И. А. Новикова предельно эстетизирован. И именно красота – одна из причин отчуждения героя от реального мира. Он находит в природе то, что не может отыскать в жизни людей. И чем сильнее тяга лирического героя к этому прекрасному миру, тем дальше он оказывается от жизни городов, от духовной пустоты человечества. По сути, изображение поэтом бегства лирического героя в природу – это дань романтическому двоемирию, в котором важна сама идея противопоставления двух начал – прекрасного, почти недостижимого, и обыденного.

Библиографический список

1. *Махлина С. Т.* Семиотика сакрально-религиозных представлений. СПб., 2008.
2. *Новиков И. А.* Духу Святому. М., 1908.

Е. М. Криволапова
Курский государственный университет

О ФУНКЦИОНАЛЬНОЙ ЗНАЧИМОСТИ ДНЕВНИКА В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ НАЧАЛА XX ВЕКА

В системе иерархии литературных жанров дневник занимает «пограничное» положение, наряду с мемуарами, записными книжками, письмами, альбомами. Если использовать терминологию современных исследователей, все перечисленные источники – это фактографическая проза, или «пред-текст», или non-fiction, так как они «обращены более к жизни, чем к вымыслу, и, скорее, просто к быту, чем к воображению и фантазии» (10 : 133). В литературоведении в отношении дневников, записных книжек, писем, мемуаров используется традиционный термин – внелитературные жанры, четко определяющий границу между литературой и всем тем материалом, который полностью не отвечает критериям художественности.

Среди внелитературных жанров главенствующее место вполне заслуженно занимает дневник. Привлекательность этой формы организации материала бесспорна для ученых разных областей науки. Что касается филологии, то здесь, к сожалению, приходится говорить о недостаточном внимании исследователей к самому дневнику как факту культуры. По справедливому замечанию Н. А. Богомолова, «в наиболее традиционных изводах литературоведения дневники и записные книжки рассматриваются всего лишь как свод документальных свидетельств об отношении автора к тем или иным событиям. Вопрос об их художественной функции даже не ставится...» (2 : 202). Сходное мнение по поводу незаслуженно одностороннего отношения к жанру дневника высказывает и О. Егоров: «К дневнику относились исключительно как к вспомогательному материалу и закрепили за ним сомнительное в научном отношении определение литературных мемуаров» (5 : 68). Действительно, основания для подобных претензий имеются. Так, исследуя мемуарную литературу, Т. Колядич приходит к выводу, что «мемуары и дневник выступают как равноправные разновидности мемуарного жанра» (8 : 24), хотя и допускает, что «современное развитие дневника позволяет считать его значимой и в ряде случаев даже самостоятельной художественной формой» (8 : 24). Надо признать, что в последнее время интерес ученых к жанру дневника значительно возрос. «Литературоведческая мысль вплотную подошла к осмыслению дневника как научной проблемы» (6 : 14).

Предмет нашего рассмотрения – дневник как факт русской культуры начала XX века, особенности его бытования, функциональное назначение в контексте историко-литературных процессов. В русской культуре начала XX века дневник занимал особое место уже потому, что стремлением вести дневник были «охвачены» не только «приближенные» к искусству, но и те люди, которые по роду своей профессии были весьма от него далеки. Помимо дневников и дневниковых записей, которые вели известные личности – А. Блок, В. Брюсов, М. Кузмин, М. Волошин, И. Бунин, З. Гиппиус, имелись и другие, принадлежавшие людям «обык-

новенным», но таким же свидетелям эпохи, как и их знаменитые современники. В 2006 году издан дневник Веры Судейкиной, жены художника Сергея Судейкина, а в 2008 году опубликован дневник Ф. Ф. Фидлера, педагога, переводчика и коллекционера, «Из мира литераторов: характеры и суждения». Большой востребованностью у литературоведов, историков, культурологов, религиоведов пользуется рукописный дневник С. П. Каблукова (секретаря Петербургского религиозно-философского общества, учителя математики по профессии), который он вел с 1909 года вплоть до самой смерти в 1919 году. Используется же дневник С. П. Каблукова традиционно – как «свод документальных свидетельств» и «справок» и как источник информации о том или ином историческом лице.

Начало XX века можно без преувеличения назвать «временем дневников»: они пишутся, читаются перед широкой аудиторией, обсуждаются, как художественные произведения, публикуются (дневники М. Кузмина, 1922). Казалось бы, это обстоятельство – выносить сокровенное на широкое обсуждение – противоречит самому жанру дневника, который подразумевает интимность, конфиденциальность, а потому и не укладывается в традиционные рамки, т. е. дневник перестаёт быть дневником. Но в начале XX века никакого противоречия здесь не наблюдается, так как дневник живет и развивается в соответствии с законами времени, особенностями эпохи. И одной из таких особенностей был коллективный, а не индивидуальный, изолированный поиск новых форм жизни, новой культуры, новой духовности. Показатель этого – наличие всевозможных литературно-художественных обществ, салонов, собраний, «частных кружков»: «пятницы» Случевского, «воскресенья» Розанова, собрания на «башне» Вяч. Иванова и т. д. Известно, что М. Кузмин читал свой дневник аудитории «посвященных» (об этом писал Н. А. Богомолов), и он воспринимался как художественное произведение (2 : 206).

Зинаида Николаевна Гиппиус вела дневник на протяжении всей жизни. Наряду с художественным творчеством и общественной деятельностью, дневник был для нее одной из форм самореализации. В зависимости от жизненных обстоятельств, личностных и психологических факторов менялась структура дневника, форма самовыражения, стиль изложения, но неизменным оставалось одно – вполне определенная целевая установка, которая соответствовала отдельному этапу ее жизненного и творческого пути. Поэтому у читателя сразу создается впечатление, что дневник Зинаиды Гиппиус с самого начала предназначался для публикации.

Для подтверждения своих выводов обратимся к самому первому из известных ее дневников – «Contes d'amour» («Дневник любовных историй») (1893 – 1904). Есть смысл представить его предысторию... В 1889 году Зинаида Гиппиус выходит замуж за Дмитрия Мережковского, и в этом же году он вводит ее в круг петербургской литературной элиты. Но Зинаида Николаевна недолго оставалась всего лишь женой известного писателя и его «протеже». Неписанный закон эпохи требовал от художника «творимой легенды», а не прозаической биографии. И, принимая правила игры, Гиппиус начала конструировать свой внешний и внутренний образ соответственно декадентско-модернистским установкам. Причем артистическая, игровая природа ее души так естественно «наложилась» на «потребности» времени, что за достаточно непродолжительный период она превратилась из провинциальной девочки-«ломаки», покорительницы сердец

тифлисских гимназистов, в самую необыкновенную женщину Петербурга – «Зинаиду Прекрасную», «декадентскую мадонну», «Сильфиду». Добавим, что стремление «играть», «выдумывать себя» не оставит Гиппиус на протяжении многих лет. Поэтому, несмотря на то что дневник по своей сути подразумевает предельную искренность и правдивость пишущего, у Гиппиус «Дневник любовных историй» был частью ее «игры», важной составляющей её личного мифотворчества.

Зинаида Гиппиус начала вести свой дневник 19 февраля 1893 года, в возрасте двадцати трех лет. Она сразу же обозначает цель – для чего ей нужно писать этот «специальный дневник»: «Так я запуталась и так беспомощна, что меня тянет к перу, хочется оправдать себя или хоть объяснить себе, что это такое?» (4 : 35). Здесь явно прочитывается установка на самоанализ, рефлексивность, с помощью которых возможно оправдать свои поступки и мысли. С первых страниц возникает образ нервной, издерганной женщины, «беспредельно слабой», одинокой, но и в то же время женщины – покорительницы мужских сердец. Обращает на себя внимание тот факт, что выражение рефлексии, причем крайне сильной, даже преувеличенной, в дневнике Гиппиус соседствует с признаниями такого плана: «Слишком изолгалась, разыгрывая Мадонну...» (4 : 37). Особенно показательна сцена объяснения с Червинским (запись от 20 сентября): «Я сделалась кротка и печальна. <...> Мне нравилась моя роль – *resignee* (покорной). Не знаю, где кончалась искренность и начиналась ложь» (4 : 47). Возникает образ, вполне соответствующий декадентским установкам времени, образ, который впоследствии так точно представил А. Л. Волынский (кстати, один из фигурантов «Дневника») в своих воспоминаниях о Зинаиде Гиппиус «Сильфида»: «В иных делах ее нельзя было отличить действительной жизни от игры фантазии. Она умела писать чужими почерками разные письма разным людям, в том числе и своему мужу <...>» (3 : 262). Подобные «экстравагантности» поведения Зинаиды Гиппиус Волынский объясняет особенностями времени. Называя ее «настоящей декаденткой тех замечательных дней», «невывудуманной», «плоть от плоти эпохи», он продолжает: «...и самая исковерканность, даже играющая лживость входили в подлинный облик конца века, как симуляция входит в состав симптомов истероэпилепсии. <...> В этой эпохе глубочайших переломов паталогия и не может отсутствовать: новый свет проникает в общество сквозь щели разорванной и раздвоенной личности» (3 : 262–263). Ранний дневник Гиппиус отражает процесс формирования «настоящей декадентки», для которой вымысел и действительность, игра и реальность сливаются в неразрывное единство. Но это всего лишь одна его составляющая.

Было бы ошибочным сводить содержание дневника Гиппиус к истории ее взаимоотношений с многочисленными поклонниками, хотя на это недвусмысленно указывает название самого дневника. Действительно, на его страницах возникает образ роковой женщины, которая играет чувствами мужчин, наслаждаясь своими победами над ними: Минский, Червинский, Волынский, молодые профессора Духовной Академии Карташев и Успенский... О. Матич в этой связи сравнивает Гиппиус с Клеопатрой, роль которой, возможно, Гиппиус и «примеривала» на себя (9 : 179). Следующий аспект ее дневника с «игрой» как таковой не связан, его содержание можно рассматривать совсем в другом ключе, используя выражение А. Волынского, в «новом свете». Таким «новым светом» для Гиппиус стала ее

метафизическая теория любви, которая начала складываться именно на страницах ее первого известного нам дневника. Обращает на себя внимание боязнь автора стать такой, «как все», «признать себя обыкновенной женщиной»: «Около этой мысли – какой сонм страхов, презрений, привычек...» (4 : 60). Среди всех своих многочисленных поклонников она ищет того, кто бы мог воплотить ее мечты о «чудесной», «божественной» любви, «чистой», «без *определенных* желаний». Вот запись от 23 февраля: «Да, верю в любовь, как в силу великую, как в чудо земли. Верю, но знаю, что чуда нет и не будет. <...> Я люблю Дмитрия Сергеевича, его одного. И он меня любит, но как любят здоровье и жизнь.

А я хочу... Я даже определить словами моего чуда не могу» (4 : 41).

Здесь же, в записи от 19 марта, появляется ее знаменитое стихотворение «Песня»: «Мне нужно того, чего нет на свете...» (4 : 44). И это не просто стенания пресыщенной жизнью «декадентки». В этом, на первый взгляд абсурдном желании, выражена одна из основных философско-художественных проблем эпохи – проблема любви и пола, «примирения» духа и плоти, создания нового человека, призванного одержать победу над смертью посредством божественной, преобразующей силы любви. По словам Н. А. Бердяева, «XX век обозначил радикальное изменение человеческого сознания в отношении к полу» (1 : 395). Подтверждение тому – философские труды В. С. Соловьева, Н. Ф. Федорова, Н. А. Бердяева, В. В. Розанова. Метафизика любви З. Н. Гиппиус будет формироваться на протяжении всей жизни, и практической реализацией этого жизнетворческого проекта будет создание «тройственных союзов», которые в идеале должны созидать «божественную любовь» как высшую форму любви. «Если рассмотреть это переплетение любовных страстей в контексте позднейших идеологических воззрений Гиппиус, – замечает О. Матич, – то в них можно увидеть ранние эксперименты по построению коллективного тела – а этот проект занимал центральное место в жизнетворчестве символистов с момента выхода “Смысла любви” Соловьева» (9 : 189). Исследовательница даже сравнивает Гиппиус с «ее литературной предшественницей» Настасьей Филипповной: так же, как и она, «Гиппиус искала своего князя Мышкина, который любил бы ее высшей духовной любовью...» (9 : 197).

Ранний дневник Гиппиус представляет интерес и в аспекте её практического жизнетворчества. Именно здесь фиксируются её попытки формирования «тройственных союзов» и появляется претендент на роль князя Мышкина – Д. В. Философов, которому Гиппиус даже пыталась отдать свой дневник для прочтения. На страницах дневника осуществляется «шлифовка» актуальных для неё идеологем на личностном уровне. Таким образом, есть основания говорить о полифункциональности раннего дневника З. Н. Гиппиус.

Среди «классических» дневников, созданных не-литераторами, исключительно интересным представляется дневник Сергея Платоновича Каблукова, о котором упоминалось выше. На вопрос, что побудило его взяться за писание дневника, можно ответить лишь предположительно, так как самая первая часть дневника не сохранилась. Скорее всего, причину надо искать в общественной деятельности С. П. Каблукова и его окружении. В 1908 году он знакомится с В. В. Розановым (Каблуков пишет о дружбе с ним с конца 1908 года). Возможно, Розанов и пригласил Сергея Платоновича, как человека православного и интересующегося вопро-

сами религии, в Религиозно-философское общество, где он познакомился со многими выдающимися людьми своего времени: Д. Мережковским, З. Гиппиус, Д. Filosoфовым, Вяч. Ивановым, А. Карташевым, с некоторыми из них Каблуков на протяжении длительного времени поддерживал теплые, дружеские отношения. А. А. Ермичѳв называет дневник С. П. Каблукова «исключительным по значению документом жизни петербургского интеллигента начала XX века» (7 : 258). Человек умный, наблюдательный, взыскующий, Сергей Платонович в полной мере сознавал всю значимость происходящих событий, непосредственным свидетелем которых он являлся, всю значительность людей, окружавших его. Себя он оценивал как человека вполне ординарного, и это неоднократно подтверждается на страницах дневника. Например, в самом конце записи от 7 марта Каблуков добавляет: «Как “куръѳз” упомяну здесь, что на собрании у Вяч. Иванова В. – В. Розанов предложил меня в председатели секции, ссылаясь на мою энергию и осведомленность. Это предложение не могло быть принято, прежде всего, мною самим и потому было отклонено» (11 : Ед. хр. 3. Л. 83). Однако уже 12 марта С. П. Каблукова избирают действительным членом Религиозно-философского общества и секретарем секции по изучению вопросов истории философии и мистики христианства, а вскоре – секретарѳм Общества. 22 сентября Д. С. Мережковский предлагает кандидатуру С. П. Каблукова на избрание председателем Общества – и запись в дневнике: «Мой отказ от этой должности вследствие собственной незначительности и полной неизвестности» (11 : Ед. хр. 6. Л. 217). Но секретарем Религиозно-философского общества Сергей Платонович будет достаточно долго: с 29 ноября 1909 года по 26 января 1913. Главная цель его дневника (наряду с прочими) – фиксация того типа мироощущения, которое было характерно для всего образованного и либерально настроенного русского общества начала XX века. По дневнику можно судить о ценностных ориентирах, политических пристрастиях, общественных устремлениях русской культурной элиты. Общее настроение – ненависть к царскому режиму, лично к царю, его семье и его окружению передано достаточно полно. Проиллюстрируем это примером из дневника. 14 апреля 1909 год под заголовком «Редкий пример порядочности» Каблуков пишет: «Композитор Н. А. Римский-Корсаков (передаю со слов его сына Андрея Ник<олаеви>ча) на представлении какой-то из его опер в Париже в присутствии В<еликой> Кн<ягини> Марии Павловны, отказался принять приглашение этой особы посетить её ложу для выслушивания комплиментов и “Высочайшего одобрения”» (11 : Ед. хр. 4. Л. 10–11).

Интересен и другой аспект дневника – отражение в нем кризисного состояния русской православной Церкви. Показателен тот факт, что С. П. Каблуков, человек православный, глубоко верующий и без веры себя не мыслящий, попадает под обаяние сторонников «нового религиозного сознания». Он так же, как и они, негативно относится к существующей официальной церкви, принимает самое активное участие в обсуждении вопросов о её реформировании, поддерживает «церковников-обновленцев». «Религия» и «революция» становятся для него чуть ли не тождественными понятиями. Но в то же время дневник отражает и его сомнения относительно правоты убеждений своих друзей и единомышленников. Вот, например, запись от 11 мая 1909 года: «Вчера вечером у меня был Антон

Владимирович Карташёв, профессор Высших Женских Курсов по кафедре истории церкви. <...> От него я узнал многое о Мережковских. Между прочим и то, что они, особенно Зинаида Николаевна, относятся к обрядам довольно отрицательно» (11 : Ед. хр. 4. Л. 110, 112). 18 мая Каблуков опять возвращается к разговору об обряде: «Но даже дорогие мне Мережковские чужды этого понимания и холодны к церковно богослужебной эстетике, <...> “Кафолик” Вяч. Иванов <...> относится к русскому богослужению с любовью, но платонически. Любит изда-лека...» (11 : Ед. хр. 4. Л. 134–135).

С. П. Каблуков называет свой дневник «интимным», «в котором более уместна оценка субъективная» (запись от 3 июля), но вот как раз «интимных», сокровенных мыслей в дневнике практически нет. Собой Каблуков как будто не интересуется, о себе пишет довольно скупое, чаще всего в связи с другими людьми. Из дневника можно узнать, что на определённом этапе С. П. Каблуков делился своими сокровенными мыслями и переживаниями с З. Н. Гиппиус. Однако их содержание передают не дневниковые записи, а выдержки из писем (или вложенные письма) Зинаиды Николаевны. Сведения о личной жизни С. П. Каблукова также крайне редки. Например, из дневника за 1909 год можно узнать, что он противник института брака. А подводя 31 декабря итоги минувшего года, он вдруг упомянет о «невольном и неожиданном разрыве с Талей («перестал ездить к ней ещё с 10 ноября»). Вместе с тем за весь 1909 год «Таля» не упомянута ни единым словом! Среди всех дневников С. П. Каблукова, пожалуй, самый «откровенный» и эмоциональный тот, что посвящен событиям 1917 года, когда «десять месяцев русской революции» заставили автора радикально изменить свои убеждения. Но это уже дневник общественно-политический, во многом отличный от «обыкновенного» и заслуживающий отдельного разговора.

Для З. Н. Гиппиус дневник являлся средством социокультурной адаптации. И, судя по всему, очень действенным, позволившим ей сформировать себя в соответствии с актуальными культурологическими идеологемами и мифологемами эпохи. С. П. Каблуков был человеком обыкновенным, не претендовавшим на исключительность или особую значимость. Для него, глубоко верующего христианина, вполне естественно было проникнуться осознанием миссии летописца, фиксирующего «исключительные» события, впечатления от общения с «исключительными» людьми. Мы имеем дело с принципиально различными авторскими установками, реализация которых закономерно порождает разнородные литературные явления. Однако если оценивать эти явления с позиций адекватного свидетельства об эпохе, то сомневаться в их равноценности не приходится.

Библиографический список

1. Бердяев Н. А. О рабстве и свободе человека // *Философия любви*: в 2 т. М., 1990.
2. Богомолов Н. А. Дневники в русской культуре начала XX века // *Богомолов Н. А. Русская литература первой трети XX века. Портреты. Проблемы. Разыскания*. Томск, 1999.
3. *Вольнский А. Л. Сильфида // Минувшее. Исторический альманах*. Вып. 17. М.; СПб., 1995.
4. *Гиппиус З. Н. Дневники*: в 2 кн. Кн. 1. М., 1999.
5. *Егоров О. Г. Дневники русских писателей XIX века. Исследование*. М., 2002.

6. *Егоров О. Г.* Русский литературный дневник XIX века. История и теория жанра. Исследование. М., 2003.
7. *Ермичёв А. А.* Религиозно-философское общество в Петербурге (1907 – 1917). Хроника заседаний. СПб., 2007.
8. *Колядич Т. М.* Воспоминания писателей. Проблемы поэтики жанра. М., 1998.
9. *Матич О.* Эротическая утопия: новое религиозное сознание и fin de siècle в России. М., 2008.
10. *Михеев М. Ю.* Фактографическая проза, или пред-текст. Дневники, записные книжки, «обыденная» литература // Человек. 2004. № 2.
11. ОР РНБ. Ф. 322.

А. С. Литовченко

Ивановский государственный университет

«ЛЕГЕНДА О ВЕЛИКОМ ИНКВИЗИТОРЕ» И ЕЕ ФРАНЦУЗСКИЙ АНАЛОГ В КНИГЕ М. ВОЛОШИНА «ЛИКИ ТВОРЧЕСТВА»

Сборник критико-эссеистских статей М. А. Волошина «Лики творчества», вышедший в 1914 году, занимает видное место в литературной эпохе Серебряного века. Одной из особенностей ее разностороннего содержания является пристальное внимание автора к французской литературной культуре, которую Волошин хорошо знал, так как несколько лет прожил и проработал в Париже (6).

Одним из французских авторов, привлекающих особое внимание Волошина-критика, является Огюст Вилье де Лиль-Адан (Jean-Marie-Matthieu-Philippe-Auguste Villiers de l'Isle Adam) (1838 – 1889) – французский писатель, потомок одного из древних аристократических родов, известный в свое время как автор романов, драм и многочисленных новелл (2, 8, 9, 10). Волошин посвящает его творчеству отдельную статью под названием «Апофеоз мечты», в центре которой драматическая поэма-трагедия Вилье де Лиль-Адана «Аксель». Волошину принадлежит один из лучших ее переводов, и не удивительно, что он дает ей высокую оценку. Особенно интересным выглядит здесь сопоставление этого произведения с романом Достоевского «Братья Карамазовы», а именно с «Легендой о великом инквизиторе». Обращение к гению Достоевского в «Апофеозе мечты» выглядит не только оправданным, но и глубоким по смысловому решению: Волошин-критик воспринимает французскую литературную культуру в контексте великой традиции литературы русской.

М. Волошину было хорошо известно, что Вилье де Лиль-Адан прочитал «Легенду о великом инквизиторе», переведенную на французский и опубликованную в журнале «Revue blanche», и, как указывает Т. Никольская, Волошин также знал и то, что Вилье де Лиль-Адану не понравилась трактовка темы «Легенды» Достоевским, и вследствие этого он сочинил собственную историю, воплотившуюся в трагедии «Аксель» (5 : 605).

Персонажи, которых сопоставляет Волошин – Архидиакон из «Акселя» и инквизитор из «Легенды о великом инквизиторе», – рассматриваются им как ключевые фигуры в сознании обоих авторов. Они, по мысли Волошина, выражают

общую идею о достижении религиозной добродетели путем принуждения, когда священное лицо выступает в роли вершителя человеческих судеб. «Вилье де Лиль-Адан, – отмечает Волошин, – находит слова и формулы, которые как бы сосредоточивают в себе возбужденную и отрывистую речь Достоевского, растекшуюся на многих страницах» (1 : 16). Обнаруживая сходные черты в речевой характеристике героев, Волошин констатирует различия этих персонажей в типологическом плане. При сопоставлении образов Архидиакона и Великого инквизитора критик идет от частного к общему – от характеристики конкретных литературных героев до особенностей воплощения в них «верховой идеи», несущей в себе отзвуки национального сознания. При этом нельзя не увидеть, что за персонажами Вилье де Лиль-Адана стоит не менее мощная традиция, чем у Достоевского, герои которого являются выразителями общей христианской идеи их создателя (4). У французского автора, как показывает Волошин, авторская концепция пронизана объемной гуманистической идеей, раскрывающей, по мысли критика, особенности завершающего этапа развития человечества. Кроме того, отмечает Волошин, Архидиакон, в отличие от Великого инквизитора, – реалистически прописанный персонаж, с тонко мотивированным психологическим содержанием. «Для Достоевского великий инквизитор лишь грандиозный и далекий символ, носитель его слова, а в лице Архидиакона встает весь исторический, почти бытовой, тип римского священника, и все великие символы, которые мы старались выявить в нашем анализе, скрыты под самыми реальными психологическими чертами» (1 : 17), – отмечает Волошин. По его мнению, различия этих двух персонажей начинают отчетливо проявляться, когда слова Архидиакона «принимают характер дьявольского сарказма: нежность и жестокость переплетаются в его словах, как в исступлениях чувственности» (1 : 17), и таким образом, в священнослужителе происходит переломное столкновение благословляющих и обличающих интенций, в котором светлая сторона оказывается сильнее.

Но подлинные истоки сходства этих произведений М. Волошин видит в том, что оба автора являются прежде всего носителями религиозного сознания: то, что «Вилье де Лиль-Адан был не менее искренним католиком, чем Достоевский – православным, представляет необыкновенный интерес для сравнения латинского гения с гением славянским» (1 : 14), – подчеркивает Волошин.

Переключку французского писателя с великим творением Достоевского Волошин находит в связи с образом Януса, явившегося «выразителем тех идей божественной свободы, которую несет Христос в поэме Ивана Карамазова». Причем, если в «Легенде о великом инквизиторе» это основополагающий образ, то у Вилье де Лиль-Адана он присутствует имплицитно: «Имя Христа не упоминается ни разу в словах Януса, но все же его речи являются как бы развитием текста “*Omnis Christianus Cristus est*”, уроненного как бы мимоходом в первом действии» (1 : 18). Интересно, что Аксель, центральный персонаж трагедии, ассоциируется в сознании Волошина и с образом Кириллова из романа Достоевского «Бесы». Здесь возникает серия противопоставлений, на которых Волошин выстраивает свою мысль об особенностях выражения в литературе духа личностного самосознания. Согласно его концепции, «Кириллов – это первый младенческий лепет сознания, Аксель же завершение, увенчание огромной исторической культуры, расцветший цветок целой расы, последний удар ступни, которым человечество, заканчивая свой танец, отталкивает ненужную больше землю» (1 : 23).

Почему именно Достоевский стал для Волошина объектом критической мысли в статье, посвященной французскому писателю? Как полагает Э. Розенталь, «и Достоевский, и Волошин подолгу жили во Франции, любили ее, но полагали, что Запад уже выполнил свое историческое предназначение, дал миру высокие образцы культуры и искусства» (7 : 131). Однако есть более глубокий ответ на этот вопрос. Как утверждает Е. Завадская, «вслед за Достоевским Волошин утверждал своей жизнью и творчеством открытость к чужому, любовь к европейской и восточной культуре как к своей и порой даже большую, чем к своей. Именно эта “открытость” и способность почувствовать чужое как свое осознаются Достоевским и Волошиным как суть и дух подлинной русской культуры» (3 : 49).

Библиографический список

1. *Волошин М.* Лики творчества. Л., 1988.
2. *Гурмон Р. де.* Книга масок. Томск, 1996.
3. *Завадская Е.* Поэтика Киммерийского пейзажа в акварелях М. А. Волошина (Отзвуки культуры Востока) // Волошинские чтения / под ред. Т. Макагонова. М., 1981.
4. *Касаткина Т. А.* Авторская позиция в произведениях Достоевского // Вопросы литературы. 2008. № 1. С. 196–226.
5. *Никольская Т.* Примечания // Волошин М. Лики творчества. Л., 1988.
6. *Пинаев С.* Максимилиан Волошин, или Себя забывший Бог. М., 2005.
7. *Розенталь Э.* Планета Макса Волошина. М., 2000.
8. *Bourre J.-P.* Villiers de L'Isle Adam: Splendeur et misere. Paris, 2002.
9. *Jolly G.* Dramaturgie de Villiers de L'Isle-Adam. Paris, 2002.
10. *Raitt A. W.* Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement symboliste. Paris, 1965.

М. А. Александрова

Орловский государственный университет

«КЛЮЧИ МАРИИ» КАК ОСНОВА ДУХОВНОЙ КОНЦЕПЦИИ С. А. ЕСЕНИНА

«Мария на языке хлыстов шелапутского толку означает душу», – такое пояснение к названию трактата в шмуцтитуле даёт С. А. Есенин. В комментариях, опубликованных в полном собрании сочинений Есенина, говорится следующее: «По содержанию есенинского примечания можно предположить, что источником для него послужило исследование епископа Алексия (в миру – А. Я. Дородницына) «Шелапутская община» (3 : 448). Религиозная секта «Хлысты» (первоначально «Христы», самоназвание «люди божьи» (11); либо от религиозного обряда самобичевания жгутами, прутьями (вербой) и др., хлыст – кнут) (7) возникла в России в конце XVII века среди крестьян нечёрнозёмной полосы. И. А. Маслов выдвигает версию, что название секты возникло от созвучного причитания Саваофа во время «радения» – одного из основных ритуалов в секте: «Хлыщу, хлыщу! Христа ищу!» (8).

В сектантском вероучении отражены идеи прямого общения человека со Святым Духом, возможности воплощения Святого Духа в людях любое количество раз в зависимости от необходимости и судя по нравственному достоинству человека. Что же настолько привлекло Есенина в учении хлыстов, что он, подробно изучив работы Ю. Николаева, Н. Бердяева, закрепил «Марию» в названии теоретического трактата? Вероятно, это связано с широким аллегоризмом, который был присущ хлыстам в трактовке не только религиозных текстов (так, например, христианские образы из эпизода воскрешения Лазаря хлыстами трактуется следующим образом: Марфа – плоть, Мария – душа, Лазарь – это ум...) (3 : 449), но и повседневных событий.

Однако среди исследователей существуют и другие мнения относительно источников есенинского заголовка. Название есенинского трактата может быть полемическим ответом на стихотворение Н. Клюева «Сколько перепутий, тропок-невидимок...» (1910):

Исчислять и взвешивать прошлое бесплодно, –
В миге неродившемся ключ к душе народной, –

но это стихотворение было опубликовано лишь в наши дни, поэтому Есенин мог быть знаком с ним лишь изустно. Об этом говорит и Л. В. Занковская в книге «Большое видится на расстоянии...»: «В теоретическом трактате «Ключи Марии» он (С. А. Есенин. – М. А.) выступил с критикой против Клюева, чем обидел его. Клюев ответил двумя стихотворениями «Сказание о Соломоне и Китоврасе» (Есенин – Борис Годунов; Клюев – царевич Дмитрий) и «Четвёртый Рим» (против имажинизма)» (5 : 85). Л. А. Киселёва в статье «Диалог древнерусского и символистского концептов слова в есенинских «Ключах Марии»» утверждает мысль о том, что влияние Н. Клюева было гораздо ошутимее, что «иаковская лестница» реализована в стихах Клюева ещё в 1915 году (6 : 69). Эта мысль косвенно подтверждается у В. Г. Базанова: «Как это ни покажется странным, но Есенин и Клюев были своего рода имажинистами, не имеющими к «имажу» Шершеневича и Мариенгофа никакого отношения. <...> Через «заставочные» образы в поэзии Есенина и Клюева лежал путь в космос, к образам «корабельным...» и «ангелическим...». Тут немаловажную роль играли народные загадки, содержавшие в себе зачатки поэзии орнаментальной и поэзии «философской»» (1 : 240). С другой стороны, источником для названия трактата могла стать статья В. Я. Брюсова «Ключи тайн» («Весы». № 1. С. 3–21. М., 1904), широко известная в литературных кругах в начале XX века и воспринимавшаяся как манифест символизма.

Не все согласны с толкованием работы Есенина «Ключи Марии» как трактата. Так, в статье «Об одном неучтённом источнике эссе С. А. Есенина «Ключи Марии»» С. М. Прохоров предлагает именовать «Ключи Марии» не трактатом, а эссе: «Трактат, так или иначе, требует научного способа описания явлений <...> цитаты из научных трудов Афанасьева и Буслаева помещены в чисто художественный контекст. Скорее можно назвать это произведение «эссе»» (10 : 125). С этим можно согласиться, особенно принимая во внимание тот факт, что «Есенин, обращаясь к работам других авторов, ссылается на суть их суждений и высказываний по памяти, как правило, не прибегая при этом к уточнению формулировок по источникам и точному их цитированию (3 : 453). Мы продолжим называть

работу «Ключи Марии» трактатом для удобства и во избежание путаницы, поскольку в большинстве научных работ и в академическом издании сохранена такая формулировка.

Центральное место в рассуждениях поэта занимает классификация поэтических образов, подробно разработанная и обоснованная Есениным. Образы в поэзии он рассматривает сообразно человеческому существу, в котором есть плоть, душа и разум. Образ во плоти, или заставочный образ, так же как метафора, основан на уподоблении одного предмета другому (Солнце – колесо, телец, заяц, белка. Тучи – ели, доски, корабли, стадо овец. Звезды – гвозди, зерна, караси, ласточки. Ветер – олень, Сивка Бурка, метельщик. Дождик – стрелы, посев, бисер, нитки. Радуга – лук, ворота, веревка, дуга). Образ от духа, или корабельный образ, есть «уловление в каком-либо предмете, явлении или существе струения, где заставочный образ плывет, как ладья по воде» (3 : 205). Образ от разума, или ангелический образ, «есть сотворение или пробитие из данной заставки и корабельного образа какого-нибудь окна, где струение являет из лика один или несколько новых ликов» (3 : 205). И в связи с этой классификацией, таким пониманием Есениным образно-орнаментальной структуры народного искусства возникают главные расхождения с пониманием их Клюевым. Есенин говорит: «Наше современное поколение не имеет представления о тайне этих образов.<...> Для Клюева, например, все сплошь стало идиллией гладко причесанных английских гравюр, где виноград стилизуется под курчавый порядок воинственных всадников. То, что было раньше для него сверлением облегающей его коры, теперь стало вставкой в эту кору» (3 : 206). Здесь и далее в трактате Есенин сосредоточивает внимание на тайнах народного творчества, уделяя особое внимание богатству метафоры устной народной художественной словесности. Л. В. Занковская отмечает, что, «открыв эту тайну в фольклоре, Есенин ещё в большей степени развил её, передавая свой опыт другим» (5 : 30). И действительно, сам поэт уже после публикации «Ключей Марии», размышляя о своей теории, говорил: «Все творчество мое есть плод моих индивидуальных чувств и умонастроений. <...> Не я выдумал этот образ, он был и есть основа русского духа и глаза... Он живет во мне органически так же, как мои страсти и чувства» (3 : 448).

И Есенин действительно продолжал «учиться», уже в 1920 году он пишет статью «Быт и искусство», в которой несколько пересматривает классификацию поэтических образов. Отныне в его структуре уже 5 образных рядов: «словесный», «заставочный, или мифический», «типический, или собирательный», «корабельный, или образ двойного зрения» и «ангелический, или изобретательный». Что, впрочем, совершенно не усложняет теорию, а лишь раскрывает новые пласты, ранее обойдённые вниманием поэта. Так, появляется «словесный» образ, который давал имена предметам, своего рода протообраз, первоначальный, служивший обоснованием той или иной словесной номинации. «Собирательный» образ есть образ сумм внешних или внутренних фигур при человеке, а «корабельный» образ, или «образ двойного зрения», очень родственен заставочному, но имеет вращение, тогда как заставочный – неподвижен» (2 : 59).

Желание упорядоченности и структурности в отношении образов стало одним из главных препятствий на пути Есенина в имажинизм. «Учение об органи-

ческой фигуральности языка» настолько сильно отличалось от «нагроможденных образов» Шершеневича и Мариенгофа, что уже очень скоро поэт отойдет от этой искусственной красочности.

Но в «Ключах Марии» можно найти не только размышления над имажинистской привязанностью к образу, но и мысли по поводу других литературных течений и школ того времени. Есенин резко отрицательно относился к идеологическим декларациям Пролеткульта и к пролеткультовской литературе. В трактате развернуто широкое противопоставление вечных идей узкоклассовому искусству: «верой человека не от классового осознания, а от осознания обстающего его храма вечности» (3 : 213). Также не принимает Есенин и футуризм – искусство выдуманное: «Вслед Ключеву свернул себе шею на своей дороге и подглуповатый футуризм. Он сгруппировал в своем сердце все отбросы чувств и разума, и этот зловонный букет бросил, как «проходящий в ночи», в наше, с масличной ветвью ноевского голубя, окно искусства. Голос его гнилого разложения прозвучал еще при самом таинстве рождения урода» (3 : 208). Несмотря на такие гневные отзывы поэта, в исследованиях имеет место мысль об общих принципах, из которых исходило искусство Есенина и В. Маяковского. Е. А. Михеичева говорит о «внутренней переключке, существующей в эстетических концепциях двух поэтов»: слова Есенина из вступления к сборнику «Стихи скандалиста»: «Слова – это граждане. Я их полководец... Я ставлю их в строй как новобранцев» и строки из стихотворения Маяковского: «Слова стоят свинцово тяжело / Готовые и к смерти и к бессмертной славе» (9 : 79).

Надо заметить, что «Ключи Марии» были не менее «революционной» вещью, чем «Пугачёв», только несколько в ином контексте. В народном творчестве поэт усматривает возрождение души и плоти человеческой, способность простого человека познавать макрокосм посредством познания индивидуального микрокосма, а также надвечное понимание ценности семьи. Недаром появляются образы Иггдразиля, Маврикийского дуба, семейного дерева: «Размножение семьи, рода исстари сравнивалось с ростками, пускаемыми из себя деревом <...> Параллель, проводимая в языке и народных поверьях между ветвистым деревом и многочадной семьей или целым родом, с особенною наглядностью заявила себя в обычае обозначать происхождение <...> людей и степени их родства через так называемое родословное древо...» (4 : 459). И у Есенина: «...люди блаженно и мудро будут хороводно отдыхать под тенистыми ветвями одного преогромнейшего древа, имя которому социализм» (4 : 202). Понятие социализма не случайно появляется в одном ряду с понятием семьи. Есенин по-крестьянски подошёл и к осознанию революции: сложный политический процесс он рассмотрел не с точки зрения разделения нации на враждебные классы, а, наоборот, как зарождение нового вида семьи – семьи-государства. Стремление народа к объединению, движению вперёд и созиданию – основная идея, реализованная и в «Ключах Марии», и во многих художественных произведениях поэта.

Этой мысли о народной революционности Есенин подчиняет и русский бытовой орнамент, толкуя его (правда, вслед за Ключевым) «как знак молчаливый, что путь наш далёк» (4 : 187). Подтверждение этой мысли находим в поэме «Пугачёв»:

Посмотри, вон сидит дымовая труба,
Как наездник, верхом на крыше.

<...>

И весь дикий табун деревянных кобыл
Мчится, пылью клубя, галопом (4 : 38).

Странный аллегоризм, применённый к неодушевлённому предмету, объясняется есенинским отношением к крестьянской избе. В «Ключах Марии» он подчёркивает, что «конь как в греческой, египетской, римской, так и в русской мифологии есть знак устремления, но только один русский мужик догадался посадить его к себе на крышу, уподобляя свою хату под ним колеснице» (3 : 192). Вот почему так ценны Пугачёву устремления мужика, приводящего своей молчаливой, но активной деятельностью в движение даже избы: движение – первый признак эволюции самосознания. Здесь зарождается идея мужицкой революционности, воплощённая в «Пугачёве» не столько с позиций имажинизма, сколько с позиций есенинского орнаментализма.

В орнаменте русского алфавита Есенин усматривает ту же идею: «Он мудро благословил себя, со скарбом открытых ему сущностей, на вечную дорогу, которая означает движение, движение и только движение вперед» (4 : 200). Такая сказочность образов скрывает понимание, что революция – «мужицкая», а «светлый гость» резко сменяется образом «красногривого жеребёнка» (метафорический образ крестьянской деревни, воспетый Есениным в своих произведениях), на которого надвигается «железный гость» (противопоставляемый деревне образ города). Здесь же возникает мысль о том, что «крестьяне хотят поставить памятник корове», а не Марксу (4 : 212), хотя восторженное отношение к революции не исчезает: «этот вихрь бреет бороду старому миру, миру эксплуатации массовых сил» (4 : 201).

Но, как бы то ни было, значение трактата «Ключи Марии» сложно переоценить, хотя недооценить его пытались многие, в том числе и современники поэта. Однако сегодня все есениноведы сходятся в одном: «Ключи Марии» – центральная работа, то теоретическое наследие, на основе которого Есенин создал позже не одно мощное и подлинно гениальное произведение. В этом трактате берут начало авторские идеи народности, орнаментальности, структурной организации образов в произведениях.

Обобщая рассмотрение этого трактата, необходимо подчеркнуть, что «Ключи Марии» являются абсолютно самостоятельным поэтическим изыском поэта в области народного орнаментализма и образности, на страницах этой работы берёт своё начало поэтический мир поэта. Мир, с которым он придёт в имажинизм (вернее будет сказать – с которым он создаст имажинизм) и с которым он оставит этот этап позади, дабы развиваться дальше, заложив для себя плодотворную базу народности и образной значимости каждого слова. «Ключи Марии» – истинно ключи к есенинской душе, «поэтика» всего его творчества, зеркало его непревзойдённой образности и поэтической силы его слова.

Библиографический список

1. Базанов В. Г. Древнерусские ключи к «Ключам Марии» Есенина // Миф – фольклор – литература. Л., 1978.

2. *Есенин С. А.* Автобиографии, статьи, письма. // Есенин С. А. Собр. соч.: в 5 т. / под ред. Владыкина Г. И., Зелинского К. Л. и др.). М., 1962.
3. *Есенин С. А.* Ключи Марии // Есенин С. А. Полн. собр. соч.: в 7 т. / гл. ред. Ю. Л. Прокушев. М., 1997. Т. 5.
4. *Есенин С. А.* Пугачёв и др. поэмы // Есенин С. А. Полн. собр. соч.: в 7 т. / гл. ред. Ю. Л. Прокушев. М., 1998. Т. 3.
5. *Занковская Л. В.* «Большое видится на расстояньи...» С. Есенин, В. Маяковский и Б. Пастернак. М., 2005.
6. *Киселёва Л. А.* Диалог древнерусского и символистского концептов слова в есенинских «Ключах Марии» // Пам'ять майбутнього: Збірник наукових праць. Київ, 2001. Вип. 1.
7. Культура в Вологодской области. WEB-портал культуры. <http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D0%BB%D1%8B%D1%81%D1%82%D1%8B>
8. *Маслов И. А.* Хлыстовство в России. Третья традиция славянства // http://zhurnal.lib.ru/m/maslow_i_a/hlystowstwowrossiitretxjatradicijaslawjanstwa.shtml (журнал «Самиздат»).
9. *Михеичева Е. А.* Есенин и Маяковский: две концепции творчества. // Есенин и литературный процесс: традиции, творческие связи. Сборник научных трудов. Рязань, 2006.
10. *Прохоров С. М.* Об одном неучтённом источнике эссе С. А. Есенина «Ключи Марии» // С. Есенин и литературный процесс: традиции, творческие связи. Сборник научных трудов. Рязань, 2006.
11. Хлысты. Википедия. Свободная энциклопедия. <http://www.cultinfo.ru/fulltext/1/001/008/119/333.htm>

Н. К. Кашина
Костромской государственной
университет им. Н. А. Некрасова

ВЕЧНЫЙ ФИЛОЛОГ В. В. РОЗАНОВ ОБ ОНТОЛОГИИ СЛОВА

Азь бо, княже, ни за море ходил, ни от философъ научихся, но был аки пчела, падая по розным цв•том, совокупля медвенный сот; тако и азь, по многим книгамъ исьбирая сладость словесную и разум, и съвокупих аки в м•х воды морския Слово Даниила Заточника

Фило-софия и фило-логия – вряд ли какой-либо вид мыслительной деятельности человека, будь то наука, политика, идеология, включают в себя обязательным условием любовь к предмету. Вечным филологом назвал В. Розанов человека, и сам оправдал это звание.

В традиции литературы рубежа XIX–XX вв. обращаться к истокам русской духовности – древней Руси, когда, собственно, и осуществлялось приобщение к христианству с богатейшим опытом византийской культуры. По определению В. Бычкова, онтологизм есть ощущение устроенности, укоренённости человека в определённом месте бытия. Осознание этой устроенности как закона мироздания пробуждало ощущение радости, духовного наслаждения, наполняя жизнь человека эстетическим содержанием. Это эстетическое переживание оберегало от поспешной вербализации, консервировало в образе переживаемый новый духовный

космос. Не только письменность Византии, но и иконопись, и живое слово, облик и подвиг православных подвижников позволяли русскому человеку непосредственно переживать открывшийся миропорядок. В. Бычков заметил: «Если попытаться описать подобное эмоциональное состояние... оно складывается из одновременного переживания возвышенного и трагического, смягченного чувством просветленного умиления. Это сложное эмоционально-эстетическое переживание, которому сами средневековые люди не нашли словесного обозначения, а современной науке его трудно обозначить, так как оно редко встречается в эмоциональной жизни людей XX века. Для средневекового человека оно было достаточно регулярным. Он переживал его не только при посещении святых мест (что было уделом лишь единиц), но и на любой Литургии, в процессе которой повторялась мистерия страстей Христовых, и особенно в дни Великого поста и в праздники, и в дни памяти христианских мучеников. Более того, созерцание икон и храмовых изображений страстей и распятия Христа и изображений сцен мученичества древних праведников вызывало у древнерусского человека именно это сложное и трудно описуемое чувство возвышенно-трагического умиления» (5).

Таким образом византийские абстракции получали жизненное наполнение в русской культуре. К определению «экзистенциальный онтологизм», которое относят к прародителю русской философской мысли – Платону, можно с полным основанием добавить определение «эстетический». В сущности, было бы вполне уместным назвать этот вид онтологизма мифологическим: именно миф способен пережить абстракцию до того, как она будет понята. *Сладость словесная и радость*, о которых писал Диниил Заточник, становились неотъемлемой частью духовных проникновений. (Образ пчелы, собирающей мёд, не случайно был так популярен в средневековой символической культуре.)

П. Флоренский, рассуждая об оскудении церковной жизни, пишет: «Причина всего этого – отсутствие онтологичности в нашем мировоззрении, мы ничего не продумываем до конца и постоянно забываем, что именно в явлении есть подлинное и что второстепенное, забываем, что наша реальность есть только подражание другой, высшей её реальности, и что ценна она не сама по себе, а как носительница этой высшей реальности, забываем, что богослужение – не представление на сцене, а выявление в нашей сфере иного слоя бытия» (4 : 353). Слова эти легко приложимы и к духовной жизни в целом. Онтологичность, таким образом, есть не что иное, как постоянное соотнесение жизни с двумя реальностями. Именно так рождается антиномичность мировосприятия. Мир дольний и мир горний отражаются в душе человека как символы, не теряющие своей жизненной энергии. Именно поэтому, считает П. Флоренский, нет ничего незначительного в мире вещей: «Вот пример; вместо восковой свечи, имеющей столь глубокий смысл, в наших церквах – жестяные трубы, в них что-то налито, не елей, а так, какая-то смесь; вместо естественного и символического света – безжизненный свет электрический; вино у нас не виноградное, как будто бы это всё равно; устав не соблюдается; богослужебные формулы изменяются, подвергаясь молекулярной переработке... А раз наша служба перестанет соответствовать церковному чину и уставу, то очевидно, что происходит незаметно некоторая фальсификация богослужения» (4 : 353) Сакрализация, таким образом, осуществлена не человеком, она изначально

но присутствует как связь двух миров независимо от способности воспринять её. Отсюда – удивительно бережное отношение к жизненным проявлениям: они могут оказаться потенциальными носителями онтологической природы.

«Вселенная бесконечна, это просто = тому, что всякая точка в ней моментально может быть принята за центр, но есть и на самом деле её центр. Отсюда: нет в мире мелочных и больших вещей, и мы все собственно боги и в то же время Бог Един...» (4 : 142).

В. Розанов отличается таким отношением к вещному миру. В последнем произведении, «Апокалипсис нашего времени», писатель сокрушается и негодует о словесном бессилии религии: «Нигилизм же в религиозном отношении я считаю полным *острупнением*. Европа есть *религиозный труп*. С фразами, модами, диссертациями – но труп. Всё – умерло...» (1 : 63)

«У вас только слова, фразы и формы. Слова о «благодати» есть, а благодати настоящей нет. Есть «учение о благодати», но в сердце нет благодати...» (1 : 86).

«Причина обезумения человеческого и потеря Истинной Религии заключается в языке, филологии ... Собственно нужно начать удивляться, надо пробудить удивление. Вот филология-то и скрывает священный лес...» (1 : 113)

А вот строки из «Возрождающегося Египта»: «На самом деле, поэзия началась только христианством. Человек вздохнул. Какая-то птичка взвилась к небу. Что-то вечное промелькнуло. И вот – поэзия.

Влад. Соловьёв не мог не быть поэтом, потому что он много грустил. Я называю себя поэтом, потому что я много грущу. Но что такое грусть, вообще...?

Первый вздох о том, что «мы с неба и опять уйдём в небо». Грусть – это всегда разлука. Тени и воспоминания» (2 : 287).

В «Опавших листьях» автор сетует на литературу (литературность): «То, что всякое *переживание* переливается в играющее, живое слово: но этим всё и кончается, – само *переживание* умерло, нет его. Температура (человека, тела) остыла от слова. Слово не возбуждает, о нет! Оно – расхолаживает и останавливает...» (3 : 171).

Другое дело поэзия библейская. «Но душа человека вечно полна речей... Писанных, ненаписанных, всё равно – полна: как сердце, видим мы его или не видим, слушаем его биение или не слышим, – оно полно кровью и делает всё, что сердцу принадлежит делать. И «словесное существо», человек говорил до письменности так же много, как говорит и при письменности: но когда некому говорить, слова остаются в сердце и жгут сердце, воспитывают его, умудряют его» (2 : 441). Таким может быть только слово живое, ещё не оформившееся, ибо как только они получают «вид» – «всё исчезнет».

Неоконченность, незавершенность слова есть его неполная вербализация. Так «Песня песней» – «самая ароматичная и тайная поэма во всемирной литературе». В статье, посвященной этой поэме, В.Розанов открывает ещё один способ сохранить жизненность слова – накопление семантических составляющих словесного комплекса. Здесь можно встретить и этимологические фрагменты, и культурные реалии, но все эти составляющие – лишь штрихи, из которых складывается пульсирующий образ.

При этом важно помнить, что сам чувствуемый мир обладает силовыми линиями, притягивающими к себе, казалось бы, совершенно случайные проявления.

В размышлениях о «Песне песней» появляется цветок, означающий пахучесть мира. В тексте «Возрождающегося Египта» этот цветок совершенно неожиданно становится кодовым словом, открывающим многообразие значений слова «бес-смертие». Розанов-филолог наслаждается словом в его бесконечном многообразии, но всегда помнит о неразрывной связи земного и небесного, дольного и горнего. Если христианское отношение к миру человека предполагает его преображение, то в произведениях Розанова реальный мир принимается как совершенное творение Господа, которое и постигает человек в слове. Таково слово, не творящее мир, а запечатляющее его гармонию как воплощение Божественного замысла. В этом – своеобразие розановского онтологизма.

Библиографический список

1. *Розанов В. В.* Собр. соч. Апокалипсис нашего времени / под общ. ред. А. Н. Николюкина. М., 2000.
2. *Розанов В. В.* Собр. соч. Возрождающийся Египет / под общ. ред. А. Н. Николюкина. М., 2002.
3. *Розанов В. В.* О себе и жизни своей / сост., предисловие, комментарий В. Г. Сукача. М., 1990.
4. *Флоренский П. А.*, свящ. Сочинения: в 4 т. Т. 3 (1) / сост. игумена Андроника (А. С. Трубочёва), П. В. Флоренского, М. С. Трубочёвой; ред. игумен Андроник (А. С. Трубочёв). М., 1999.
5. <http://pravoslavie.ru/jurnal/rusmirovovzrenie.htm>

С. А. Губанов

*Костромской государственной
университет им. Н. А. Некрасова*

ОСОБЕННОСТИ ТЕОЛОГИЧЕСКОЙ ПРИРОДЫ АНТИНОМИЙ В ОНТОЛОГИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ БЫТИЯ О. П. А. ФЛОРЕНСКОГО (НА МАТЕРИАЛЕ ТРУДА «ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТА»)

В последнее время в отечественной культурологической науке все чаще выводится на первостепенные позиции мысль о значимости пространственно-временной организации Бытия как особой сегментационной картины, играющей важную роль в направлении понимания историко-культурного генезиса в частности и непрерывного культурфилософского дискурса в целом. К числу таких работ относятся: статья Г. В. Дьяконова «Антиномическая гносеология П. А. Флоренского как основа методологии духовно-онтологической и диалогической психологии», работа В. В. Мороза «Взаимосвязь философии и математики в творчестве П. А. Флоренского» и др. Представленные исследования ставят перед собой задачу раскрыть одну из плоскостей феномена онтологии о. П. А. Флоренского. В связи с этим изучение свойств, качеств и состояний сегментных единиц, образующих

онтологическую картину Бытия, познание их непревзойденных моделей смыслового соотношения и системо-логических диафрагм регулирования процессов становления характерологии пространственно-временных сегментов, становится доминантным научным базисом в качестве рассмотрения особенностей их соучастия с уникальной природой антропологического микрокосма.

В узком смысле слова рассмотрением такого движения смысловых моделей занимаются самые различные по своему феноменальному толкованию онтологические концепции (М. Фуко, У. Эко, М. Бубер), в которых парадоксально сочетаются разноуровневые дефиниции особенностей хронотопа реальности. К числу таких относятся и онтологически принадлежат уровни теологических, теургических, аксиологических и семиотических форм апперцепций действительности. Причем в каждой смысловой системе восприятия Бытийственного состояния монументальность координат сдвигается в сторону приращения к тому или иному уровню толкования реалистических процессов как в детерминированной декларации, так и в феноменальной формуле их сочетаемости.

Цель нашего исследования – установить особенности теологической природы антиномий Бытия в онтологических представлениях о. П. А. Флоренского.

В данной исследовательской работе, опираясь на фундаментальные философские системы, а напомним, их две: субстанциональная и реляционная, –мы будем опираться на догматы, которыми апеллирует последняя система изучения онтологических свойств реальности (3 : 574).

Другими словами, из этого следует, что рассматривать особенности теологической природы антиномий мы будем в непосредственной близости с аксиологическими функциями онтологического представления. Такое положение исследования представляется с нашей точки зрения чрезвычайно важным, поскольку мотивация дискретности этих понятийных формул приведет в итоге к искажению самого понимания особенностей онтологии антиномий, существующих в рамках концепции о. П. А. Флоренского.

Существование теологического концепта в онтологической концепции антиномий о. П. А. Флоренского достаточно четко прослеживается на протяжении множественных, тематически разнообразных рассуждений богослова о значении, предназначении и смылосостоянии действительных процессов, являющихся архесегментами построения мотиваций для системы формирования моментов сопределения человека с глубинными таинствами бытийствования. Идентификация таких тончайших моделей сопричастия человеческой природы и состояния феноменологической духовности Бытия происходит только на уровне погружения аксиологических мироощущений в символические образы реальности. Поступательное вхождение в опосредованное пространство постижения того или иного образа действительности, детерминируется импульсами духовного сосредоточия, участвующего в непрерывной конструктивизации и репродуцировании, систематико-логических и характерологических отличий истолкования существа онтологического феномена явлений. Благодаря присутствию в душевном состоянии человека пути духовного сосредоточия, наблюдается процесс установления точек соприкосновения мировидения, порождающихся принципиальными импульсами духовной оценочной деятельности, из которой отчетливо секуляризуется система

теологического восприятия, то есть принятие и понимание существующих явлений в их первородной основе: «Методологию мировосприятия П. А. Флоренского можно лишь условно называть гносеологией, поскольку его концепция познания выходит далеко за рамки собственного познания и представляет собой полифоническую картину многообразных путей постижения мироздания, в которой органично и драматически сливаются научно-рационалистическое исследование законов объективного мира, прерывно-иррационалистическое познание тайн природы и жизни человека и божественно-мистические прозрения и откровения, освещающие целостность всеединой реальности» (1 : 2).

Выделенный вид уникальной теологической перцепции включает формулы локализации функционирования смыслового феномена самого явления действительности на уровне оснований постижения его сущностной природы в непосредственно близкой связи к прерывности, которая, в свою очередь, обозначает и формулирует первое свойство антиномий: «Явный отсвет диалогичности включает в себе и представление Флоренского о том, что диалектическая мысль движется не линейно, а пунктирно – то уходя в подсознание, то вырываясь на поверхность и вспыхивая ослепительной ясностью; и главное здесь – не утратить естественной пульсации опыта, естественного ритма взаимодействия» (1 : 1). В таком ключе понимания свойств онтологии необходимо признать, что каждое со-бытие организовано по принципу содержательной законченности, которая реализуется в беспредельной бесконечности. Наличие такого принципа утверждает, что относительно секуляризованное явление по своим внутренним качествам и состояниям представляет ничто иное, как опосредованную структуру ретрансляции собственного генезиса, располагающегося как в имплицитных формах и плоскостях, так и эксплицитных дефинициях.

Регуляционная среда соотношения таких многообразных имплицитных и эксплицитных форм смысловой динамики в структуре явления образуется благодаря фиксации теологического смысла аксиологическим восприятием, обуславливающим признание видимой области истинности самих категорий явления, их теодицеи. Своеобразно присутствующая в Бытии аксиологическая сущность, по мысли Флоренского, пространственно формулирует уникально выраженную парадигматическую структуру взаимоотношения целого комплекса имманентных со-бытий и имманентности систем мировосприятия, символической сердцевинной которых становится модель выстраивания антиномий, проникнутых необыкновенным средоточием теологического смысла: «Антиномическая природа разума и есть его существование <...>. Сама истина у Флоренского и есть антиномия <...>» (2 : 6). Подобная экспликация смысла локализуется тем, что выраженность присутствия антиномического начала в реальности детерминирована преимущественно в пределах словесной формулы, уже декларирующей об их теологической природе, поскольку, что прилежит к именованию в Бытии, уже приобретает как тайна, видимая форма таинства. Самостоятельно феномен таинства в онтологии Флоренского выявляется в качестве организующего свойства теологии антиномий. Аналогичную точку зрения, если коснуться исторического дискурса, разделяли русские философы, только может немного под другим углом зрения, говоря о том, что именование один из важных процессов в онтологическом генезисе

действительности, так как отсутствие именованности заключает исчерпанность сущности явления, его смысловую не самодостаточность.

В связи с этим, опираясь на такое своеобразное трактование сущности картины взаимодействия объектов действительности, можно актуализировать в теологических свойствах концепции антиномий Бытия богослова одну из важнейших и предопределяющих дальнейшее их развитие особенность – литургической номинации, проходящей в пределах казуальности объектов. Подобная особенность антиномий не локализуется как обособленный сегмент на фоне других приоритетных свойств и качеств, а, наоборот, присовокупляет к своей онтологической организации важнейшие функции и смысловые приращения координации казуализации объектов. Литургическая казуальность становится на позиции референции наряду с другими свойствами и особенностями антиномий в понимании мыслителя, с позиции именно их теологического рассмотрения в действительных процессах.

По мысли самого Флоренского, онтологическое прочувствование человеком литургического таинства явления и есть на самом деле непрерывный процесс локализации антиномического начала в Бытии. В таком случае, модель пространственной аккумуляции чувственного и чувствующего фиксируется как еще одна из важнейших особенностей теологии антиномий – аксиологическая теологичность: «Незримые линии магнитной силы обрисовываются, когда в магнитное поле попадают железные опилки. Так невидимое и тайное делается доступным чувственному созерцанию, облекшись эмпирическим, располагается оно по собственным линиям незримого <...>» (4 : 47).

Благодаря онтологическим свойствам такой особенности как аксиологическая теологичность, Флоренский, как мы видим, потенциально пытается прийти к организации отвлеченной концепции теологического познания явлений, в центре которого, безусловно, находится инстинктивность человека, так или иначе, чувственно и мысленно соприкасающегося с действиями, проявлениями сегментов Бытия.

Человек свойственен миросостоянию, так же как и онтологическая действительность принадлежит к аксиологическому разумению, поэтому формирование методологии, ее уникальных форм и видов, принадлежит к природе антиномий человека и онтологии, в самых традиционных приращениях. Отсюда, соответственно, можно выделить еще одну не мало важную особенность теологической природы антиномий – субъектно-объектный характер, достаточно четко проявляющийся в онтологической действительности: «<...> *O* оказывается чем-то первичным, во что гносеология верит, а *S* – вторичным, что она знает <...>» (5 : 5).

Человеческое естество, мораль и догматика жизненного процесса выстроена, по мнению Флоренского, в форме ноуменального Креста, то есть природа человека, создание им индивидуальных свойств соприкосновения с онтологическими реалиями, осязание смысловых тонкостей окружающего естества, предопределяется его богоуподоблением. В связи с таким определением, Флоренский постулирует мысль о том, что относительно любое действие человека актуализируется в рамках идеалистического проявления, но состояние истинности этого действия сохраняется совсем не на долгий период времени, поскольку как только произошло взаимодействие человека с онтологическим сегментом, попытка сохранения первоначального естества признается утраченной.

Рассматривая один из источников теологического свойства антиномий – образ религиозного чувства как онто-детерминанту, Флоренский выделяет его как символ действительного знания в духовном сосредоточии человека. Богослов проводит мысль о том, что в образовании религиозного чувства особенное местоположение занимает теологическое благоговение, дарующееся мыслью и силами трансцендентности, являющее собой безупречность ноуменальности, то есть подчеркивающее безаприорную природу истинности: «Как скомканный бутон, сжавшись, сидит человек в чреве матери. Растет и расправляется, как бутон – распускается. Цветение человеческого вида – прекраснейшее, что есть в человеке, человеческое в человеке, когда он крестообразно простерт. Но еще более это таинственно-духовно» (4 : 35).

Важным добавлением к специфике теологии пространственной модели становится мысль богослова о том, что любая антиномия являет собой ничто иное, как литургическое таинство, проясняющееся в определении соучастия двух духовных сосредоточий – имманентности и трансцендентности, которые, в сущности, и предопределяют онтологически символическую природу культа действительности. Понятие культа в онтологической концепции Флоренского является важным источником формирования теологического характера антиномий.

С одной стороны, культ – это мистический стержень культурфилософии Бытия, с другой стороны, культ – это и есть ничто иное, как теологическая антиномия Бытия. Если исследовать существование культа в действительности с позиции смыслового формализма, то богослов аргументирует это следующим образом – культ – это истинная часть действительности, где сочетаются имманентное и трансцендентное, образуя особое смысловое приращение, растворяющееся в природе вечности Бытия: «Первое, основное и прочнейшее определение культа – именно таково: он выделенная из всей реальности та ее часть, где встречается имманентное и трансцендентное, дольнее и горнее, здешнее и тамошнее, временное и вечное, условное и безусловное, пленное и нетленное» (4 : 30). В рассуждениях Флоренского природа вечности имеет в смысловом базисе две символические модели, дополняющие и обогащающие друг друга – символ человечности и символ Господа, помогающего развить и довести раскрытие смысловой природы первого символического постулата до формы таинственной духовности, где и происходит расцветание человеческой культуры в бесконечной степени ее понимания и осознания. По мысли Флоренского чувство как раз и становится тем организующим и органическим потенциалом между имманентными и трансцендентными онтологическими плоскостями, способное воссоздать целостную парадигму ощущений и восприятий истинной уникальности самостоятельного присутствия в Бытии: теологическое таинство – чувственное созерцание – х-объект.

Такая неоднозначная уровневая организация одних из многочисленных признаков познания теологического таинства, постепенно формулирует в системе представления о характере антиномий пространственной модели мысль Флоренского о существовании противоположной по значению парадигмы – модели так называемых эфирных, псевдо-антиномий, основанных на принципах, методах и формах действительного материализма. Понятие псевдо-антиномий в концепции богослова приобретает самые разные, порой даже уникальные значения, ко-

торые в какой-то степени никоим образом не удаляются от теологического таинства, а в большинстве своем опосредованно перекликаются. Одним из первых таких пересечений этих двух понятий является выделенное и достаточно точно обозначенное богословом понятие имитации, иллюзии духовного сосредоточия человека. Формулирование степени иллюзии происходит благодаря отклонению духовного стержня в восприятии действительности на уровень превосходящего и затмеваящего его истинное естество благодаря обращению религиозного чувства к дефинициям безотлагательного материализма. Плоскость существования, помещенная в такую эфемерную систему координат, в значительно быстром времени деструктурируется, что происходит только благодаря, по мысли Флоренского, безотрывно вращающимся в нашем чувственном созерцании – попалению и освящению, входящими в теодицею культа: «В таинственных нашего существа всегда происходит попаление и освящение <...>. Напомним: нередки случаи, когда перед глазами неверующего раздвигалась пелена видов, и грозно смотрело на них сущее культа <...>» (4 : 46). Появление данных понятий в духовном самосознании человека обуславливается присутствием страха Господня, который всечасно регулирует духовные изыскания человека в онтологии, то, нивелируясь, то, возрождаясь с новой силой истинного естества в теологической бесконечности: «Вот несколько черт, – их можно было бы без труда умножать неопределенно, – обрисовывающих религию со страшной ее стороны – страшной, т.е. требующей страха Господня <...>» (4 : 47).

Доминантой в раскрытии особенности функционирования антиномий становится их теургическое свойство, определенное Н. Бердяевым как Боговыражение, Боготворчество. В своих умозаключениях Н. Бердяев до последней степени прав, выдвигая подобный феномен онтологии Флоренского, исчерпывающе раскрытый самим богословом благодаря истолкованию источников теодицеи культа, регулирующих бесконечным антиномическим движением. Подобным уравнивающим свойством такой антиномической прогрессии в реальности становится символ перехода между двумя онто-пластами – имманентным и трансцендентным. Эта мысль объясняется одной из сторон восприятия теургии самим Флоренским, который выстраивал систему определений ее онтологического выражения в непосредственной близости с понятийной основой культа. Самостоятельно переход представляет собой какую-то часть культа, сочетает свойства его типологии. Особенности перехода находят отражение в универсальном определении критериев онтологической ноуменальности Бытия Флоренским, который утверждал, что ноумен – это умопостижение реалей, охваченное теологической природой, что это система смысловых сосредоточий, развивающаяся под знаком теодицеи имманентного и трансцендентного, располагающих его сущностные характеристики не выше первого и не ниже последнего, где-то посередине, образуя, тем самым, своеобразный уровень действительного взаимодействия плоскостей: «Соприкосновение «видимого» и «божественного», «чувственного» и «умного», т.е. умопостигаемого, ноуменального, трансцендентного, – таков характерный и основной признак Культа <...>» (4 : 30). Обращение Флоренского к природе культа является значимым, поскольку только через призму культа выстраивается онтологическая гносеология антиномий, в том числе и их система теологических особенностей.

Безусловно, демонстрация природы вещей Флоренским как источника одухотворенности, не имеющего собственной смысловой исчерпаемости, вновь возвращает к мысли о свойствах теологической теургии антиномий. При этом теологию антиномий Флоренский усматривает не только преимущественно в номинальной дефиниции – то есть в непосредственном выражении ее смысла в атрибутах культа, но и в истолковании эмпирическом.

Одним из вариантов развития такого потенциала движения в Бытии становятся несколько источников. К области первого источника относится непосредственно воплощенная идея, выстраивающая уникальную плоскость онтологии пространства, сосредоточенную на совмещении двух онто-пластов. Формулированием значимого функционала второго источника занимается область воплощенного смысла, регулирующего процессы некой телесности смысла, то есть момент и форма чувственного созерцания человека должны обязательно входить в смысловой и функциональный предел вещи, который, в свою очередь, должен быть запечатлен в материалистической форме собственных значений. В связи с этим можно выделить еще один пространственный элемент, участвующий в формировании теологической модели антиномий.

В неугасающем постулировании мысли о специфической, можно даже сказать, феноменальной природе антиномий, Флоренский непрестанно обращается к условиям уникальной антроподицеи их состояний, где важнейшим фактором выступает непрерывный акт деятельности. Однако область пространственно-временного движения антиномий понимается и признается богословом в форме двоякого представления. Одно из представлений связано с тем, что одним из ряда значений этимологии антиномий является функция ретрансляции форм теологического состояния реальности, ее безупречного континуума. В таком понимании антиномия представляется не чем иным, как относительно существующим в пространстве многозначным состоянием, выражающимся непосредственно в собственном отношении к онтологии действительности в опосредованном варианте.

Другое истолкование этимологии антиномий принадлежит к плоскости их функциональности, где приоритетным фактором выступает человек. Человеческое естество процесса познания как раз и становится регулятором прогрессивного существования антиномического движения в реальности, поскольку сопричастие эмпирического знания и истинного смылосостояния вещей придают, в целом, фундаментальное основание появлению антиномического дискурса вообще. Исходя из ряда представленных толкований, можно сделать вывод, что, во-первых, антиномия является безупречно существующим континуумом Бытия, а, во-вторых, антиномия есть смысл содружества человеческого знания и истинности состояния этого знания, где, по мысли Флоренского, онтологически оправданное место занимает именно деятельностный аспект разумения персонального восприятия и воспринимаемого объекта: «Антиномическая деятельность разума не только желанна сама по себе, но и безвыходно необходима как условие возможности всей жизни, во всем ее составе, даже в тех ее проявлениях, которые паразитируют на этой перводеятельности и обворовывая ее, на нее же направляют свои удары, – подрубливая тем корни своего собственного питания. Так формально устанавливается необходимость антиномической деятельности <...>» (4 : 55).

Таким образом, в процессе исследования онтологического феномена теологии антиномий в концепции о. П. А. Флоренского, можно сделать следующие выводы. Теологическая сторона развития антиномического движения в Бытии является достаточно многогранной и многозначной. Первой особенностью является – литургическая номинация, которая локализует объект действительности как состояние определенного таинства в Бытии.

Следующей признается субъектно-объектный характер антиномий, состоящий в непрерывном соучастии эмпирической деятельности человека и истинного состояния вещей. В дальнейшем выделяется еще немаловажная особенность, в которой соединяются сразу несколько сегментов антиномической системы Бытия, образуя, тем самым, некую триадную парадигму: теологическое таинство – чувственное созерцание – х-объект, где каждая составляющая становится полноценной частью общей теологической картины состояний антиномий.

Последующие, детерминированные нами особенности теологии антиномий, так или иначе, имеют прямое соприкосновение с представлениями об онтологических процессах непосредственно самого о. П. А. Флоренского. К номинации таких особенностей причисляются: феномен перехода между онтологическими пластами пространства, феномен ноуменальности, теургии и, безусловно, понятия Кюльта в Бытии.

Важной составляющей исследования явилось выделение так называемых псевдо-антиномий, выражающихся, по мысли Флоренского, в теологической атрибуции, то есть приобретающих материальную сторону существования. Помимо уже названных особенностей заметное место занимают и другие, полноценно выстраивающие картину представлений Флоренского о теологическом характере антиномий, к их числу принадлежат: процесс деятельности, символ явления идеи и символ воплощенной идеи, регулятором присутствия которых является духовное средоточие.

Подобное многообразие особенностей теологической природы антиномий в онтологических представлениях Флоренского еще раз подчеркивает уникальную значимость функционирования форм и состояний этого феномена в действительности вообще.

Библиографический список

1. Дьяконов Г. В. Антиномическая гносеология П. А. Флоренского как основа методологии духовно-онтологической и диалогической психологии // История отечественной и мировой психологической мысли: Постигая прошлое, понимать настоящее, предвидеть будущее: Материалы международной конференции по истории психологии «IV московские встречи», 26–29 июня 2006 г. / отв. ред. А. Л. Журавлев, В. А. Кольцова, Ю. Н. Олейник. М., 2006. С. 387–395.
2. Мороз В. В. Взаимосвязь философии и математики в творчестве П. А. Флоренского // Вестник Московского университета. 1997. № 3. С. 1–12.
3. Новейший философский словарь: 3-е изд., исправл. Мн., 2003.
4. Флоренский П. А., священник. Собр. соч. Философия культа (Опыт православной антроподицеи) / сост. игумен Андроник (Трубачев); ред. игумен Андроник (Трубачев). М., 2004.
5. Флоренский П. А.. Сочинения: в 2 т. Т. 2. У водоразделов мысли истины. М., 1990.

РАЗДЕЛ V. СУДЬБА ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫХ ЦЕННОСТЕЙ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА

И. С. Урюпин
Елецкий государственный
университет им. И. А. Бунина

ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫЙ СМЫСЛ АРХЕТИПА «РУССКОГО БУНТА» В РОМАНЕ М. А. БУЛГАКОВА «БЕЛАЯ ГВАРДИЯ»

Один из эпиграфов к «Белой гвардии» М. А. Булгакова, взятый из «Капитанской дочки» А. С. Пушкина – «Пошел мелкий снег и вдруг повалил хлопьями. Ветер завыл; сделалась метель. В одно мгновение темное небо смешалось с снежным морем. Все исчезло. – Ну, барин, – закричал ямщик, – беда: буран!» (1 : 179), – сообщает всему роману особую нравственно-философскую глубину в оценке «русского бунта», является своего рода метасюжетом булгаковского произведения, в котором писатель попытался взглянуть на революционные события своего времени сквозь призму художественно-аксиологических констант пушкинского миробраза. Вывод, к которому он пришел, в точности совпадал с размышлениями Пушкина о пугачевщине, оказавшимися не просто актуальными, а едва ли не пророческими в начале XX века: «Скажу коротко, что бедствие доходило до крайности. Правление было повсюду прекращено <...> Шайки разбойников злодействовали повсюду; начальники отдельных отрядов самовластно наказывали и миловали <...> Не приведи бог видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный!» (8 : 85). «Русский бунт» становится самой точной характеристикой /определением революционных волнений в стране в начале XX века; отражая подлинную сущность мятежной русской души, он выступает своего рода феноменом, обладающим чертами национального архетипа.

«Архетип русского бунта», являющийся органичной частью историко-культурной и ментально-психологической сферы национального миробытия, по мнению В. Я. Мауля, не ограничивается «социальным протестом или, например, классовой борьбой» (6 : 266), он вбирает в себя комплекс традиционных аффективно-иррациональных действий и стереотипов коллективного мышления эпохи, «выражающегося в интуитивных, бессознательных образах, архаичных по происхождению» (6 : 268). В русской литературе и фольклоре образом, концентрирующим в себе идею стихийно-природного бунта, оказывается «метель» или, как в «Капитанской дочке» Пушкина, «буран», прямо ассоциирующийся с бедой, к тому же «буран» и «бунт» выступают атрибутами одного древнего архетипа – *хаоса* («вокруг <...> царил хаос мироздания» (1 : 244)), противостоящего *космосу*, воплощением которого становится Дом Турбиных (в нем «тепло, а там («за Постом, на снеж-

ных полях». – *И. У.*) мрак, буран, вьюга» (1 : 208)). «... Мрак, океан, вьюгу» из рассказа И. А. Бунина «Господин из Сан-Франциско» видят «затуманенные глаза» Елены, погруженной не столько в чтение, сколько в тревожные раздумья о судьбе хрупкого мира (микро- и макрокосма одновременно), который она пытается бережно сохранить.

Булгаковская триада «мрак, буран, вьюга», по существу совпадающая с бунинской («мрак, океан, вьюга»), выступает символом вселенского хаоса, который, по наблюдению Е. М. Мелетинского, «в архетипических конструкциях» «предельно сближен со смертью, с хтоническими силами» (7 : 71). Если в рассказе Бунина смерть – роковая случайность, которую самодовольные буржуа предпочитают не замечать (как не обращают внимания и на грозные природные стихии: «океан, ходивший за стенами, был страшен, но о нем не думали» (3 : 272)), то в романе Булгакова смерть – «не замедляющая» явиться естественная необходимость: «Она пошла по осенним, а потом зимним украинским дорогам <...> Самое ее не было видно, но, явственно видный, предшествовал ей некий корявый мужичонков гнев. Он бежал по метели и холоду, в дырявых лаптишках, с сеном в непокрытой свалывшейся голове, и был. В руках он нес великую дубину, без которой не обходится никакое начинание на Руси» (1 : 237).

«Великая дубина», ставшая символом «русского бунта» и буквальным орудием борьбы революционного народа со «старым миром», в булгаковедческих исследованиях традиционно соотносится с «дубиной народной войны» из романа Л. Н. Толстого «Война и мир»» (11 : 586), что кажется не совсем оправданно. В толстовской эпопее народный гнев, выливающийся в «партизанскую войну (всегда успешную, как показывает история)» (12 : 131), порожден *духовным* порывом, определяющим «большее или меньшее желание драться и подвергать себя опасностям» (12 : 132) во имя высокой идеи – спасения Отечества. Аллегорическим воплощением этого порыва оказывается та самая «дубина народной войны», которая, по словам Л. Н. Толстого, «поднялась со всей своей грозной и величественной силой и, не спрашивая ничьих вкусов и правил, с глупой простотой, но с *целесообразностью*, не разбирая ничего, поднималась, опускалась и гвоздила французов» (12 : 131) (курсив наш. – *И. У.*). В отличие от «Войны и мира», где ярко выражен героический пафос в изображении и оценке народного миробытия, в «Белой гвардии» не только нет идеализации «корявого мужичонкова гнева» (о чем свидетельствует даже сама стилистика булгаковской фразы), но и оправдания того нравственного произвола, который утверждается на Руси «великой дубиной».

Г. М. Ребель, осмысляя образ «дубины народной войны» в романе «Белая гвардия», отмечает его амбивалентность, называет «орудием о двух концах»: когда с его помощью «начинают решать домашние, семейные проблемы, величественная фигура народного мстителя перерождается в зловещую фигуру погромщика и начинается “форменная чертовщина”» (10 : 62). Однако в «Белой гвардии» нет ни одного героя, подобного одухотворенному мстителю-правдоискателю Тихону Щербатому, но есть собирательный образ народной массы, одержимой «лютой ненавистью» к «офицерне» и грозящей погромами интеллигенции. Булгаков не испытывает пиетета и преклонения перед «железным потоком», как его литературно-политические оппоненты (А. С. Серафимович, Д. А. Фурманов, А. А. Фадеев), его

беспокоит та самая «дубина», которой угрожают своим классовым врагам «четырежды сорок раз четыреста тысяч мужиков с сердцами, горящими неуголенной злобой» (1 : 230).

«Дубина», «без которой не обходится никакое начинание на Руси», – не просто символ мужицкого гнева, а образное воплощение мятежного духа народа, зримое выражение одной из архетипических черт его характера, знак его «бунташной» природы. Об этом очень точно в «Окаянных днях» писал Бунин, размышляя о двуединстве национального «состава» русского человека, в котором уживается *Русь* и *Чудь*, святость и «шаткость»: «Народ сам сказал про себя: ”Из нас, как из дерева, – и дубина, и икона“, – в зависимости от обстоятельств, от того, кто это дерево обрабатывает: Сергей Радонежский или Емелька Пугачев» (4 : 337).

В отечественной историко-культурной традиции Пугачев неразрывно связывается со стихией народного возмущения, презирающей официальную государственную законность и конвенциональный порядок, подменяемый *самоуправством* и *своеволием*. «Дерзкий и решительный» «прошлец» (9 : 437), по словам Пушкина, тщательно изучившего «историю Пугачева», стал олицетворением «русского бунта», бессмысленность которого была очевидна уже потому, что его «пружиною» явилось *самозванство* – заведомая ложь, нравственная фальшь. Ни Болотников, ни Разин, ни кто-либо иной из предводителей крестьянских восстаний и волнений за всю историю России не ассоциировался со злонамеренным обманом самого народа, разве что Лжедмитрий, с которым сам Пугачев любил себя равнять («Разве в старину Гришка Отрепьев не царствовал?» (8 : 58) – бравировал бунтовщик в «Капитанской дочке»).

Феномен Пугачева (равно как и его осмысление Пушкиным) в эпоху революций начала XX века оказался особенно актуальным: сами собой напрашивались параллели между настоящим и прошлым. С. А. Есенин, глубоко прочувствовавший пугачевщину и растворившийся в ее угаре, внутренне пережил трагедию Пугачева в одноименной драматизированной поэме. М. И. Цветаева, остро воспринимавшая совершившуюся в России катастрофу, искала ее разгадку в «Истории пугачевского бунта» и в «Капитанской дочке». По ее мнению, «в Пугачеве Пушкин дал самое страшное очарование: зла, на минуту ставшего добром» (13 : 252), этот пугачевский соблазн повторялся в соблазне революционном. Цветаева, сама подвергшаяся его «очарованию», попыталась уяснить сущность Пугачева, противопоставляя ему других бунтовщиков и вожаков мятежной России – в частности Степку Разина. «Но: Пугачев и Разин – какая разница!» (13 : 245) – восклицала она: если Разин казался поэту воплощением бесшабашной удали, то Пугачев – коварного вероломства.

Такое во многом субъективное восприятие истории Цветаевой оказалось созвучно и Булгакову, для которого было очевидно, что всякая революция – далеко не только стихийный народный порыв к установлению справедливого миропорядка, но прежде всего разгул страстей и темных инстинктов черни, вызывающих панический ужас у простых обывателей, подобных Лисовичам из «Белой гвардии». «Но согласитесь сами, – говорил Василиса Карасю, – У нас в России, в стране, несомненно, наиболее отсталой, революция уже выродилась в пугачевщину... Ведь что же такое делается... Мы лишились в течение двух каких-либо лет вся-

кой опоры в законе, минимальной защиты наших прав человека и гражданина» (1 : 379). В отечественном историческом сознании пугачевщина, ассоциируясь с беззаконием и произволом, вместе с тем на протяжении всего XIX века в самых разных социальных сферах воспринималась как испытание, ниспосланное свыше русскому народу и государству. А. О. Ишимова в своей «Истории России», высоко оцененной Пушкиным, приводила факт допроса Суворовым Пугачева, дерзко заявлявшего полководцу: «Богу угодно было наказать Россию через мое окаянство» (5 : 115).

«Окаянство» и «пугачевщина» стили понятиями если не тождественными, то взаимосвязанными. Это очень хорошо осознавал Бунин, возмущавшийся «великой ложью» духовного самозванства большевиков во главе с Лениным, узурпировавшим власть и залившим Россию кровью, перед которым исторический Пугачев не идет ни в какое сравнение («Пугачев! Что мог сделать Пугачев? Вот “планетарный” скот – другое дело. Выродок, нравственный идиот от рождения, Ленин явил миру как раз в самый разгар своей деятельности нечто чудовищное» (4 : 411)). Булгаков, также потрясенный «окаянством» революционной стихии, разыгравшейся на родной Украине и лично наблюдавший парад самозванцев, торжественно вступавших в «Киев-город» (будь то фельдмаршал Эйхгорн, или Семен Васильич Петлюра, или «польские паны (явление XIV-ое) с французскими дальнобойными пушками» (2 : 308)), искал аналогии в «истории Пугачева».

В «Белой гвардии» образ Пугачева, являющийся одним из ключевых в метаструктуре романа, незримо присутствует и в сценах разгула казаков-самостийников во главе с полковниками Торопцом и Козырем-Лешко, хитростью взявшими Город и взбудоражившими простой народ обещаниями «вильной Украины вид Киева до Берлина» (1 : 208), и в самоуправстве полковника Болботуна с сотником Галаньбой, и в самом «таинственном и безликом» (1 : 239) Петлюре, «в котором слились и неутоленная ярость, и жажда мужицкой мести, и чаяния тех верных сынов своей подсолнечной, жаркой Украины... ненавидящих Москву, какая бы она ни была – большевистская ли, царская или еще какая» (1 : 231). Подобно Пугачеву, мечтавшему «броситься в Русь, увлечь ее всю за собою» (1 : 438), чтобы создать народное царство, Петлюра «желал ее, Украину, завоевать» (1 : 239) и даровать ей национально-государственную независимость, тем самым он обеспечил себе небывалую поддержку среди жителей Города. «Слово – Петлюра! – Петлюра!! – Петлюра! – запрыгало со стен, с серых телеграфных сводок», «оно загудело по языкам и застучало в аппаратах Морзе у телеграфистов под пальцами», «в Городе начались чудеса в связи с этим же загадочным словом» (1 : 239), хотя никто в точности не знал, кто же скрывается под этим именем: «Говорили, что он будто бы бухгалтер»; «нет, счетовод»; «нет, студент»; «он был уполномоченным союза городов»; «типичный земгусар» (1 : 228); «бритый»; «с бородкой»; «разве он московский?»; «он был в Тараше народным учителем» (1 : 229); «газеты время от времени помещали на своих страницах первый попавшийся в редакции снимок католического прелата, каждый раз разного, с подписью – Симон Петлюра» (1 : 239).

Кто бы ни был Петлюра, пусть даже «просто миф, порожденный на Украине в тумане страшного 18-го года» (1 : 229), «столь же замечательный, как миф

о никогда не существовавшем Наполеоне, но гораздо менее красивый» (1 : 238), в булгаковском романе он становится образом, рекуррентным образу Пугачева и несет на себе печать архетипа самозванца, чрезвычайно важного (едва ли не ключевого) в отечественной духовно-ментальной семиосфере.

Библиографический список

1. Булгаков М. А. Собр. соч.: в 5 т. М., 1989. Т. 1.
2. Булгаков М. А. Собр. соч.: в 5 т. М., 1989. Т. 2.
3. Бунин И. А. Собр. соч.: в 6 т. М., 1994. Т. 3.
4. Бунин И. А. Собр. соч.: в 6 т. М., 1994. Т. 6.
5. Ишимова А. О. История России в рассказах для детей: в 2 т. СПб., 1993. Т. II.
6. Мауль В. Я. Архетипы русского бунта XVIII столетия // Русский бунт: сборник историко-литературных произведений. М., 2007. С. 255–442.
7. Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. М., 1994.
8. Пушкин А. С. Собр. соч.: в 5 т. СПб., 1994. Т. 4.
9. Пушкин А. С. Собр. соч.: в 5 т. СПб., 1994. Т. 5.
10. Ребель Г. М. Художественные миры романов Михаила Булгакова. Пермь, 2001.
11. Рогинский А. Б. «Белая гвардия». Комментарий // Булгаков М. А. Собр. соч.: в 5 т. М., 1989. Т. 1. С. 563–590.
12. Толстой Л. Н. Собр. соч.: в 12 т. М., 1987. Т. 6.
13. Цветаева М. И. Пушкин и Пугачев // Русский бунт: сборник историко-литературных произведений. М., 2007. С. 217–254.

Т. Ю. Малкова

Средняя школа № 1288 г. Москвы

**МИЛОСЕРДИЕ И СПРАВЕДЛИВОСТЬ В РОМАНЕ М. БУЛГАКОВА
«МАСТЕР И МАРГАРИТА»**

«...так кто ж ты, наконец? – Я – часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо» (4 : 384). В романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» изначально, в эпиграфе из «Фауста», задаётся такая система мышления, при которой однозначность оценок, отделение одного качества от другого так же неуместны, как и членение реальности на дискретные, исторически сменяющиеся друг друга события. Высокое и низкое, пафос и насмешка оказываются неотделимы друг от друга. Одни состояния переливаются в другие, перераспределяются в самых различных сочетаниях так же, как и сам мир, о котором повествуется.

Добро и зло, свет и тьма в романе изначально присущи миру, составляя его естество, практически равновелики и взаимосвязаны. Эта позиция выражена в словах Воланда: «Что делало бы твоё добро, если бы не существовало зла» (4 : 716).

В 29 главе романа Иешуа обращается с просьбой к Воланду. Но в ранних редакциях Булгаков делал Воланда подчинённым Иешуа, от которого сатана получал распоряжение: ему велено было унести главных героев из Москвы.

Такая трактовка взаимоотношений, при которой Воланд оказывался в подчинённом положении, впоследствии была отвергнута Булгаковым. Поэтому в поздних редакциях романа появляется слово «просит», чрезвычайно значимое в данном тексте. Воланд и Иешуа одинаково всесильны. Отсюда и возникает принципиальная для автора формулировка «просьбы», адресованной равному.

Таким образом, в финале романа перед нами возникают два вершителя, две силы, решающие судьбу мастера и его подруги.

Дуалистическая концепция добра и зла, света и тьмы, их равновесия, составляющая булгаковскую концепцию Вселенной, закономерно вызывает у исследователей (И. Ф. Бэлза, И. Л. Галинская, А. В. Минаков) ассоциации с учениями богомилов, катаров, альбигойцев. В этом плане можно также вспомнить апокрифическое Евангелие от Филиппа: «Свет и тьма, жизнь и смерть, правое и левое – братья друг другу. Их нельзя отделить друг от друга»(2 : 33).

Дуалистический принцип, положенный в основу романа, выразился в концепции «разделения ведомств»: «Каждое ведомство должно заниматься своими делами»(4 : 644), – произносит Воланд. При этом необходимо заметить, что это не ведомства Добра и Зла, а «Царство света» и «Царство тьмы». И мы согласны с мнением М. И. Андреевской, определившей их функциональное разграничение. Владыкой «Царства света» оказывается Иешуа, и функцией этого ведомства – Милосердие. А ведомство Воланда вершит Справедливость, потому что фейерверк «наказующего зла», которым владеет и играет Сатана, – это неизбежное следствие принципа обходиться с каждым по заслугам.

Толковый словарь Ушакова определяет справедливость как беспристрастие. Носителем и воплощением идеи беспристрастного судьи выступает Воланд. Сказав это, мы, разумеется, никакого открытия не сделали. Данная тема лежит на поверхности романной структуры, и многие исследователи (Г. А. Лескис, И. Ф. Бэлза, А. Маргулев, А. Барков, М. И. Андреевская, П. Андреев) не преминули сказать об этом. Мы бы хотели показать, как справедливое воздаяние оказывается неразрывно связано с милосердием на уровне мотивной структуры романа, и в том числе в образе Воланда.

Каждому по его вере – это ли не есть высшая справедливость? Воланд наказывает или награждает, определяя соразмерность причины и следствия. Возмездие за зло выступает неотъемлемой частью закона справедливости.

В романе ставится вопрос о типологии зла, который Булгаков пытается осмыслить разнообразными способами – от гротескно-юмористических сцен с озорным котом до разветвлённой системы «преступлений» разных персонажей и следующих за ним «наказаний».

В ершалаимской линии повествования воплощением земного зла является Пилат. Как известно, первые редакции романа (1929–1933) строились без Мастера. В центре находился рассказ Воланда о Пилате и Иешуа («Евангелие Воланда»). То есть основной нравственной проблемой романа должна была стать проблема Пилата с его комплексом личной вины. С мотивом преступления и справедливого наказания оказывается связан мотив совести, ответственности за принятое решение. Пилат пошёл против себя, своей совести. «Самый страшный порок», трусость, руководил им. Он увидел в подсудимом свет истины и, потеряв

его, дав свершиться преступлению, мучается. Двенадцать тысяч лун не знает он покоя, осознавая непоправимость содеянного. И это чувство вины, не дающее покоя ни днём, ни ночью, становится его наказанием.

В московском же мире зло чрезвычайно разнообразно. В этой связи уместно привести суждение исследовательницы И. Белобровцевой, отметившей, что сценой на Патриарших открывается целая серия самых разнообразных преступлений (от вранья по телефону до доноса) и последовавших наказаний, «выводя на уровень поверхностной структуры текста важнейший мотив романа... мотив преступления и наказания»(3 : 221). При соприкосновении с нечистой силой выходит наружу бытовое зло, мелкое, и вследствие этого незаметное. Героев, алчных, жадных, трусливых, на страницах романа встречается немало. Тут и председатель жилтоварищества Никанор Иванович Босой, берущий взятки легко и изящно, и распутный пьяница Степа Лиходеев, и киевский дядюшка умершего Берлиоза, поражающий своей цепкостью в желании завладеть квартирой племянника, и Варенуха, и Римский, и Семплеяров, и посетители Варьете. Все они так или иначе наказаны: деньги превращаются в этикетки, дамские наряды просто исчезают, всплывает адюльтер Семплеярова, до смерти напугана жадная Аннушка, Варенуха превращается в «отца-благодетеля» контрамарочников и т. д.

И совсем иное зло являют собой представители литературной элиты. Внезапная встреча с нечистой силой выворачивает наизнанку всех этих латунских, ариманов, берлиозов. Сам Булгаков называл Союз писателей «Союзом профессиональных убийц» (15 : 394), что вполне соотносится с отношением московских литераторов к Мастеру. Множество деталей участвует в описании сатанинского мира московских литераторов. Это мир, по словам И. Белобровцевой, «самодовольный и фальшивый, мир поправления духа и стремления к материальным ценностям, борьбы за квартиры и дачи»(3 : 234). И возмездие за совершённое зло совсем иного рода: уходит в небытие Берлиоз, горит адским пламенем дом Грибоедова – воплощение социально-бытового бесовства и знак Москвы вообще.

Булгаковский сатана лишён традиционного облика Князя тьмы, жаждущего зла. И, злом наказывая зло, Воланд восстанавливает справедливость и тем самым утверждает вечные ценности: любовь, преданность, порядочность, честность, доброту. Булгаков вновь и вновь возвращает нас к мысли о неразрывной связи добра и зла, о цельности мира.

Верша справедливый суд на земле, Воланд осуществляет как акты возмездия за «конкретное» зло, так и акты воздаяния, творя, таким образом, отсутствующий в земном бытии нравственный закон. Истинное творчество, не идущее на компромиссы и сделку с совестью, настоящая любовь и преданность достойны награды. Конечно, в отношении того, является ли вечный приют и покой для художника наградой, исследователи не сошлись в едином мнении. Да и сам приют находится в ведомстве Воланда, собственно говоря, в аду. В связи с этим необходимо заметить, что с образом мастера связан мотив ответственности и вины творческой личности, которая искусственно изолирует себя от обступающих извне проблем, чтобы получить возможность работать, реализовать свой творческий потенциал (Б. М. Гаспаров). Мотив личной вины, связанный с образом Пилата, сме-

няется мотивом вины художника, совершившего сделку с сатаной. Поэтому именно Мастер отпускает Пилата, объявляет его свободным – а сам остается в «вечном приюте». Человек, молча давший совершиться у себя на глазах убийству, вытесняется художником, молча смотрящим на все совершающееся вокруг него из «прекрасного далека». Пилат уступает место Мастеру. Вина последнего менее осязательна и конкретна, она не мучает, не подступает постоянно навязчивыми снами, но это вина более общая и необратимая – вечная.

Однако в вещем сне Бездомного Маргарита «отступает и уходит со своим спутником к луне», в локус Иешуа. Значит, они всё-таки заслужили «свет»? Булгаков, оставляя текст разомкнутым, в полном соответствии с традицией мифа расширяет поле возможных интерпретаций.

Вера в торжество правосудия звучит в словах Воланда: «Всё будет правильно, на этом построен мир» (4 : 735). И. Ф. Бэлза рассматривает данный тезис в двух аспектах – прежде всего как «утверждение закономерностей всего происходящего в мире и как незыблемость этических критериев. Утверждение второго аспекта дано путём признания вины, требующего её безоговорочного осуждения и кары»(7 : 199). В этом отношении концепция Булгакова ближе всего к дантовской. Концепция, на которой строит Данте своё произведение, основана на вере в справедливость. Надпись на вратах ада гласит: «Был правдою мой зодчий вдохновлён»(9 : 27). Царство Люцифера утверждает принцип высшей справедливости, во имя которой, по точному замечанию И. Ф. Бэлзы, «собственно, и создан ад»(6 : 103).

Булгаковский Воланд также творит суд, определяя меру и вид кары и чётко соблюдая функцию своего ведомства, к числу которых милосердие не принадлежит. На просьбу Маргариты сжалиться над Фридой Воланд, не скрывая своего раздражения, говорит: «Осталось, пожалуй, одно – обзавестись тряпками и заткнуть ими все щели моей спальни!» – и далее: «Я о милосердии говорю...» (4 : 643). Раздражается Воланд не против самого милосердия, а потому, что его просят сделать то, что не входит в дела его ведомства.

С точки зрения ведомства Справедливости, Фрида за своё деяние подлежит осуждению, несмотря ни на какие «смягчающие» обстоятельства:

«– А где же хозяин этого кафе? – спросила Маргарита.

– Королева, – вдруг заскрипел снизу кот, – разрешите мне спросить вас: при чём же здесь хозяин? Ведь не он же душил младенца в лесу!» (4 : 629).

Это – дантовский принцип абсолютизации нарушения этических норм, чем бы оно (нарушение) ни было вызвано.

Чем же вызвано решение Маргариты спасти от мучений, вечных душевных терзаний Фриду? Ею руководит бескорыстное стремление помочь из чувства сострадания, а также нежелание обмануть человека, которому подала надежду. А это и есть милосердие самой высокой пробы, милосердие, не считающее себя добродетелью. За одно это Маргарита заслуживает счастья с любимым.

При этом, как верно указывает И. Белобровцева, читатель становится свидетелем того, что сам Воланд проявляет, казалось бы, несвойственные сатане снисходительность и милосердие. За ночь, проведённую в роли хозяйки бала, Маргарите обещано исполнение одного желания, заранее оговорённого в беседе

с Азazelло. Договор нарушает неожиданная просьба героини смилостивиться над Фридой. Сатана не хочет ставить героиню, проявившую бескорыстие и милосердие, в двусмысленное положение человека, нарушающего условия договора. Балансируя на грани – соблюсти правило или нарушить его во имя милосердия – Воланд остаётся в рамках заданных условий. Он предоставляет помилование Фриды самой Маргарите, при этом исполняет и заранее оговоренное желание (извлекает мастера из клиники) и не выраженную словесно просьбу оставить Наташу ведьмой. Справедливость и Милосердие оказываются неразрывно связанными и представленными в данном случае в лице Воланда, «повелителя теней».

Но представить Милосердие как какое-то смягчённое добавление к Справедливости – значит уйти от существа большой духовной проблемы. Никакими силами Справедливости, даже если она захочет счесть двухтысячелетние муки Пилата искуплением, страданий Пилата снять нельзя, потому что поступок уже совершён. И прощение пятого прокуратора Иудеи – это акт Милосердия. Именно мотив прощения оказывается связующим звеном между Милосердием и Справедливостью.

Тема справедливого наказания в романе Михаила Булгакова оказывается связанной с важным мотивом – с возможностью искупления вины. И Фрида, и Пилат, испив отмеренную им чашу мучений, получают прощение. «Оплатил и закрыл свой счёт» (4 : 733) и фиолетовый рыцарь.

В написанном же Мастером романе недостаёт христианского прощения. Сам Булгаков не был склонен к всепрощению, и его главный герой останавливал своё произведение, когда засыпал отомстивший за Иешуа и потому успокоившийся Пилат. Мастер ошибался, считая свой роман завершённым текстом. С точки зрения высшей справедливости, в нём не доставало решения сразу двух судеб: судьбы Пилата после завершения наказания и судьбы самого мастера, который должен научиться милосердию и прощению. Как же трудно оказалось герою, затравленному, загнанному, проявить милосердие! Мастер смог дописать свой роман лишь в потустороннем мире, за пределами земного существования. Булгаков последователен в своей дуалистической концепции: завершить творение мастера вдохновляет дьявол, сообщающий волю Иешуа. Возможно, именно в этот момент предвосхищается изменение судьбы главных героев: вопреки предсказанному Воландом пребыванию в вечном приюте, в эпилоге мы видим главных героев идущими по лунной дороге. Освободив Пилата от наказания, сумев простить и его, и своих гонителей, мастер и Маргарита в итоге заслужили «свет».

«Всё будет правильно, на этом построен мир» (4 : 735), – говорит Воланд, намекая на то, что и сам он в конечном итоге должен вписываться в это построение. Вспомним также слова Иешуа о будущем царстве «истины и справедливости». И если истина и милосердие есть Бог, то воплощением справедливости в романе Булгакова является Воланд.

Библиографический список

1. Андреевская М. И. О «Мастере и Маргарите» // Литературное обозрение. 1991. № 5.
2. Апокрифы древних христиан СПб., 1994.

3. *Белобровцева И.*, Кульюс С. Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий. М., 2007.
4. *Булгаков М.* Мастер и Маргарита // М. Булгаков. Романы. М., 1987.
5. *Булгаков М.* Неизвестный Булгаков. М., 1993.
6. *Бэлза И.* Il ben lintelletto // Дантовские чтения. М., 1985.
7. *Бэлза И.* Генеалогия «Мастера и Маргариты» // Контекст 1978. М., 1978.
8. *Гаспаров Б. М.* Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века. М., 1994.
8. *Данте А.* Божественная комедия. М., 1982.
9. *Кушлина О.*, Смирнов Ю. Поэтика романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Душанбе, 1987.
10. *Лесскис Г. А.* Комментарии к роману «Мастер и Маргарита» // М. Булгаков. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. М., 1990.
11. *Соколов Б.* Тайны «Мастера и Маргариты». М., 2006.
12. *Соколов Б.* Энциклопедия булгаковская. М., 1996.
13. *Чудакова М. О.* Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988.
14. *Чуковская Л. К.* Записки об Анне Ахматовой. 1952–1962. М., 1997.

О. А. Савинская

*Костромской государственный
университет им. Н. А. Некрасова*

ТЕМА СМЕРТИ В ЛИРИКЕ Б. Ю. ПОПЛАВСКОГО

Исследователи творчества Б. Ю. Поплавского неоднократно отмечали, что тема смерти является одной из главных в его лирике. Так, П. М. Каценельсон в своём докладе, прочитанном в Вильне на вечере, посвящённом памяти Б. Ю. Поплавского, справедливо отмечал: «Лирический герой Поплавского постоянно зовет её (смерть. – *О. С.*). И смерть откликнулась на чуть слышный зов. Она – проклятая – любит быть желанной гостьей. Потому-то грезится ему предсмертный сон в глазах людей. Оттого-то наиболее умиляющими его душу разговорами являются разговоры о гибели, о смерти» (2 : 3). Симптоматично, что сам Поплавский при описании своих мистических переживаний назвал себя в дневнике «живым трупом» (3 : 105).

Однако до сих пор особенности осмысления темы смерти в творчестве Поплавского не стали предметом специального изучения современных литературоведов. А между тем, их анализ поможет уточнить представления о духовных основах миропонимания поэта-эмигранта.

В лирике Поплавского мертвы не только люди, но и цветы, небесные существа, время: «Розов вечер, розы пахнут смертью / И зелёный снег идет на ветви» («Роза смерти», 1928) (4 : 57) (в цитатах сохраняется пунктуация Поплавского. – *О. С.*); «Под сиренью в грязном переулке / Синеглазый ангел умирал» («Мальчик и ангел», 1929) (4 : 73).

И о своей душе поэт говорит, как о погибшей: ей не суждено узнать земных радостей:

РАЗДЕЛ V

Холодный праздник убывает вяло.
Туман идет на гору и с горы.
Я помню, смерть мне в младости певала:
Не дожидайся роковой поры
(«В венке из воска», 1924) (4 : 30)

Таким образом, в художественном мире поэта смерть подстерегает лирического героя повсюду: и на других планетах, и в водных глубинах. А в центре земли она обретает своё настоящее царство:

И весна, бездонно розовея,
Улыбаясь, отступая в твердь,
Раскрывает темно-синий веер
С надписью отчетливою: смерть
(«Роза смерти», 1928) (4 : 58)

Метафоры «воздух-саван», «небо-морг» лишней раз подчеркивают величие и всеобъятность смерти: «Зелёные зелёные дома / И воздух плотный что хороший саван» («Не неврастении зелёная змея...», 1925) (4 : 288); «Замкнулись горы, синий морг над нами. / Окованы мы вечностью и льдами» («Другая планета») (4 : 239).

В различных религиях и культурах смерть рассматривается с различных точек зрения. Однако почти все они, включая первобытные культы, сходятся в том, что смерть не исчерпывается чисто физическим смыслом – возвращением в прах (1 : 18). Стоит вспомнить, что эпоха, в которую жил и творил Поплавский, ознаменовала собой рубеж двух культурных парадигм: отношения к смерти как к бытию изменённому (уходящая парадигма) и бытию прекращённому (идущая ей на смену). Парадигма бытия прекращённого отрицала посмертное существование. Парадигма бытия изменённого говорила о трансформации земного существования. Поэт-эмигрант оперировал в своём творчестве вариантами отношения к смерти, накопленными в рамках парадигмы бытия изменённого, продолжая традиционные трактовки смерти в духе христианства и буддизма.

В статье «Буддийские настроения в поэзии» (1894) В. С. Соловьев, анализируя поэму Голенищева-Кутузова «Рассвет», приходит к заключению о том, что русский поэт, размышляя о смерти, по сути, выражает буддийское мирозерцание: «Искупление, примирение – *только в смерти* (курсив Соловьева. – О. С.). Это заключительное торжество смерти разрастается <...> в целый апофеоз. Тут уже смерть является не только как единственное разрешение жизненных противоречий, но как единственное благо и блаженство» (5 : 246). Сказанное Соловьевым об А. Голенищеве-Кутузове прямо проецируется на лирику Поплавского. Во многих стихотворениях поэта-эмигранта смерть, в соответствии с представлениями буддизма, также воспринимается как необходимая ступень к Идеалу. Она не просто естественна, а желанна, ибо прерывает страдания: «Пожалей, его пожалей! / Помоги ему умереть» («Саломея I», 1929) (4 : 78). В лирике Поплавского смерть так же, как и в произведениях Голенищева-Кутузова, рассмотренных Соловьевым, часто оценивается «как апофеоз».

Обращение к буддийской духовной традиции было характерно не только для Поплавского, но и для других представителей русской литературы. Неслучайно,

В. С. Соловьев в упомянутой статье «Буддийские настроения в поэзии» (1894) отмечал: «Многие из наших писателей уже находили в легендах буддизма мотивы и сюжеты для своих произведений <...>» (5 : 233). Критик-философ выявил «буддийские настроения» не только в поэзии гр. А. Голенищева-Кутузова, но и в романе Л. Н. Толстого «Война и мир». Впоследствии «буддийское» отношение к теме смерти у Л. Н. Толстого находили Д. С. Мережковский (в книге «Л. Толстой и Достоевский»), И. А. Бунин (в трактате «Освобождение Толстого»).

В христианстве понимание смысла жизни, смерти и бессмертия исходит из ветхозаветного высказывания: «День смерти лучше дня рождения» (Экклезиаст, 7 : 1). Подобное отношение к смерти было близко и Поплавскому в период создания поэтического сборника «Флаги» (1931): «Мы на пустом корабле оставались вдвоём, Мы погружались, но мы погружались в веселье» («Рукопись, найденная в бутылке», 1928) (4 : 60). Почему же смерть приносит великое спасение, счастье? «Отказываюсь от всякого участия, / Отказываюсь жить на сей земле» («Дождь», 1925–1929) (4 : 35), – эти строки Поплавского дают нам ключ к решению данного вопроса. Поэт отказывается жить на «сей земле», потому что надеется воскреснуть после смерти в потустороннем мире. С точки зрения поэта-эмигранта, после смерти человек одновременно погружается в земные глубины и восходит в небесные сферы: его тело отправляется в земные недра, душа же устремляется на небо: «<...> И на двух колесницах везут / Половины неравные тела. // Я на кладбищах двух погребен, / Ухожу я на землю и в небо» («Чёрный и белый», 1924) (4 : 234).

Земная жизнь, полная печалей и скорбей, не ценится высоко лирическим героем, но именно она, с точки зрения христианства, готовит человека к вечной жизни. В Православии нет смерти, ибо смерть лишь узкая межа между земной жизнью и жизнью в будущей вечности. Смерть есть лишь временное разлучение души и тела. После того как человек умирает, его душа выходит из тела. Став свободной, душа обретает иное, духовное зрение. Оттого «души солдат» в лирике Поплавского мечтают о смерти:

Потому что военная доля
Бесконечно прекраснее жизни.
Потому что мечтали о смерти
Души братьев на крыше тайком
(«Юный доброволец») (4 : 190).

Души солдат попадают в рай:
Но время. Прощай, действительная армия,
Солдаты пришли домой.
Солдаты пришли в рай
(«Армейские стансы», 1925) (4 : 222).

А после смерти их души выходят из тела, ни на секунду не прерывая своего существования, и продолжают жить той полнотой жизни, которой начинали жить на земле. Но уже без тела. Потому-то из-под пера Поплавского выходят следующие строки: «Умирать легко и жить легко – / Жизни вовсе нет» («Не смотри на небо, глубоко...», 1931) (4 : 116). Душа лирического героя, выйдя из тела,

способна воспринимать, чувствовать мир живых людей. Но она лишена оболочки и поэтому не может участвовать в земной жизни.

Лирический герой стихотворения «Жизнь наполняется и тонет...» оказывается в пограничной ситуации, на грани жизни и смерти. Причем смерть здесь мыслится как «преобразовательница жизни»: она превращает одни ценности в другие. Завершающая картина смерти преобразуется в картину новой жизни:

Огонь спускается на льдину
Лица жены,
Добро и зло в звезде единой
Сопряжены (4 : 187).

В сборнике «Снежный час», составленном Поплавским в 1936 году, появляются другие интонации и иная, более многоплановая интерпретация темы смерти. Настойчиво звучат нотки отчаяния, упреки, доходящие до проклятия самого Создателя. Тема смерти в «Снежном часе» связана с мотивами «бунта», «богооставленности», выражающими духовную трагедию поэта, отказывающегося принять дисгармонию земного существования.

В 1930-е годы лирический герой Поплавского перефразирует роковой вопрос Ивана Карамазова: как же добрый Бог мог сотворить мир, где всё обречено на страдания и смерть? В это время поэт испытывает мощное воздействие учения гностиков. По Поплавскому, человек приходит на землю, чтобы страдать и мучиться:

Как страшно уставать.
Вся жизнь течет навстречу,
А ты не в силах жить,
Вернись в закуток свой
(«Как страшно уставать...», 1931) (4 : 118).

Кроме того, если во «Флагах» «небо» и «земля» постоянно связаны, то в стихотворениях из сборника «Снежный час» они уже характеризуются как две отдельные сферы. Между ними нет больше сообщений. «Небо» стало недоступно для лирического героя. Оно теперь «тешится» с высоты над падшими ангелами, которые, как и другие существа, подвластны земному притяжению, лишены возможности взлететь и завидуют свободе птиц:

Быстрые, черные птицы
Носятся стаей в окне.
Так бы касаться, кружиться,
В бездну стремглав заглянуть,
Но на земле не ужиться,
В серое небо скользнуть
(«Вечер блестит над землею...», 1931) (4 : 107).

С другой стороны, в некоторых стихах цикла «Над солнечной музыкой воды», входящего в сборник «Снежный час», поэт выражает мысль о том, что смерть и жизнь нельзя разделить. Кроме того, жизнь «повита» смертью. Всё разрушается, создаваясь, то есть эти вечные начала зависят друг от друга:

Что земля и радость глубже боли,
Потому что смерть нужна лесам,
Чтоб весной трава рвалась на волю,
Дождь к земле и птицы к небесам
(«Летний вечер темен и тяжел...», 1932–1933) (4 : 163).

Так, в лирике поэта, начиная с 1931 года, смерть является движущей силой обновления и развития, она не только отрицание, но и продолжение жизни: «Смерть глубока, но глубже воскресенье / Прозрачных листьев и горячих трав» («Не говори мне о молчаньи снега...», 1932) (5 : 151). Такое оптимистическое звучание темы смерти в лирике цикла «Над солнечную музыку воды» отражает душевную гармонию, которая на короткое время вошла в жизнь Поплавского вместе с любовью к Н. Столяровой.

Запись из дневника поэта 1932 года говорит о том, что смерть – это необратимый бег времени: «Смерть как тема всяческого расточения и исчезновения самого времени, ибо душа умирает постоянно, и каждый день нестерпим в розоватом дыме, как последний день, но главное – умирание часов и минут, отблесков и освещений, запахов и ощущений безвозвратно. Смерть, как тема прохождения времени» (3 : 27). Подобные мысли и настроения встречаются и в лирике Поплавского:

В этой жизни слабым не ужиться,
Петь? К чему им сердце разрывать.
И не время думать и молиться,
Время – спать, страдать и умирать
(«Лунный диск исчез за виадуком...», 1931) (4 : 112).

Спит анемона, ей снится – всё ждет, всё непрочное,
Всё возвращается, отяжелевшее временем <...>
Кажется всё наконец возвращается к Богу
(«На восток от Кавказа», 1925) (4 : 221).

Ход жизни приносит лирическому герою лишь нестерпимую усталость, страдание. В поэзию Поплавского врывается мотив отказа от жизни: «Слава тому, кто не ждет весны, / Роза тому, кто не хочет жить» («Древняя история полна...») (4 : 199). Поэт переживает глубокий религиозный кризис. Отныне небеса для него пусты. Но и земля – подлинный ад для героя Поплавского. Вид запрещающего неба толкает лирического героя к бегству, что выражается в желании «уйти во сны». «Духовный маятник» Поплавского опять склоняется в сторону буддизма: «Спать. Уснуть. Как страшно одиноким. / Я не в силах. Отхожу во сны». («Il neige sur la ville», 1931) (4 : 130).

А, проснувшись, лирический субъект надеется найти душевный покой и умиротворение в церкви:

Свет лампы негромко, немудро
Означает: покой здесь, ложись <...>
Только где же твой дом, каторжанин?
Слышишь церковь звонит? Это там
(«Во мгле лежит печаль полей...», 1931) (4 : 111).

Лампада – традиционный христианский символ – передаёт здесь глубочайшую радость, доступную человеку. И всё же, устав от бесплодных попыток проникнуть в христианское «небо», Поплавский склоняется к некоему пантеизму, воспринимая загробную жизнь как совершенно земную.

Итак, тема смерти в лирике Поплавского обретает многоплановое смысловое наполнение. Подобно столь далёкому от него И. А. Бунину (трактат «Освобождение Толстого»), в своих представлениях о смерти Поплавский соединяет элементы христианства и буддизма. Но при этом поэт-эмигрант, с юности лишённый «почвы», оторванный от национальных культурных корней, в отличие от своего старшего современника, так и не смог преодолеть мучавшие его сомнения и обрести прочную духовную опору. Его лирический герой находится в постоянных метаниях и непреодолимых внутренних противоречиях: переходит от буддизма к христианству, от веры – к безверию.

Тем не менее на протяжении всего творческого пути чаще всего Поплавский рассматривает смерть как время перехода в жизнь вечную. Причем тело для него – лишь оболочка, обреченная на гибель, а истинный человек, художник и мыслитель, – бессмертен.

Библиографический список

1. *Бадж-Уоллис Е. А.* Путешествие души в царстве мертвых. Египетская книга мертвых. М., 1995.
2. *Каценельсон П. М.* Борис Поплавский – как поэт // Искра. 1935. № 10. 9 декабря.
3. *Поплавский Б. Ю.* Неизданное: Дневники, статьи, стихи, письма. М., 1996.
4. *Поплавский Б. Ю.* Сочинения. СПб., 1999.
5. *Соловьев В. С.* Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. М, 1990.

Д. В. Морозов

*Костромской государственный
университет им. Н. А. Некрасова*

ХРОНОТОП РОМАНА В. НАБОКОВА «КАМЕРА ОБСКУРА»

Название романа весьма символично для произведения, переполненного зрительными образами и эффектами. Впрочем, это и не удивительно для писателя, чье мировоззрение Александр Пятигорский в одной из статей назвал «философией бокового зрения» (6 : 347). Камера обскура – это оптический прибор, предшественник фотоаппарата и кинокамеры, проецирующий на экран перевернутый фрагмент реальности, что весьма забавляло наших предков. Набоков написал свой роман удивительно быстро (менее чем за шесть месяцев), произведение публиковалось в журнале «Современные записки» в 1932–33 годах, отдельной книгой «Камера обскура» вышла в 1933 году. Быть может, автор сумел написать роман в столь сжатые сроки благодаря тому, что кинематограф со временем стал настоящей его страстью. Как отмечает Борис Носик, «в берлинскую пору своей жизни супруги Набоковы ходили в кино не реже двух раз в месяц» (4 : 274).

Критик Юрий Терапиано в своей рецензии на «Камеру обскуру» подчеркнул: «Чувство внутреннего измерения, внутренний план человека и мира лежат вне восприятия Сирина» (7 : 238). Бездуховность, формальность изображаемого Набоковым пространства разочарованно отметил и Михаил Осоргин «Город (в «Камере обскуре». – Д. М.) – не старый, полный преданий, а только современный, напоминающий шахматную доску, измеряемый счетчиком таксомотора, украшенный по углам улиц ресторанами, кафе и кинематографами, переплетенный сетью телефонов, непременных участников всех событий» (5 : 240–241). В конце своей статьи Осоргин выносит роману приговор, ставший в различных вариациях общим местом в рассуждениях о набоковском творчестве целого ряда критиков: «Роскоши формы не соответствует содержание, – как это бывает в кинопесах, когда затрачиваются миллионы и созываются таланты на изображение нестоящего, часто ничтожного» (5 : 241).

Пространство, в котором протекает в самом начале романа жизнь главного героя романа берлинского искусствоведа Бруно Кречмара, его жены Аннелизы и дочери Ирмы, отличается гармоничностью, спокойствием. Спальная в их доме мирно освещена, вместо обоев кремовый кретон, в квартире стоит шелковая мебель, в детской у дочки большая игрушка из плюша. Все эти детали в описании вещного пространственного мира дома Кречмаров, конечно, не случайны. Здесь Набоков акцентирует идилличность и спокойствие этого мира.

Художественное время той небольшой части романа, где описывается жизнь семьи Бруно Кречмара, предсказуемо течет без каких-то перипетий и завихрений. Восемь лет, прожитых тихой семейной жизнью, скупно воспроизводятся Набоковым всего в нескольких строчках на первых страницах романа. Хронотоп их жизни идилличен, он чем-то напоминает неспешную жизнь гоголевских старосветских помещиков. Но этот предсказуемый, безопасный мир, где время идет как в отличных немецких часах, и не устраивает Кречмара. Вот как описывает автор романа это мучительное раздвоение главного героя: «И в продолжение всех этих лет Кречмар оставался жене верен. Он дивился своей двойственности, он чувствовал, что, поскольку может любить человека, он любит жену по-настоящему, крепко и нежно, – и во всех вещах, кроме сокровенной, бессмысленной жажды обладания какими-то молоденькими красавицами, которых все равно никогда, никогда не коснешься» (3 : 258). Кречмар предчувствует, что в его жизни совсем скоро начнется новый этап, когда, наконец, его страсть прорвется сквозь границы теплого, но затхлого семейного мирка: «И вот после этих выдержанных лет, в расцвете тихой и мягкой жизни, близясь к концу своего четвертого десятка, Кречмар вдруг почувствовал, что на него надвигается то самое невероятное, сладкое, головокружительное и несколько стыдное, что подстерегало и дразнило его с отроческих лет» (3 : 258). Трагедия главного героя романа в том, что он стремится попасть из своего простого, понятного, но, увы, такого скучного мира, в другой мир – мир авантюры, безумной любви, страстей, предательства.

Внешне встреча Кречмара и роковой шестнадцатилетней красотки Магды, мечтающей стать, по выражению Набокова, фильмовой дивой, в кинотеатре, где она работает, случайна. Но при этом символично, что с Магдой Кречмар познакомился лишь потому, что у него часы непостижимым образом, как об этом говорит

сам автор, спешили на полтора часа, и он, чтобы как-то скоротать время, пошел в кинематограф. Именно эта встреча в «синема» и погубила Кречмара. Существенно определение, которое дает Набоков поведению времени: часы спешат именно непостижимым образом. Так в серый буржуазный мир вторгается тайна, и жизнь Кречмара с этого момента необратимо меняется. Все дальнейшие события романа начинают напоминать своим динамизмом, обилием перипетий, случайностей и неожиданных поворотов сюжета киносценарий пошловатой, но, вместе с тем, увлекательной мелодрамы. На наших глазах идиллическое, неспешное романное время трансформируется во время авантюрное. То, что Магду постоянно освещает со стороны какой-нибудь источник света: например, фонарик в ее руках в зале кинотеатра или уличные фонари, свидетельствует о том, что пространство произведения с ее появлением в жизни Кречмара начинает напоминать нам съемочную площадку, где работают осветители и операторы, а режиссер и сценарист скрываются за кулисами. Магда – это героиня дешевых приключенческих фильмов, ее пристрастие кататься в открытых автомобилях и носить яркую одежду лишь акцентирует внешнюю оболочку жизни, по сути, перед нами яркий грим, за которым засасывающая пустота.

Примечательны и цвета, которыми окрашено всё, что связано с этим новым кинематографическим пространством и временем. Магда впервые появляется в доме Кречмара в вызывающем коротком красном платье, машина, на которой они разбиваются, окрашена в черный цвет. Черно-красный мир – это мир контрастов, мир крови и смерти, окрашенный в традиционные цвета преисподней.

В итоге Магда разрушает жизнь Кречмара до основания, губит его семью: у Кречмара умирает от гриппа дочь, от него уходит любящая его жена, а он, ослепленный роковой страстью к Магде, даже не вспоминает о своей гибнущей семье. Кречмар потрафляет любым прихотям своей молоденькой любовницы, вплоть до того, что дает деньги на съемки пошловатого фильма, где она играет роль второго плана, но фильм проваливается из-за абсолютной бесталанности начинающей актрисы. Впрочем, на этом пленка не останавливается, события начинают приобретать все более серьезный оборот. По нелепой случайности, узнав о том, что Магда изменяет ему с карикатуристом Горном, Кречмар попадает в страшную автоаварию на крутом серпантине в горах и полностью слепнет. Но настоящая расплата ждет впереди. Любовники живут за счет ослепшего, но все еще богатого Кречмара, издеваясь и глумясь над ничего не подозревающим слепцом. Однако все тайное рано или поздно становится явным. Добряк Макс, шурин Кречмара, открывает дьявольский замысел Магды и Горна, и Кречмар пытается застрелить Магду, но сам гибнет от пули.

Примечательно, что главный герой романа порой, в минуты наибольшего духовного напряжения, способен ощутить, что он живет в искусственном кинематографическом мире, где время даже своей фактурой напоминает кинолентку. Чего стоит хотя бы отрывок, в котором описываются мучительные ощущения Кречмара в роддоме, где рождает его жена: «Наконец из ее палаты вышел ассистент и угрюмо сказал одной из сестер: «Все кончено». У Кречмара перед глазами появился мелкий черный дождь, вроде мерцания очень старых кинематографических лент. Он ринулся в палату. Оказалось, что Аннелиза благополучно разрешилась от бремени» (3 : 258).

Очевидно, что в романе находит отражение идея двоимирия, при этом в нем четко противопоставляются две пространственно-временные системы координат – мир идиллический, бытовой и иной мир, в котором господствуют образы, словно сошедшие с экрана кинотеатра: роковые злодеи Горн и Магда, страсти, циничный обман, измены, и в конце романа пистолетный выстрел. Причем такое двучленное строение романного хронотопа заметил еще Ходасевич в своей статье, посвященной «Камере обскуре», где он говорил о том, что драма дочери и жены Кречмара развиваются в обычном человеческом стиле. А вот Бытие Кречмара постепенно становится кинематографичным. Ходасевич также писал о том, что роман показывает как синематограф, врываясь в жизнь, подчиняет ее своему темпу и стилю.

Здесь нужно отметить, что такое противопоставление мира искусственного и мира духовного проходит через все творчество Набокова. Недаром известный американский исследователь творчества писателя В. Е. Александров говорит: «... в мемуарах Набоков нередко описывает те или иные эпизоды так, будто они поставлены на сцене (прием, который также широко используется в «Приглашении на казнь», «Даре», «Под знаком незаконнорожденных» и других произведениях, чтобы подчеркнуть искусственность физического мира в противоположность миру духовному». (1 : 61). Четкая амбивалентность двух миров проявляется на всех уровнях организации пространства романа. Герои романа также типологически несхожи, каждый из них относится к своей пространственной плоскости. Неслучайно Александр Долинин подчеркивает: «Все персонажи «Камеры обскуры» резко разделены на две группы: безвинных, страдающих жертв и жестокосердных негодяев» (2 : 29). Слепший Кречмар теряет способность видеть пространство, кромешную тьму его слепоты населяют лишь жуткие видения, ведь он чувствует присутствие Горна в своей комнате, но не видит даже того, что Горн щекочет его нос травинкой, потешаясь над слепцом. Из романного хронотопа словно бы вычитается пространство, и хронотоп начинает сужаться, стремиться к точке, к нулю, к концу. Впрочем, такая конструкция хронотопа не случайна: чуткий, тонкий, но ослепленный дьявольской страстью Кречмар сначала слепнет морально, затем слепнет физически. Недаром Долинин говорит, что «главная тема «Камеры обскуры» – позорный путь в смерть» (2 : 29). В итоге у Кречмара остается лишь единственный возможный для него выход – убийство разрушившей его мир Магды, но финал роман трагичен, автор не оставляет герою и малейшего шанса на справедливое, как он считает, возмездие.

Парадоксально, но смерть главного героя романа, застреленного Магдой, сопровождающаяся выходом из душного мира слепоты в голубую бездну вечности, напоминает нам смерть Ивана Ильича в известной повести Толстого, в которой не плохой, в сущности, герой прозревает лишь в миг смерти, и смерть не только фиксирует конец времени, но и является выходом в иную реальность, где, перефразируя известное высказывание Набокова, есть сознание, но нет времени. Наконец, смерть и предшествующие ей страдания искупают греховный путь человека. Хотя в рамках романного времени порок и не получает должного воздаяния, оно происходит впоследствии, ведь не случайно Набоков упоминает о том, что Магда оставляет на браунинге свои отпечатки, а также забывает перчатку. Отсюда становится очевидной неизбежность расплаты за совершенное убийство. В то же

время для Кречмара смерть – это и момент окончательного прозрения, выхода из затянувшегося фильма, прошедшего эволюцию от мелодрамы до кровавого детектива. Автор выплескивает на читателя поток сознания гибнущего героя, и мы понимаем, что перед нами и миг окончательного расчета, и миг освобождения: «Кречмар вцепился в живое, в шелковое, и вдруг – невероятный крик, как от щекотки, но хуже, и сразу: звон в ушах и нестерпимый толчок в бок, как это больно, нужно посидеть минутку совершенно смиренно, посидеть, потом потихоньку пойти по песку к синей волне, к синей, нет, к сине-красной в золотистых прожилках волне, как хорошо видеть краски, льются они, льются, наполняют рот, ох, как мягко, как душно, нельзя больше вытерпеть, она меня убила, какие у нее выпуклые глаза, базедова болезнь, надо все-таки встать, идти, я же все вижу, – что такое слепота? отчего я раньше не знал... но слишком душно булькает, не надо булькать, еще раз, еще, перевалить, нет, не могу... Он сидел на полу, опустив голову, и потом вяло наклонился вперед и криво упал на бок» (3 : 392–393).

Таким образом, хронотоп романа «Камера обскура» на первый взгляд представляет собой систему из двух сопряженных миров: мира обыденной бытовой жизни и мира синематографа, с его резкой сменой планов и сцен, быстрыми перемещениями в пространстве, головокружительным темпом времени.

Но очевидно, что такая конструкция не прочна, два мира никак не могут синхронизироваться. Их противостояние постепенно уничтожает главного героя романа. Устойчивость и законченность хронотопу романа придает третий компонент, чье влияние ощущается в романе постоянно, но который невозможно выявить никакими органами чувств. Речь идет о так называемой потусторонности, некоей космической надмирной реальности, откуда поступают сигналы, управляющие событиями в произведении. Именно там и находится невидимый режиссер всего действия. Долинин называет эту связь профанного пространства и инобытия вертикалью романного мира, уходящей в потусторонность. Инобытие, по мнению исследователя, оправдывает существование всего, что происходит в «Камере обскуре», является по его выражению теодицеей романного мира. И действительно, большинство героев романа движется по плоскости романного пространства, не замечая этой космической вертикали, одно лишь невидимое существование которой придает этому миру стабильность и удивительную глубину, и которая несет в себе, безусловно, и нравственные коннотации. Потому совершенно несостоятельной нужно признать мысль многих критиков, откликнувшихся на выход романа в печать – Адамовича, Осоргина, Терапиано, – которые никак не могли примериться к блестящему, холодноватому стилю романа и его нерусским героям, и за созерцанием совершенной формы не различили нравственной глубины произведения. И поэтому совсем не случайным кажется еще одно значение названия романа, о котором почему-то забывают исследователи. Ведь камера обскура с латинского переводится как темная комната, темноту которой может развеять лишь луч божественного света.

Библиографический список

1. Александров В. Е. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика. СПб., 1999.
2. Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина: от «Соглядатая» – к «Отчаянию» // Набоков В. В. Русский период. Собр. соч.: в 5 т. Т. 3. СПб., 2000. С. 9–41.

3. Набоков В. В. Камера обскура // Набоков В. В. Русский период. Собр. соч.: в 5 т. Т. 3. СПб., 2000. С. 250–393.

4. Носик Б. Мир и дар Набокова: Первая русская биография писателя. М., 1995.

5. Осоргин М. В. Сириин. «Камера обскура», роман // В. В. Набоков: Pro et Contra: Личность и творчество В. Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Т. 1. СПб., 1997. С. 240–241.

6. Пятигорский А. Чуть-чуть о философии Владимира Набокова // В. В. Набоков: Pro et Contra: Личность и творчество В. Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Т. 1. СПб., 1997. С. 340–347.

7. Терапиано Ю. В. Сириин. «Камера обскура» // В. В. Набоков: Pro et Contra: Личность и творчество В. Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Т. 1. СПб., 1997. С. 238–239.

У. Шольц

Грайфсвальд, Университет
им. Эрнста-Морица-Арндта (Германия)

СТАРООБРЯДЧЕСТВО В РОМАНЕ М. М. ПРИШВИНА «ОСУДАРЕВА ДОРОГА» (1933–1952)

История изучения романа «Осударева дорога», над которым писатель работал почти 20 лет и который был опубликован только постмертно в период оттепели, – история недоразумений. Так как в основе сюжета строительство Беломорско-Балтийского канала, построенного заключенными, роман в литературоведении долгое время считался тенденциозным (13 : 84). В этой связи обратили внимание на внешнее текстовое сходство с функционально-производственной прозой (12 : 93). Осталось незамеченным, что в действительности на эстетическом и историко-философском уровнях произведения ведется внутренняя полемика с авторами сборника о Беломорско-Балтийском канале им. Сталина, опубликованного перед XVII съездом ВКП (б.).

Когда в 1990-е годы наконец-то увидели свет «Леса к Осударевой дороге», дневниковые записи, создававшиеся одновременно с романом, стало очевидным, что писатель в 1930-е годы увлекался не только динамикой научно-технического прогресса, но и ставил под сомнение гуманистическую сущность октябрьских событий 1917 года и последовавших за ними преобразований (6 : 58–83). Комментаторы дневников справедливо напомнили о том, что строительство канала и разрешение темы личности и общества требовали немало писательских усилий (9 : 464). Но роману это не помогло. Так, Ф. Кузнецов настаивал на том, что Пришвин, отрицая самого себя, решал отдать легальный роман-сказку в печать, а дневник, настоящую книгу – в стол (3 : 84). То, что текст романа до сегодняшнего дня ждет более глубокого анализа (10 : 229),¹ вызывает огорчение хотя бы уже пото-

¹ В лучшем случае философский подтекст романа достаивается двух – трех предложений (1 : 134).

му, что славистика при теоретическом осмыслении соцреализма считает необходимым различать авторов-ремесленников, тяготеющих к уставному реализму, и авторов, которые стремятся к более сложному новаторству в соответствии со своим индивидуальным стилем (2 : 3,4).

В связи с выявленными обстоятельствами в данной статье путем сравнительного сопоставления дневника и перекликающихся с ним сцен романа выявляется поэтически закодированный подтекст «Осударевой дороги». В центре внимания религиозно-философская концепция старообрядчества, которая в 1930-е годы служит писателю не первый раз образцом для размышления над своим местом в обществе и в литературе (15 : 113–137).

Последний роман Пришвина заявлен как книга «с охватом эпохи богоискательства до Онего-Беломорского канала (непуганые птицы, Китеж, Данилов, Петр I)» (6 : 63). Как в начале XX века, так и в 1930-е годы писатель решил «посвоему оглянуться по сторонам и посмотреть, что <...> скажут наши старые лесные мудрецы» (4 : 388), которые в ходе веков разрабатывали уникальную систему отношений к авторитетам, официальным властям и церкви. В дневнике Пришвин открывает явные параллели своей действительности и своего положения как художника с положением старообрядцев в XVII веке. Так, в связи с уничтожением колоколов в Загорском монастыре он отмечает, что по всей стране теперь идет уничтожение живой, т. е. настоящей национальной истории и «живых организованных личностей» (7 : 415). Явные доказательства отказа от наследия прошлого в сталинское время он сравнивает с реформой, предпринятой патриархом Никонем совместно с Алексеем Михайловичем, по которой древнее благочестие объявлялось не имеющим ценности. По Пришвину, индустриализация и коллективизация, проведенные в 1930-е годы на основе марксистского разума, были насильственными реформами сверху, игнорирующими личный момент в истории. Осуществленные как бы с благородной целью, они в конечном счете привели к упадку общества: «Вероятно, так было и в эпоху Никона: исправление богослужебных книг было вполне разумно, но в то же время под предлогом общего лика разумности происходила подмена внутреннего существа» (7 : 420). Приверженцы старой веры, не желавшие отступить от своей «мудрости», вынуждены были бежать в отдаленные от центра места страны или прибегать к групповым сожжениям. В этом Пришвин видел образец для решения собственных проблем: «Для нашего искусства наступает пещерное время, и нам самим теперь загодя надо подготовить пещерку. Или взять прямо решиться сгореть в срубе по примеру наших предков» (7 : 421). Интертекстуально насыщенным словом «пещера» напоминаются старообрадцы-скрытники, а возможно, и протопоп Аввакум (1620/1–1682), который в пустозерском заключении создал свое «Житие» – новый жанр, выходящий за рамки традиционного канона литературы. Размышляя о судьбе литературы в сталинское время, Пришвин записал: «Свобода есть выход из необходимости, и в этом все назначение человека. <...> Моя мечта была усвоить необходимость нашего времени и выйти из нее. <...> Два выхода из необходимости: бунт или творчество. Но за бунт люди отвечают. А творчество есть выход личный, это есть мир, а то (бунт) есть война» (6 : 78). Отказываясь в дальнейшем от бунта, он создает роман «Осударева дорога», в котором он, с одной стороны, сознатель-

но делает реверансы официально признанным жанрам литературы, а с другой стороны, отстаивает свою художественную индивидуальность.

Для разгадки эстетической функции старообрядчества в романе оказывается значимым сюжетобразующий мотив пути-дороги, который звучит в самом названии текста. Роман открывается сценой, в которой главный персонаж, поморский малчик Зук, вместе с отцом попадает на незарастающую Осудареву дорогу, построенную в стратегических целях во время Северной войны по приказу Петра Первого. Это был путь, по которому волоком перетаскивали корабли русской флотилии для противостояния «шведу». Генерализуя этот мотив, Пришвин использует распространенную в соцреализме тему,² прекрасно осознавая ее фольклорную и библейскую традицию, актуализированную воспитательным романом эпохи просвещения. Но в отличие от оптимистического тона этих исходных традиций и современных идей о поступательном движении к светлому будущему, Пришвин в первой сцене романа обращает внимание на сложности пути, на жертвы в истории. Вспоминая трагическую судьбу людей, построивших эту дорогу, отец мальчика 200 лет спустя снимает свою шапку в честь погибших и больше не надевает. Эта сцена по-своему перекликается с дневником, в котором писатель отметил, что при строительстве в петровское время рядом с дорогой везли передвижные виселицы для тех, кто не справлялся с работой (6 : 74). В публицистике этот исторический факт дал импульс размышлять о том, что не раз в истории прогресс достигался за счет отдельного человека: «Нечто страшное постепенно доходит до нашего сознания, это что зло может оставаться совсем безнаказанным и новая ликующая жизнь может вырастать на трупах замученных людей и созданной ими культуры, не вспоминая о них» (7 : 417). Вряд ли случайно в романе сострадание продемонстрировано взрослым человеком в соответствии с законами отцов: «На кладбищах, на священных местах наши отцы всегда шапки снимали: Осударева дорога для них была местом священного народного труда, где нам, маленьким, нужно было чего-то бояться, пристойно вести себя и слушаться старых» (5 : 15). Так в структуре мотива дороги в художественном тексте появляется первое «осложнение» – тема страдания и сострадания, которая в религиозных представлениях и в реальной жизни старообрядцев имела особое значение. Не в последнюю очередь об этом в тексте напоминают большие восьмиконечные деревянные кресты, которые местные жители ставили перед домами. Тонкими, почти незаметными на первый взгляд нитями тема страдания в романе связывается с вопросом о цене строительства Беломорканала, который, по «разумному» замыслу инженеров, должен быть построен именно там, где проходила Осударева дорога, а до этого перевобытный человек следовал по пути ледника из Белого моря в Балтийское, в чем последующие поколения в этиологическом мифе о Божьей колее видели «след колесницы Ильи-пророка» (5 : 98). В этой цепи исторически, мифологически значимых деталей, распространенный в петровское время в панегириках миф о традиции укрощения природы соотносится с ключевым мифом сталинского времени – с мифом борьбы человека с природой. Космология и эсхатология не толь-

² Откликом можно считать «Дорогу на Океан» Л. Леонова, «Дорогу на Самотлор» Б. Авсарагова.

ко в старообрядческой традиции тесно связаны друг с другом. И в романе названные мифы переплетаются с намеками на апокалиптическое восприятие гигантских проектов как петровской, так и советской эпохи.

В тексте появление крупной моторной лодки в тот день, когда в доме Мироныча, дедушки главного персонажа Зуйка, отмечался счастливый лов, считается сигналом больших перемен: «Жили вы тут в забытом краю <...> время вас углядело. Теперь всех оно вас переберт по косточкам, как и в других местах» (5 : 42). В то время как повествователь-юноша лодку сравнивает с летающим караваном гусей, его тетя, Марья Мироновна, вспоминает библейское прибытие антихриста: «Вот поглядите: в Священном писании на летающего монаха указано, что в последние дни архерей летит на крыльях» (5 : 31). По примеру своих предков Мироновна считает строителей Уланову и Сутулова, представителей нового мира, приехавших с целью модернизации старой Выгореец, помощниками Антихриста³. Новые люди непривычно выглядят: мужчины гладко выбриты, женщины по одежде неотличимы от мужчин, молодые даже курят. Крест перед домом кто-то из них использует для демонстрации физических возможностей. Незаметно шаг за шагом социалистическая утопия ставится на одну ступень с новогреческими образцами и рационализмом, которые патриархом Никоном ложно возводились в ранг апостольского предания. Но если раньше старообрядцы-поморы при появлении царских солдат сжигали сами себя⁴, чтобы спасти свою душу, в XX столетии гости встречаются хотя и сдержанно, но вежливо, как это характерно для крестьян. Так, они выполняют просьбу приезжих о постое, принимая их объяснения о важной государственной задаче – новом «осударевом» деле⁵.

Отказ от старых методов борьбы⁶ в тексте объясняется с помощью сказания о заколдованном банном венике, соблазнившем пустынников на легкую жизнь. Согласно ему, однажды измученный комарами отец Корнилий – такую форму аскезы он черпал из старых книг, – пожелал попариться. Только прошептав про это, он увидел обыкновенный березовый веник, который проплывал медленно по заводу. Но, сначала поддавшись желанию хлестнуть себя по спине, он побоялся греха и бросил веник обратно в реку. Его примеру по очереди следовали помор Лука, инок Серапион со старицей Симфодорой, а также Архип Авраамов. Желая после всего этого по душе побеседовать с человеком, который пустил веник в воду, они по очереди отправлялись к верхнему жителю и в конце концов собирались у отца Даниила. В этой христианизированной

³ Подобным образом оценивали революцию Н. Бердяев, С. Аскольдов и С. Булгаков.

⁴ Об этом в тексте сообщается из уст мирской няни Мироновны. Услышанное рождает у детей желание вместе с ней «сгореть за старую веру». В ответ Мироновна требует не спешить: придет время, «все вместе сгорим. Весь свет будет гореть: кто за старую веру, кто – за новую» (5 : 17).

⁵ Между строк, однако, можно увидеть намек на опасность поселения квартирантов. Перед тем как Потапыч рассказывает о своем опыте встречи с новым, он убеждается, что его нельзя подслушивать.

⁶ О них упоминают Марья Мироновна, а отчасти и повествователь, ссылаясь на «Историю Выговской старообрядческой пустыни» (11) и «Поморские ответы» (3).

народной легенде⁷ вода выполняет функции черта как грешного ангела. С нею сравниваются люди: «Вода-матушка, как и мы, тоже грешница. В чем-то она согрешила там, на небе. И падает к нам вниз на землю на доброе дело, на работу для нас всех...» (5 : 20). Искупая свою вину, вода снова может подняться до неба. Сказанье объясняет не только слабость людей перед соблазном антихриста, приведшую к отходу от аскетического образа жизни. Собравшиеся у отца Даниила обвиняют его в том, что он живет только по желанию. Возражая им, он подчеркивает, что неустанно думает о конце своем и хочет угодить Господу и телесной своей чистотой: «Вода-матушка, она ведь чистая бежит» (5 : 20). Мудрый ответ свидетельствует о личной ответственности за веру и о возможности заново осмыслить мировоззренческую систему византийско-русского православия. Именно высокий уровень религиозного самосознания и уникального опыта позволял старообрядчеству в ходе внутренней полемики за истинную веру трансформировать представления о пришествии Антихриста в концепцию о «духовном антихристе».

Второй рассказ Мироновны имеет еще более непосредственное отношение к затрагиваемой проблеме. Он касается времен, когда к монастырям на Выгу и Лексе приблизился «сам царь Антихрист с сыном Алексеем, с большим народом, с кораблями» (5 : 21), чтобы в интересах сильного государства силой разума и насилием прокладывать дорогу в непроходимых прежде лесах Севера. Вспоминая о прежних приемах борьбы, одни приговаривали себя к саможжению, другие бежали, как прежде, и расселялись поодиночке в глухих местах. Но в XVIII веке желание отстоять старую веру и связанные с ним ценности столкнулось с рационалистическими позициями раннего просвещения. Люди оказались подверженными экзистенциальным сомнениям, закон Божий перестал восприниматься как основание для безграничной веры. Царь-прагматик проводил вслед за государственной и конфессиональной реформой, ограничив власть официальной церкви и разрешив старообрядцам проповедовать свою веру, если они платили двойные взносы. Выговское общежитие вошло в деятельность Петра по созданию железоделательных заводов и вынуждено было пойти на определенные уступки государству. В результате был отменен догмат о немолении за царя, что противоречило установке на разрыв с «миром внешним». Однако исторические факты, связанные с привлечением старообрядцев к общегосударственным делам, в рассказе, предназначенном детям, представляются иначе: «Петр обрадовался встрече с такими дельными людьми и, верно, пропустил мимо ушей <...> что они за царя не молятся. Вместо того, чтобы наказывать их, он заставил их отливать пушки на пользу всего государства Российского» (5 : 23).

В своеобразной трансформации образа Петра-Антихриста, представленной Мироновной детям, можно углядеть следы устных сказаний карельских старообрядцев XVII века, в которых отсутствуют сравнения антихриста с конкретными историческими лицами, в том числе и с Петром Первым. Свободно используя то,

⁷ Перед нами трансформированный вариант легенды о черте, которому Бог разрешил создавать себе товарища с помощью стряхивания воды с руки. Непослушный черт стряхнул столько воды, что многие капли упали на землю. Приземляясь то в воде, то в болоте, то в лесу, то в бане, они превратились в соответствующего локусу черта (14 : 116).

что отвечает собственным творческим потребностям, Пришвин заставляет Мироновну прибегать к известному в литературе со времен барокко приему возвышения царя: «по вере мы считали царя за Антихриста, а по делам своим он прошел как отец отечества благоутробнейший, оставляя сердце свое в руках всемилолюбивого небесного Отца, человеколюбиво милующего пустыню сию» (5 : 22). Если учесть ассоциативную конструированность текста, нам представляется, что здесь обнаруживается желание польстить Сталину. С оглядкой на современность в искажении норм и законов при Петре обвиняется окружение, а не сам правитель: «Не от самого царя вред был, <...> а больше от от клеветников и завистников, окружавших царя» (5 : 22). Присутствие повествователя-ребенка, познающего мир с помощью сказки, позволяет писателю избегать прямой дидактики. Но в то же время читатель, готовый «творить <...> образцы вслед за автором» (8 : 162), в состоянии размышлять о действительных причинах жестокости царя, мятежей и казней. Не исключено, что эта легенда вводится, чтобы обеспечить возможность публикации романа. Но и ее пафос соотносится с темой страданий, вызванных сталинской индустриализацией страны.

На уровне поэтики эта сотнесенность создается с помощью креста, использованного Сутуловым для того, чтобы прикрепить телефонный провод. Этот неуважительный безбожный акт вызывает возмущение Мироновны. Она в ужасе от того, что святой Божий крест опутали чертовой проволокой с разрешения ее брата. Однако то, что ею рассматривается как один из самых тяжких грехов, в тексте объясняется не только отступлением от веры. Мироныч «изучал десяток тяжелых книг и точно знал, как надо жить по учению отцов» (5 : 38). Следовательно, его поведение вызвано и внутренними причинами. Если подходить к безбожническому акту строителей с точки зрения знаковой теории, разработанной старообрядцами в ходе веков, то здесь присутствует, хотя бы подсознательно, установка на сохранение традиции. Крест для старообрядцев остается крестом, который напоминает о страданиях и жертве Христа, но и наполняется новым смыслом. Это не подмена знаков и не утрата стоящих за ними ценностей. Мироныч пойдет на встречу Сутулову не только чтобы разрушить абстрактные, безжизненные догмы, которыми руководствуется его сестра, но и потому, что он видит возможность действовать в соответствии с его индивидуальной верой. Образ креста развернут в широкую метафору. Оказывается, что опутанный проволокой крест такой большой, что на нем и сейчас можно распять человека (5 : 16). Тем самым страдание Христа на Голгофе ассоциируется с современной жизнью в Надвоицах. Писатель опять смешивает различные историко-культурные слои.

Знаковой в этом отношении является и сцена прорыва дамбы, для укрепления которой используются мешки, наполненные песком, который привезли со старообрядческого кладбища: «Кто-то указал на староверское кладбище, и пошли грузовик за грузовиком <...> туда за песком» (5 : 192), где столько «косточек человеческих перемешалось в равнодушном песке!» (5 : 51). Гротескным образом Пришвин обыгрывает тот отмеченный выше факт, что новое создается на трупах замученных людей и созданной ими культуры без воспоминаний обо всем этом. Если поддаться такой интерпретации, то необходимо вспомнить библейскую притчу о благоразумном и безрассудном строителях, рассказанную Хри-

стом (Мтф; 7 : 24–29). В то время как построенный разумным человеком на скале дом устоял, дом, воздвигнутый глупцом на песке, рухнул с ужасным шумом. В таком контексте негативно оценивается идея строительства канала, возводимого не только на трупах замученных людей, но и на песке. Мысль о том, что проект канала – фикция, которая основывается на непрочном фундаменте «марксистского разума», в тексте приписывается заключенным: «Никакого канала не будет... и при первой хорошей весенней воде все затеи легавых унесутся вместе с туманом в Белое море» (5 : 108). Само собой разумеется, что в романе, написанном с учетом возможных претензий цензуры, канал вопреки такому прогнозу все же строится. Но объясняется это не силой марксистского учения, а тем, во-первых, что имеющие власть в конце концов начинают думать об истинных потребностях людей⁸, а во-вторых, творческими устремлениями заключенных, в том числе и инженеров.

С помощью многозначной символики Пришвин и в романе пытается доказать, что не тем «одушевлялись инженеры, что усвоили катехизис социализма, а тем, что беда открыла живые неоскорбленные уста души для творчества» (6 : 66). В романе эта тема прежде всего связана с личной судьбой поморского мальчика Зуйка, который подобно сказочному герою хочет совершить подвиг⁹. Когда в конфликте мальчика с безжалостным рационалистом Сутуловым, а также с заключенными в конюшне ставится под сомнение его «я», он присоединяется к Куприянычу, лесному бродяге, который обещал вместе с ним отправиться в леса «искать душеньки» (5 : 69–78)¹⁰. Ассоциативно нагруженным словом «душа» Пришвин подчеркивает, что его герой выбирает дорогу, сходную с той, которую в свое время выбрали староверы-бегуны, постигающие «дух свой» в безграничном, свободном природном пространстве (5 : 21).

⁸ Пришвин в дневнике неоднократно подчеркивал, что в «этом государственном коммунизме нет и зерна человеческого» (6 : 69). См. также: 6 : 66, 83. В романе эта критика скрыта в диалоге Волкова с Васей Веселкиным. Обещанием вооружить заключенного «сапогами <...>, штанами, телогрейкой», дать ему «повышенный паек» и переселить его «в новый барак» (5 : 113) удастся убедить его участвовать в разрыве скалы. Упоминание о сапогах является интертекстуальной ссылкой на повесть М. Горького «Мать» (1907/1908), в которой рабочий Егор просит дать ему крепкие сапоги, потому что не хочет «переехать в недра земли раньше, чем отречемся от старого мира». На вопрос Васьки «А сапоги дадут?» Волков во всеуслышанье и в противовес очерку «Взрывают скалу» в сборнике о Беломорско-Балтийском канале им. Сталина объявляет: «Это правда, Вася, чтобы оглушить человека доверием: этим нашего брата, заключенного, скорее удержишь, чем решеткой с железными прутьями» (5 : 114). Не приукрашивание действительности – цель художника, а критический призыв к властям учесть истинные материальные и духовные потребности граждан.

⁹ Желание Зуйка сделать карьеру напоминает о наивном героизме детей в 1930-е годы: «Эпоха диктатуры страшно понизила нравственное сознание масс, и, по-моему, главным образом через мальчишек, которых в месячный срок учат на курсах, в два счета на ять классовый борьбе» (7 : 421).

¹⁰ Отказ Куприяныча (глава «Падун») регистрироваться, соответствует установке бегунов на абсолютный разрыв с государством: «Ты меня не записывай, я бродяга лесной и все равно от вас убегу» (5 : 63).

Однако в результате затопления местности жизнь покинутого Куприянычем мальчика ставится под угрозу потоками приближающейся воды. В тексте при этом возникают ассоциации с Ноем и Робинзоном Крузо. Подобно герою Дефо, потерпевшему кораблекрушение, Зук вынужден сам искать выход или погибнуть. Писатель заостряет внимание на том, что Зук может справиться с ситуацией только творчески используя опыт своего отца (5 : 153, 189) и следуя за животными (5 : 161). Пришвин критически переосмысляет механические концепции раннего просвещения и восходящие к ним примитивно-материалистические представления 1930 – 1950-х годов, игнорировавших либо естественного человека, либо человека как живую творческую личность. В спасении мальчика существенную роль играет Медведица. Вспомнив отца, мальчик добывает сигов, которых не могли поймать медвежата. Заданный в начале текста в пародийной форме мотив инициации¹¹ в этом случае получил продолжение, которое выходит за рамки сказки, где медведь выполняет функцию дарителя. Хозяин леса присутствовал и в сценах, посвященных строительству канала, где не только Зук, но и молодой медведь обнимали телеграфные столбы, которые «сильно гудели и наполняли ... пространство необыкновенными звуками» (5 : 104). Перед нами новаторская трансформация Пришвиным идеи творчества природы, представленная в других произведениях писателя в образе золотой арфы¹², а также музыкальных деревьев, «гудящих от пчелиной работы» или от ветра. В данном случае творческий принцип, присущий природе (5 : 188), перешел на строителей. В дневнике писатель зафиксировал, что новые инженерные сооружения создавались по тем же законам природы (6 : 64). Их сила привлекала и Зуйку, однако в лесном одиночестве он может спастись только опытом предков и узнаванием творческой силы в себе. Тем самым в борьбе Зуйка за свою жизнь прочитывается глубокий подтекст, позволяющий отличать мальчика от тех жалких «перекованных существ», с которыми Пришвин, по собственному признанию, встретился на Беломорканале (6 : 67). Следовательно, важное Пришвину утверждение, что человек в трудном положении может спастись только творчеством (6 : 67), в романе получает своеобразное преломление в образах не только заключенных-инженеров, но и главного персонажа.

В финале «Осударевой дороги» появляются слова, восходящие к библейской книге Премудрости Иисуса, сына Сирахова: «Каждый из нас где-то соединен

¹¹ Потапыч с дедушкой обыгрывали мотив охоты на медведя, чтобы посмеяться над Зуйком.

¹² Мотив золотой арфы восходит к античности. В творчестве Гете, Шиллера и Жуковского золотая арфа олицетворяет «наивное» искусство, которое, в отличие от «сентиментального», вызвано легким ветерком, как бы самой природой. Поиск живого духа в легком дыхании живой природы по-своему продолжался на рубеже веков. Знакомство Пришвина с работами Ницше, Соловьева и Блока способствовало универсализации образа и в романе «Осударева дорога». Как и в Серебряном веке, для дешифровки синтезированных фольклорных, религиозных и философских реминисценций от читателя требовалась специальная подготовка и владение кодом, что могло спасти автора, но и затрудняло публикацию.

с другим человеком, и все мы, люди, в суровой борьбе за единство свое, все мы, как капли воды, когда-нибудь придем в океан» (5 : 214). Образное сравнение людей с каплями воды или песчинками позволяет Пришвину резюмировать свои размышления о свободе и необходимости. Библейское соотнесение краткости жизни с вечностью превращается в поэтический образ отдельного индивидуума, который является не только частью общества, но и вселенной, космоса. В образе океана и ручьев, образующих его, звучит распространенная не в последнюю очередь среди старообрядцев утопия о небесном царстве, расположенном в море-океане на 70-и островах.

Повышенная предрасположенность сквозных пейзажных образов к символикации помогает автору «преодолеть» фактографичность в изображении действительности, вести художественную игру. Используя в «пещерное время» свои универсальные знания в области русской и мировой литературы, фольклора и религии, истории и философии, Пришвин, можно сказать, на постмодернистский лад создает многозначный текст, в котором он реализует себя как живую творческую личность: «Творчество есть великое вскрывание... лица, личности, единства, закрывающих зло. Свой пост: надо стоять; и было бы просто, но есть сложность сектанства; надо не просто стоять, как корова перед автомобилем; кроме стойкости надо иметь универсальность сознания: единство действия при универсальном сознании – вот условия реализации личности» (6 : 65).

Библиографический список

1. *Борисова Н.* . Философия «Русского космизма» в творческом наследии Пришвина. // Русская литература и философия: постижение человека. Липецк, 2004.
2. *Вершинина Н. Л.* Время в литературе соцреализма (1950-е годы) // Филологические науки. 2008. № 4.
3. *Денисов А., Денисов С.* Поморские ответы. СПб., 1832.
3. *Кузнецов Ф.* Бунт и примирение Михаила Пришвина // Наше наследие. 1990. № 2.
4. *Пришвин М. М.* У стен града невидимого // Пришвин М. М. Собр. соч.: в 8 т. Т. 1. М., 1982.
5. *Пришвин М. М.* Осударева дорога // Пришвин М. М. Собр. соч.: в 8 т. Т. 6. М., 1984.
6. *Пришвин М. М.* Леса к «Осударевой дороге» (Из дневников 1932–1952 годов) // Наше наследие. 1990. № 2.
7. *Пришвин М. М.* Когда били колокола... (Из дневников 1926-1932 годов) // Прометей. 1990. № 16.
8. *Пришвин М. М.* Наш дом. Изд. 2-е. М. 1980.
9. *Рязанова Л. А., Гришина Я. З.* Личное дело Михаила Михайловича Пришвина. Воспоминания современников. Война. Наш дом. СПб., 2005.
10. *Фатеев В. А.* Пришвин // Русские писатели. XX Век. М. 1998.
11. *Филиппов И.* История Выговской старообрядческой пустыни. СПб., 1862.
12. *Klein J.* Belomorkanal. Literatur und Propaganda in der Stalinzeit // Zeitschrift für Slavische Philologie. 1997. № 7.
13. *Lampl H.* Das Frühwerk M. Pršvins. Studien zur Erzähltechnik. Wien, 1966.
14. *Pelka L.* Polska demonologia ludowa. Warszawa, 1987.
15. *Scholz U.* Zum Mythos der versunkenen Stadt Kitez in M. Pršvins Reiseskizzenzyklus «U sten grada nevidimogo» (Svetloe ozero) // Anzeiger für Slavische Philologie. 2001. № XXVIII–XXIX.

А. С. Власов
Костромской государственной
университет им. Н. А. Некрасова

«ПРЕДВЕСТИЕ СВОБОДЫ» (О СТИХОТВОРЕНИИ Б. ПАСТЕРНАКА «СКАЗКА» В КОНТЕКСТЕ РОМАНА «ДОКТОР ЖИВАГО»)

Меч служит *внешней* борьбе, но *во имя* духа...
 И. Ильин

«Сказка» – 13-я, центральная «глава» поэтической части романа Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго».

Временные и пространственные координаты действия «Сказки» весьма неопределённые; ясно лишь, что речь в стихотворении идёт о далёком прошлом и некоем «сказочном крае»: «Встарь, во время оно, / В сказочном краю / Пробирался конный / Степью по репью». Стержнем сюжета является событийная, фабульная динамика: быстрая смена эпизодов, сцен. Даже детали ландшафта предстают в движении – встречном по отношению к направлению движения героя (противоположность направления векторов маркируется во 2-й строфе и далее, на протяжении почти всего повествования, присутствует имплицитно): «Он спешил на сечу, / А в степной пыли / Тёмный лес навстречу / Вырастал вдали. // Ныло ретивое, / На сердце скребло: / Бойся водопоя, / Подтяни седло. // Не послушал конный / И во весь опор / Залетел с разгону / На лесной бугор. // Повернул с кургана, / Въехал в суходол, / Миновал поляну, / Гору перешёл. // И забрёл в ложбину / И лесной тропой / Вышел на звериный / След и водопой» (0 : т. 4, с. 528).

В 7-й – 9-й строфах движение приостанавливается. «Конный» оказывается там, где находится источник предчувствуемой им опасности: «И глухой к призыву, / И не вняв чутью, / Свёл коня с обрыва / Попоить к ручью. // У ручья пещера, / Пред пещерой – брод. / Как бы пламя серы / Озаряло вход. // И в дыму багровом, / Застилавшем взор, / Отдалённым зовом / Огласился бор». В следующей, 10-й строфе действие обретает прежний темп: «И тогда оврагом, / Вздрогнув, напрямик / Тронул конный шагом / На призывный крик». Затем – вновь приостанавливается. Шесть строф, с 11-й по 16-ю, посвящены подробному описанию того, что успевают увидеть и осознать герои за короткий миг, предшествующий принятию решения: «И увидел конный, И приник к копыю, / Голову дракона, / Хвост и чешую. // Пламенем из зева / Рассеивал он свет, / В три кольца вокруг девы / Обмотав хребет». Замедление времени повествования позволяет остротой, глазами сказочного героя-воина, взглянуть как на само зло, так и на поистине страшные последствия «непротивления» ему: «Туловище змея, / Как концом бича, / Поводило шеей / У её плеча. // <...> // Края населенье / Хижины свои / Выкупало пеней / Этой от змеи. // Змей обвил ей руку / И оплёл гортань, / Получив на муку / В жертву эту дань» (IV, 529–530).

Далее, в 17-й, 18-й и 19-й строфах, события начинают развиваться в убыстрённом темпе. Повествование становится дискретным – из него «выпадает», например, такое важное и значимое в сюжетном и концептуальном отношении зве-

но, как схватка «конного» с драконом. Автор ограничивается тем, что даёт лишь начальный и заключительный эпизоды кульминационной сцены: «Посмотрел с мольбою / Всадник в высь небес / И копьё для боя / Взял наперевес. // Сомкнутые веки. / Выси. Облака. / Воды. Броды. Реки. / Годы и века. // Конный в шлеме сбитом, / Сшибленный в бою. / Верный конь, копытом / Топчущий змею» (IV, 530). Тем не менее это звено легко восстанавливается, ибо многие изображения Георгия Победоносца запечатлевают именно тот момент, когда «святой воин» поражает дракона копьём (вспомним хотя бы наиболее известное изображение – «Чудо святого Георгия о змие»). Но функция иконического образа, извлекаемого из глубин ассоциативной памяти, не сводится к архетипизации «сказочной» фабулы. Образ интересен прежде всего тем, что на его семантику непосредственное влияние оказывает 18-я строфа, которая «замещает» отсутствующую кульминационную сцену. Здесь совмещаются различные смысловые и хронологические планы поэтического сюжета и начинают обозначаться несобытийные векторы его динамики, связанные в том числе и с особенностями организационной структуры текста. В стихотворении 25 строф; они распадаются на два неравных композиционно-сюжетных блока – основной (строфы 1-я – 17-я) и финальный (строфы 19-я – 24-я). Упомянутая выше 18-я и полностью тождественная ей 25-я строфы создают рефренную конструкцию, отделяющую финал от основной части.

Кажется, что в финале сюжетное движение сильно замедляется. Последняя сцена почти статична: «Конь и труп дракона / Рядом на песке. / В обмороке конный, / Дева в столбняке. // Светел свод полдневный, / Синева нежна. / Кто она? Царевна? / Дочь земли? Княжна? // То в избытке счастья / Слезы в три ручья, / То душа во власти / Сна и забытья. // То возврат здоровья, / То недвижность жил / От потери крови / И упадка сил. // Но сердца их бьются. / То она, то он / Сияются очнуться / И впадают в сон» (IV, 530–531). Нетрудно заметить, впрочем, что относительная пространственная статика с избытком компенсируется хронологическим сдвигом, фактически переносящим действие в сферу панхронии, т. е. вневременной всеобщей реальности. Особое звучание теме стремительно текущего времени придаёт мотив сна. Связка создаётся паронимическим созвучием «*вѣки – векá*» в 1-м и 4-м стихах 18-й строфы и затем, в 20-й – 24-й строфах, закрепляется уже на фабульном уровне. Градационный контекстуально-синонимический ряд «обморок – столбняк – сон – забытьё – упадок [сил]» отражает динамику изменений состояния – физического и душевного – героев стихотворения, «конного» и царевны.

Финал «Сказки» нельзя рассматривать вне концептуальной парадигмы «сон/ смерть», представленной рядом образов-инвариантов, проходящих через всё повествование, прозаическое и поэтическое. Смысловой доминантой данной парадигмы являются пассивность, скованность, «забытьё» (= несвобода/рабство/ смерть) и, главное, неготовность к пробуждению (= внутреннему освобождению/ воскресению)...¹

¹ В прозаических частях «Доктора Живаго» мотив «сон–пробуждение» ассоциируется чаще всего с болезнью/смертью и выздоровлением/воскресением. Поэтические инварианты более разнообразны. Подробнее см.: 0 : 51–52, 93–109.

По своему жанру «Сказка» – «это типичная баллада. Фабула, положенная в её основу, в полном виде (известном в мифологии, фольклоре, религии, духовном и светском изобразительном искусстве, литературе)» держится на трёх взаимообуславливающих звеньях: «змея (дракон) приобретает власть над женщиной; воин побеждает змея (дракона); воин освобождает женщину». Первое звено разработано «очень подробно»; два других – «несколько изменены и осложнены»: зло побеждено, но «и воин, и девушка полной свободы так и не обрели» (В. Баевский) (0 : 107–108).

Именно в этой незавершённости, сюжетной и смысловой открытости финала (подчёркиваемой рефренной конструкцией) и заключается главная особенность «Сказки».

Действительно: всегда ли борьба со злом приводит к полному освобождению? Где пролегает граница между внешними проявлениями зла (социальной несправедливостью, порабощением одних другими, насилием) и его метафизической сущностью (грехом, смертью)? Можно ли победить зло в истории? Пожалуй, лишь в контексте этих вечных вопросов, с роковой неизбежностью встающих практически перед всеми героями пастернаковского романа, жанровое своеобразие, глубина и многомерность концептуального содержания «Сказки» проявляются в полном объёме.

Перед нами – не просто репрезентация, а индивидуально-авторская трансформация архетипической фабулы, акцентирующая связь стихотворения с некоторыми эпизодами и сюжетными линиями прозаического повествования.

Обратимся к 8-й главе части 14-й («Опять в Варыкине»). В одну из ночей, проведённых в Варыкине, Живаго услышал какой-то странный «заунывный, печальный звук». «Юрий Андреевич <...> вышел на крыльцо». «Вначале он не мог ни во что взглянуть и ничего не увидел. Но через минуту <...> заметил на краю поляны за оврагом четыре вытянутых тени». Всмотревшись, «Юрий Андреевич понял, что это волки» (IV, 435–436). Далее, в главе 9-й, говорится о том, что волки, о которых он вспоминал весь последующий день, «уже не были волками на снегу под луною, но <...> стали представлением вражьей силы, поставившей себе целью погубить доктора и Лару или выжить их из Варыкина. Идея этой враждебности, развиваясь, достигла к вечеру такой силы, точно <...> в овраге залёг чудовищных размеров сказочный, жаждущий докторовой крови и алчущий Лары дракон» (IV, 437–438). Святой Георгий упоминается в 10-й главе той же части: «Юрий Андреевич стал в <...> лирической манере излагать легенду о Егории Храбром». После того как был выбран нужный ритм и предметы, «едва названные на словах, стали не шутя вырисовываться в раме упоминания», Живаго «услышал ход лошади, ступающей по поверхности стихотворения <...>. Георгий Победоносец скакал на коне по необозримому пространству степи» (IV, 439).

Эти эпизоды позволяют реконструировать «прозаическую» предысторию и выявить особенности генезиса ключевых образов «Сказки». Георгий в славянских поверьях – ещё и повелитель волков, защищающий от них людей и домашних животных (0 : 146). Изначально, видимо, «Егорий» должен был защитить героя и героиню романа не от сказочного чудовища, а от вполне реальных живых существ (волков «на снегу под луною»). И только потом, когда возникающая в результате абстрагирования и гиперболизации «идея враждебности» воплощается

в образе дракона, святой предстаёт в основной своей ипостаси и обретает «полное» агиографическое имя.

В стихотворении, однако, имени у воина-змееборца нет. Используется либо субстантив «конный», который лишь в одном случае (2-й стих 17-й строфы) заменяется на синонимичное существительное «всадник», либо местоимение «он». И это не случайно.

Живаго-поэт уподобляет себя не святому великомученику, а созданному им самим безымянному лирическому герою, одержавшему победу в неравной схватке, но так и не сумевшему после этого «очнуться», сбросить оцепенение... Это необычайно ёмкий художественный образ. В нём, преломляясь сквозь призму сказочного вымысла, отражаются подлинная, богатая событиями духовная биография пастернаковского героя-протагониста, осознавшего своё предзнаменование и противостоящего року. Георгий воспринимается как идеальный прообраз, которому «конный», не говоря уже о его реальном «прототипе» Юрии Андреевиче Живаго, соответствует не во всём. В данном контексте традиционное, базирующееся на сходстве имён, конечно же не случайном (Георгий = Егорий = Юрий), символическое отождествление Живаго с Георгием Победоносцем приобретает, на наш взгляд, несколько иное значение.

Согласно определению А. Ф. Лосева, категория символа всегда, «с одной стороны, конечна, а с другой – бесконечна», поскольку «символ <...> может указывать на любые области инобытия, и в том числе <...> на безграничные области» (0 : 443). Одну «область инобытия» образа «конного» мы обозначили. Но есть и другие...

Вторым «прототипом» всадника-змееборца в романе является «антипод» Юрия Живаго, Павел Антипов, в своё время помогший Ларе освободиться от пут совратившего её Комаровского и затем, уже под именем комиссара Стрельникова, вынесший свой не подлежащий обжалованию «приговор веку».

Образ Антипова-Стрельникова амбивалентен. Чаще говорят о «тёмных» гранях характера комиссара, забывая про светлые. Столь прямолинейная трактовка явно противоречит замыслу автора. Ведь многое из того, на чём держится правота Стрельникова, перешло к нему «от самого Пастернака и его автобиографического героя конца 20-х годов – из “Охранной грамоты” и “Повести”» (0 : 241). Стрельников и Живаго сходятся в главном – в неприятии зла (хотя представления о зле и, соответственно, о путях борьбы со злом у них совсем не одинаковые). Неудивительно, что оба они оказываются «в книге рока на одной строке». Судьбы их пересекаются несколько раз, и с каждым разом идеологический антагонизм – уравновешиваемый подспудным стремлением услышать и понять друг друга – проявляется всё резче. Для Стрельникова, как и для Живаго, Лара олицетворяет собой Россию. В представлении Живаго Россия – это Лара: «...его несравненная <...> мученица, упрямица, сумасбродка, шалая, боготворимая, с вечно величественными и гибельными выходами, которых никогда нельзя предвидеть!» (IV, 388). Стрельников в своём последнем исповедальном монологе, говоря по сути о том же, акцентирует другие содержательные стороны этого олицетворения: «Все темы времени, все его слезы и обиды, <...> вся его накопленная месть и гордость были написаны на её лице и в её осанке» (IV, 459). «Женская тема» и тема революции в «Докторе Живаго» органически переплетаются: революция выступает «в роли возмездия за искалеченную судьбу женщины» (Е. Пастернак) (0 : 27). И Живаго, и Стрельников вполне могли

бы вслед за Пастернаком (сделавшем это признание в известном стихотворении 1932 года «Весеннею порою льда...») сказать, что «с малых детских лет / Я ранен женской долей...». Но вывод, вполне созвучный настроениям той эпохи: «...весь я рад сойти на нет / В революционной воле» (II, 88), – в романе мог бы сформулировать только свято верящий в правоту карающего меча Стрельников.

Идея возмездия, уничтожения социального зла, которую страстно и последовательно воплощает в жизнь комиссар Стрельников, осмысливается в «Докторе Живаго» через «Легенду о Великом инквизиторе», являющуюся концептуальным центром романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». Влияние «поэмы Ивана» ощущается прежде всего в сцене допроса Живаго (глава 31-я части 7-й), особенно – в заключительной реплике Стрельникова: «...я сказал вам, что вы свободны, и не изменю своему слову. Но только на этот раз. Я предчувствую, что мы ещё встретимся, и тогда разговор будет другой, берегитесь» (IV, 251). «Образцом для комиссара являются слова Великого инквизитора, разрешающего Христу уйти из темницы» (И. Смирнов) (0 : 189). Принципы отрицающей свободу тоталитарной теократии, исповедуемые Великим инквизитором, сопоставляются в «Докторе Живаго» с практикой большевистского террора и её идеологическим обоснованием. Эта маркированная отсылка к Достоевскому настолько значима, что «инквизиторская» личина поначалу даже кажется истинным лицом комиссара.

Однако в дальнейшем архетипическая символика начинает варьироваться. Параллелью «Стрельников – “конный”» дело отнюдь не ограничивается. Жизненный выбор Стрельникова соотносится также с действиями апостола Петра (вступившего за Христа и давшего «мечом отпор головорезам») в заключительном стихотворении живаговского цикла «Гефсиманский сад»². Архетипизация в романе – одно из средств создания многопланового полифонического дискурса. Наличие идеальных архетипов, к которым герой неосознанно стремится и от которых неизбежно отдаляется, в данном случае обнажает внутренний напряженный драматизм человеческого существования и выявляет истоки, наверное, самой страшной трагедии – трагедии несоответствия...

Совсем по-иному сказочные образы раскрываются в соотнесении с событиями Великой Отечественной войны. Живаго умирает задолго до начала войны, но его друзья, Гордон и Дудоров, принимают в ней непосредственное участие. Борьба с фашизмом – ещё одна безграничная «область инобытия» архетипической символики. Косвенно об этом свидетельствует датированное мартом 1944 года стихотворение «Ожившая фреска», герой которого вспоминает о фреске с изображением Георгия Победоносца, виденной им когда-то в детстве³. Но имеется и более явное подтверждение. Оно обнаруживается при сопоставлении финальных строк «Сказки» с 3-м абзацем 5-й, заключительной главки прозаического «Эпилога»:

² Подробнее об этом см.: 0 : 175–194.

³ Ср.: «И мальчик облакался в латы, / За мать в воображеньи ратуя, / И налетал на супостата / С такой же свастикой хвостатой. // А дальше в конном поединке / Сиял над змеем лик Георгия. / И на пруду цвели кувшинки, / И птиц безумствовали оргии» (II, 144). Говоря о широком историко-культурном контексте, помогающем воссоздать «исходный, “архетипический” образ» воина (странствующего рыцаря), «сражающегося со злом в поисках идеала», В. Баевский заметил, что «истоки “Сказки” в поэзии самого Пастернака» не менее важны (0 : 112).

«Хотя просветление и освобождение, которых ждали после войны, не наступили вместе с победой, как думали, но всё равно, предвестие свободы носилось в воздухе все послевоенные годы, составляя их единственное историческое содержание» (IV, 514). Эта корреляция – столь неожиданная на первый взгляд – актуализирует глубокий историософский смысл, сближающий «Сказку» с «Рождественской звездой» и другими стихотворениями евангельского (под)цикла, где проблема человеческой свободы ставится и решается уже в метаисторическом аспекте.

Итак, индивидуально-авторская трансформация «заимствованной» фабулы и непосредственно связанного с ней иконического символа-архетипа приводит к возникновению нового, проникнутого лирической конкретикой образа. Обретая черты и свойства концепта, этот образ начинает вбирать в себя смыслы, изначально ему не присущие. В рассматриваемом во внутрицикловом и «прозаическом» контекстах стихотворении выявляется несколько последовательно раскрывающихся содержательных пластов, имеющих непосредственное отношение к фабуле и философско-идеологической проблематике «Доктора Живаго». Сюжет баллады, повествующей о благородстве, любви и жертвенном героизме, оказывается одним из наиболее важных звеньев композиционно-сюжетной структуры «Стихотворений Юрия Живаго» и пастернаковского романа в целом.

Библиографический список

1. *Аверинцев С. С.* Георгий Победоносец // Мифологический словарь. М., 1990.
2. *Альфонсов В. Н.* Поэзия Бориса Пастернака. Л., 1990.
3. *Баевский В. С.* Пастернак-лирик: основы поэтической системы. Смоленск, 1993.
4. *Власов А. С.* «Стихотворения Юрия Живаго» Б. Л. Пастернака (Сюжетная динамика поэтического цикла и «прозаический» контекст). Кострома, 2008.
5. *Лосев А. Ф.* Проблема вариативного функционирования поэтического языка // Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф. Труды по языкознанию. М., 1982.
6. *Смирнов И. П.* Роман тайн «Доктор Живаго». М., 1996.
7. *Пастернак Б. Л.* Полн. собр. соч.: в 11 т. М., 2004–2005. В дальнейшем ссылки на это издание даются в круглых скобках с указанием тома (римская цифра) и страницы.
8. *Пастернак Е. В.* «Новая фаза христианства»: Значение проповеди Льва Толстого в духовном мире Бориса Пастернака // Литературное обозрение. 1990. № 2.

Н. С. Цветова

ИРЛИ РАН (Санкт-Петербург)

ДУХОВНОЕ ПРОСТРАНСТВО ЧЕЛОВЕКА В ТВОРЧЕСТВЕ В. М. ШУКШИНА

За прошедшие десятилетия к творчеству В. М. Шукшина в литературоведении сложилось достаточно определенное и в целом однозначное отношение, ядро которого формировалось под давлением исследовательского интереса к созданному писателем типологическому характеру «чудика». Отношение это в определенном смысле эволюционировало. Сегодня с шукшинскими «чудиками»

связывают главное открытие писателя – обнажение цивилизационного конфликта, суть которого в сделанном писателем незадолго до смерти весьма красноречивом и значительном уточнении «третьего» вопроса русской литературы («Что делать?», «Кто виноват?») – «Куда пошагал человек?»

Сама тема, безусловно, не является открытием Шукшина. Первый этап смены кодов, определяющих мировоззрение и алгоритмы существования человека, достаточно четко был зафиксирован в «Тихом Доне» М. А. Шолохова. Шукшин стал продолжателем шолоховской темы. Именно поэтому гениальный предшественник, интуитивно ощутив внутреннюю, глубинную, родовую связь, выбрал именно Шукшина в качестве своего литературного преемника.

Первые рецензенты и авторы первых монографий о творчестве писателя в целом согласно связывали новаторство Шукшина с появлением остро социальных характеристик его персонажей, незаметно, но мужественно и настойчиво противостоящих тоталитаризму и мещанству (Е. Вертлиб, В. Коробов, Н. Толченова и др.). Позже стали усматривать в жизненных перипетиях «чудиков» зеркальное отражение исторической «судьбы российского крестьянства».

Основания для подобных выводов и типологических обобщений имелись. Пашка Колокольников (киноповесть «Живет такой парень», 1964) и замечательный столяр Семка Рысь из «Мастера» (1969), Алеша Бесконвойный (герой одноименного рассказа, 1972) и «упорный» Мона Квасов (1972), неукротимый Сураз (1969) и наивный Андрей Ерин из «Микроскопа» (1969) были людьми «мечты-идеи», людьми с обостренным чувством собственного достоинства, пытавшимися устраивать жизнь по собственному разумению, по влечению беспокойного сердца, неповторимые в своей искренности и открытости. Блестяще венчал этот ряд образ Ивана-дурака из последней сказки «До третьих петухов», опубликованной уже после смерти писателя. Трагизм существования этих почти идеальных по суммарному набору привычных характеристик героев определялся ощущением постоянного, жесткого и жестокого внешнего давления, неистребимого социального дискомфорта, который усиливался, разрастался до катастрофических размеров при пересечении добродушными и искренними «чудиками» границы своего мира, который Е. И. Носов очень точно назвал «крестьянской Вселенной». Интенсивность давления чуждого окружающего и чужих людей в какие-то моменты Чудика представлялась уничтожающей. Так, после завершающего гостевую поездку к брату оскорбительного монолога снохи Василию Егоровичу Князеву «стало больно. Когда его ненавидели, ему было очень больно. И страшно. Казалось: ну, теперь все, зачем же жить? И хотелось куда-нибудь уйти подальше от людей, которые ненавидят его или смеются» (2 : 347).

Категоричные критики довольно долго и настойчиво воспринимали и трактовали это желание Чудика как акт безоговорочной капитуляции, подтверждение неспособности к противостоянию, к самозащите. И никому не приходило в голову, что Чудик не защищается привычными средствами потому, что конфликт – это просто неприемлемая, невозможная, противоречащая его естеству форма существования? Он всей своей сутью восстает против конфликта, потому что пришел в этот мир совсем с иной целью. Очевидное выражение этой цели – наиболее частотное из речевой характеристики «чудика» слово «ладно».

Можно возразить, что искомая гармония мирозерцания покупается не только Чудиком, но и другими героями «деревенской прозы» «ценой отказа от трезвого и бесстрашного аналитического мышления» (1 : 24). Слов нет, отказ этот присутствует, но важны причины его. Основные из них – интуитивное, естественное, органичное внутреннее неприятие дисгармонии окружающей жизни, нацеленность на строительство взаимоотношений не просто с определенной социальной средой, с конкретной государственной системой, машиной, но поиск гармонии с окружающим его миром, неизбежно приводивший к размышлению над онтологически значимыми проблемами.

Просыпаются персонажи последней, незавершенной повести Шукшина в медвытрезвителе от отчаянного, «истеричного» крика «человека довольно интеллигентного вида»: «Где я?!», «Где мы?». В ответ звучит, почти «по Фрейд», меланхоличное «На том свете», минутой позже разбавленное уточнением: «Не на том свете, а в морге пока. У меня вон номерок на ноге... вот он – болтается, чую». Пока живы, но номерок уже на ноге? «В морге пока» (3 : 544). Так в истаивающей антитезе жизни и смерти возникает один из сквозных шукшинских мотивов.

Вероятнее всего потому, что выразался этот мотив, в первую очередь, в предельно аскетичной символике пейзажа, до сих пор он никогда не привлекал внимания исследователей. Не замечалось, что пейзаж наличествует практически в каждом рассказе Шукшина, более того, он призван выполнять очень сложные стилистические функции, несмотря на то что по объему, по набору художественных средств и приемов, использованных для его создания, при поверхностном восприятии он достаточно скромен, если не сказать, однообразен. По функциональности же он напрямую соотносится с пейзажем фольклорным, отражающим духовное пространство персонажа.

Характер этого отражения определяется предельно художественно значимыми световыми характеристиками пейзажа. Эти характеристики устойчивы и представлены в абсолютно определенной градации. Источник света для Шукшина единственный – солнце. «Солнечный» свет заливает пространство Чудика в счастливые моменты его жизни: «удивительно солнечный мир» – это естественное пространство любви («Кукушкины слезки»), солнце – необходимое условие праздника жизни («Калина красная»), солнце – главный ориентир, по которому находит дорогу к дому старик и которого не ощущает, не чувствует, не знает заблудившийся в этой жизни молодой преступник («Охота жить»). Солнце в крохотных по объему пейзажах Шукшина – реальный источник света и тепла, необходимых для продолжения физического существования. С одной стороны, возникновение этого образа напрямую соотносено с циклами хозяйственной деятельности человека: «Солнышко-то ишо вон где, а они уже с пашни едут» («В профиль и анфас» – 2 : 321). Так исторически сложилось в реальном крестьянском мире. С другой стороны, образ этот глубоко символичен, ибо демонстрирует не менее реальную, хотя и принадлежащую духовной, мировоззренческой сфере, соотносительность основных этапов человеческой жизни с природными циклами. «Насколько тихо, спокойно и грустно уходит прожитый день, настолько светло и горласто приходит новый» («В профиль и анфас» – 2 : 322), – может удивляться герой Шукшина, а повествователь, оценивая и итога жизнь

этого же персонажа, как спокойно и светло заметит: «А было и у старика раннее солнышко, и он – давно-давно – шагал по земле и крепко чувствовал ее под ногами» («В профиль и в анфас» – 2 : 316).

Но неизбежно наступает момент, единый в жизни природы и человека и единственный для последнего, когда далеко, за лесом, медленно опускается в синие думы большое красное солнце. Для Шукшина всегда была характерна прямая соотнесенность природных циклов и двухпланового (материального, физического и идеального, духовного) течения человеческой жизни. Эта соотнесенность давала его героям возможность воспринимать бег времени как процесс естественный, природный, исполненный высочайшей целесообразности. И коль жизнь целесообразна вообще, этой высшей целесообразностью оправдывается и ее завершение: уходит солнце в конце светлого дня за горизонт, но его уход не разрушает ощущения гармонии земного существования: хорошо на земле, задумчиво, покойно. Источник, основание этого удивительного ощущения покойной задумчивости – солнечный, природный цикл.

Например, главный герой рассказа «Думы» Матвей Рязанцев, оправдывая свой неумолимо приближающийся уход из этого мира, рассуждает так: хотя и «жалко» жизнь, но «на солнышко насмотрелся вдоволь» (2 : 497). Жизненный цикл – это цикл солнечный. Именно поэтому, например, для Мони Квасова («Упорный») в момент наивысшего разочарования восход солнца – главная поддержка, свидетельство присутствия высокого, ясного смысла земного существования.

Жизнь, исполненная высокого смысла, должна быть окрашена в солнечные цвета и оттенки, в момент ощущения наивысшей гармонии напоена светом. Непревзойденный столяр Семка Рысь («Мастер»), одухотворенный великим стремлением закончить строительство поразительной по красоте церквушки, начатое его талантливым предшественником два или три века назад, в первую очередь, задумывается о возможной игре солнечного света под куполом. Решает вставить в верхние окна оранжевые стекла, чтобы впустить под купол солнце, а потом намечает закончить шлифовку белокаменной кладки, опять же ради солнца, чтобы дать ему возможность задержаться, уходя, поиграть хотя бы несколько минут на волшебной чистой поверхности. Когда Семку спрашивают о причинах одержимости этой идеей, он не вспоминает о христианском Боге, как, видимо, ожидает от него православный священник. Он говорит о единственно значимом для него воплощении Бога на этой земле – о красоте. Так появляется еще один, дополнительный обертон в семантической сфере лексемы «жизнь»: кроме света, его основного источника – солнца, возникает еще и красота.

По Шукшину, не всякая жизнь наполнена светом, солнцем, красотой, а значит, и смыслом, несущим человеку долгожданный и иногда кажущийся почти недостижимым, недосыгаемым покой. Приходит он только к тем, кому удастся жизнь прожить, как «песню спеть, спеть хорошо» (2 : 533). Жизнь как песня, то есть жизнь, исполненная гармонии, наполненная поэтическим смыслом и глубочайшим содержанием. Такая жизнь оказалась не по силам завскладом Тимофею Худякову («Билетик на второй сеанс»), у которого этой самой жизни «не вышло», не получилось. Не получилась она и у «крепкого мужика» бригадира Шурыгина, по отношению к которому Шукшин чрезвычайно осторожно, по-

крестьянски строго и экономно обращавшийся со словами (кстати, избегавший глагола «умереть» в пользу более высокого стилистически, хотя и более размытого с семантической точки зрения синонима «уйти»), – только по отношению к этому герою допускает грубо-просторечное «окочурился», несущее однозначную оценку несостоявшейся жизни. Не одолел «мертвого груза души» и погибший от жадности удалой разбойник Леся.

Наверное, для сегодняшнего читателя самое важное в Шукшине – обнаруженное им основание для духовного превосходства «чудика» над нами сегодняшним, вопреки предостережениям полувековой давности безоглядно последовавшими за красивым, могучим, хищным парнем – безжалостным и неблагодарным убийцей старика из рассказа «Охота жить», одурманенным ощущением собственной хищной силы. Финал этого рассказа нынче читается как своеобразная притча: «Когда солнышко вышло, парень был уже далеко от просеки. Он не видел солнца, шел, не оглядываясь, спиной к нему. Он смотрел вперед.

Тихо шуршал в воздухе сырой снег.

Тайга просыпалась. Весенний густой запах леса чуть дурманил и кружил голову» (2 : 239).

Куда придет этот путник, презревший извечного поводыря человека – солнце, свободно и легко преодолевающий границу между жизнью и смертью?

Очень часто в качестве эпиграфа ко всему творчеству Шукшина выносятся слова об уважении к мудрости предков, постигаемой, возвращаемой, актуализируемой «деревенской прозой», в контексте которой при жизни существовал писатель. Но ему в огромной, подвижнической духовной работе русской литературы второй половины XX века был отведен самый главный и трудный участок – исследование духовного самостояния русского человека, истоков и причин цельности национального мира и характера, причем в трагический момент утраты ощущения гармонии земного бытия, наступления «нового века» – века рационализма, изобретшего и принявшего как официальную веру общественную философию потребления, только брезжившую в яростных монологах жизнелюбивого попа и беглого варнака.

Шукшин был одним из первых русских писателей, кто ощутил наступление настоящего, подлинного «светопреставления», «конца света» и зафиксировал его в последнем, оставшемся незавершенным тексте. И связывал он новый Апокалипсис в полном соответствии с православной, вековой традицией с утратой эсхатологичности индивидуального сознания, погасившей солнце над головой человека, солнце, в отсутствии которого гибельно деформируется духовное пространство русского человека.

Библиографический список

1. *Большев А. О.* Проблема народного характера в творчестве В. Белова, В. Астафьева, В. Распутина. Дис. канд. филол. наук. Л., 1985.
2. *Шукшин В. М.* Собр. соч.: в 5 т. Серия «Литературное наследие». Т. 1. Рассказы. М., 1996.
3. *Шукшин В. М.* Собр. соч.: в 5 т. Серия «Литературное наследие». Т. 2. Рассказы. Повести для театра. М., 1996.

Е. А. Касатых
*Шуйский государственный
педагогический университет*

БЫТОВОЕ И БЫТИЙНОЕ В ПОВЕСТИ А. И. ЦВЕТАЕВОЙ «МОЯ СИБИРЬ»

В мемуарной повести А. И. Цветаевой «Моя Сибирь» рассказывается о жизни писательницы в ссылке, в посёлке Пихтовка Новосибирской области, с 1949 по 1954-й год. Тогда же началась и работа над повестью, о чём свидетельствует рукопись «Воспоминания о Сибири и ДВК», содержащая ключевые фрагменты произведения и датированная автором 1949–1958 гг. (1). Однако первая публикация состоялась лишь в 1986 году в журнале «Юность», а в 1989-м повесть была издана в составе одноимённой книги. Столь длительный временной интервал между написанием первых страниц и появлением в печати объясняется, по-видимому, сменой творческих приоритетов автора: в конце 50-х – начале 60-х годов Цветаева пишет «Воспоминания», ставшие вершиной её творчества; в 70-е годы она продолжает работу над этой книгой и, кроме того, восстанавливает и редактирует роман «Атог», писать который начала ещё в лагере, в 1939-м году. Однако в 1975-м в письме к В. Ионасу она сообщает: «Неплохо пишется, когда от быта, дрызг урываю часок-другой: о моей эвакуационной Сибири. Т. к. беззлбно, м. б., и в журнал пойдёт?» (6 : 138)

В повести «Моя Сибирь» в фокусе внимания автора находится налаживание быта в условиях северного посёлка – это и строительство дома, и ведение хозяйства, и работа на огороде, и установка скворечника, и каждодневные заботы, и редкие праздники. Бытовая среда представлена плотно, осязаемо. Текст насыщен фактическими деталями. Цветаева пишет о стоимости вещей и услуг, называет употребляемые в пищу продукты, состав получаемых посылок, овощи, посаженные на огороде. Она указывает точное количество брёвен, необходимых для строительства дома, площадь, которого «три на три» (8 : 97), отмечает своеобразие постройки фундамента: «Вымеряв верёвкой линию фасада по прямой от соседних – далеко друг от друга – домов, поставили 4 лёжки (короткие чурки) и на них (вот и весь сибирский фундамент) кладут ряды брёвен» (8 : 104). В текст вводится специфическая строительная лексика («стропила», «конопаченье», «венцы», «горбыль») и лексика, описывающая реалии сибирского быта: по дороге в лес рассказчица встречает «“шишкующих”, самодельными щётками обирающих из кедровых шишек орехи на месте, чтоб шишки тут бросить, увозить-уносить лишь орехи» (8 : 105).

В доверительной манере автор пишет о бытовых неприятностях, не сопровождая их, однако, негативными оценками: «Когда настала зима, то в мороз на мешке сена, лежавшем на полу между нашими топчанами, было до 5° мороза, а под потолком у печной трубы 25 и больше – тепла, даже до 30. Живём в валенках. Дверь в ответ на вечерний стук Тонин я отбиваю, как молотком, поленом. В другие вечера, сырые, дверь разбухает – прикручиваю её с трудом верёвкой к крюку, а широкую щель, оставшуюся, напихиваю половыми тряпками, сеном» (8 : 80).

О том, как тяжела была жизнь в ссылке для Цветаевой, сохранились эпистолярные свидетельства. В частности, в послании от 17 декабря 1951 года В. И. Цветаева пишет сестре Анастасии: «Как хочется для тебя сколько-нибудь упорядоченности, посильности быта; без <неразб> срывов здоровья, непосильных затей, действующих как кровопускание ...» (2 : 15). В другом письме: «Милая Ася, не пиши ты такие вещи, как “подавляю вой”, “реву белугой”, ... и слово “дикий” как прилагательное зачастую в разных случаях: “дикий холод”, “дико устал” и т. п.» (2 : 72).

Не случайно в мемуарной повести А. И. Цветаева обращается к проблеме противостояния человеческого духа и вещно-обыденной действительности. В «Моей Сибири» утверждается мысль о том, как важно даже в самых тяжёлых жизненных обстоятельствах сохранить в себе мыслящего и чувствующего Человека.

Жизнь в нелёгких бытовых условиях оказывается серьёзным испытанием для персонажей, максимально приближенных к реальным прототипам. Его не выдерживает дама, которая, по собственному выражению, страдала оттого, что у людей, её окружающих, недостаёт «Feintühlung (тонкости чувств)» (8 : 77), а впоследствии она же тиранила Якова Ивановича, «притесняла его и материально», и «повышала на него голос – чего он никогда в жизни не испытывал» (8 : 136). Несмотря на крепкую дружбу, Антонине и рассказчице трудно жить вместе. Антонина, «придя с работы, усталая, поев, ложилась и брала книгу» (8 : 80), после чего быстро засыпала, не погасив лампу, так что однажды только случайность уберегла дом от пожара. Чтобы избежать несчастья, возможного из-за усталости Тони, рассказчица «выдумала себе ... дело» – «не давала себе заснуть, устно переводя на русский и заучивая свою поэму, английскую, написанную двенадцать лет до этого, написанную на Дальнем Востоке («Близнецы» – о Джозефе Конраде и Александре Грине)» (8 : 81). Человек, пребывая в ссылке, волен проявлять себя в окружающем мире в соответствии со своими интересами и потребностями. А человек, наделённый талантом, способен создать надбытовое информационное пространство, обращённое от сиюминутного к вечному.

Рассказчица, в немолодом уже возрасте, строит дом – «избушку», отказывая себе в самых необходимых продуктах, учится работать в огороде. Ведение хозяйства в условиях северного посёлка оказывается непростым делом. Хозяин дома, зная о неопытности ссыльных квартиранток, за небольшую плату сложил им печь «без поворотов», так что «тепло выдувало первым порывом ветра» (8 : 77). Зимой женщины, «не зная ничего о завалинках», спустили картошку в подполье, так что «с первыми морозами застучали картошки... – как камешки» (8 : 77). Однако автор-повествователь и в таких условиях испытывает ощущение полноты жизни, счастья, которое давало «общение с людьми, неожиданные знакомства, от которых – взаимным сочувствием согревалась душа» (8 : 82). В критическом отзыве А. Кролли справедливо отмечает, что в «Моей Сибири» Цветаева «изображает, не приукрашивая, все трудности быта ссыльных, но её взор писателя и человека устремлён на то, какими должны быть люди, чтобы быть достойными имени человека» (7 : 154).

Доминантой образа симпатичных автору персонажей является способность преодолеть любые жизненные обстоятельства, сохранить чувство собственного достоинства и отзывчивость. Так, Дора Исааковна Тимофеева, о которой говорили, что «она во время ленинградской блокады ... потеряла всю свою семью»,

обладала высокой степенью «стремления помочь каждому» – «Всегда внимательная, в работе усердная, ровная в обращении, она исполняла просьбы пациентов с такой весёлой добротой и терпением, точно дала себе слово: не обидеть, не отказать» (8 : 82). Жившая в селе «высокая, полная, некрасивая старуха» охотно и много рассказывала «об обеспеченных детстве и юности», о присутствии «среди её сородичей громких имён», и в этих её рассказах ощущалось «что-то не совсем достоверное». Но отталкивающий внешний облик и сомнительность биографии испугали тем, что эта немолодая женщина взяла «под свои материнские крылья» двух девушек, «вместе с ними купила большую, обстоятельную избу, вела хозяйство, вкусно кормила своих названных работавших дочек» (8 : 83).

За ценностными приоритетами автора, выраженными в тексте, стоит твёрдая личностная позиция Цветаевой, заявившей на следствии 1949 года: «Я и по сегодняшний день религиозный человек, стоящий на позициях православия, церкви и идеализма» (4 : 199). Рассказчица противится унынию, не испытывает стыда, неловкости оттого, что приходится откапывать стружку в замёрзшем древесном мусоре, неумело работать на огороде, жёстко экономить деньги. Однако её самоуважение уязвлено в моменты, когда она, будучи не в состоянии сдерживать гнев, обидев человека, проявляет духовную слабость.

Она испытывает раскаяние в том, что не наградила Якова Ивановича за труд в соответствии с его ожиданиями и холодно поблагодарила его. Раскаивается за то, что не пустила в свой дом девочек Надю и Лиду, пришедших в гости, несмотря на вьюгу. И бытовое неудобство оказывается не последним фактором этого отказа: ей показалось бессмысленным и нежеланным «одеваться и раздеваться, студиться, тратить даром так дорогое время» (8 : 140). Однако после их ухода рассказчицу тяготят тоска и чувство вины.

В «Моей Сибири» выведено немало детских характеров. Писательница размышляет о характере воспитания и взаимодействия взрослого и ребенка, о влиянии бытовой среды на формирование личности. В галерее детских образов выделяется девочка Галя двух с половиной лет, «крепкая, ясноглазая, низколобая», с поджатым ртом и «густой щетинкой» волос, по-хозяйски интересующаяся, когда будет возвращена корзина, взятая рассказчицей. На автора тягостное впечатление производит «повелительность ... в тоне», которой сопутствует «зоркий взгляд» (8 : 94–95). Раздумывая над причинами неприятного переживания, писательница приходит к выводу, что она оказалась «в плену» у маленькой практичной хозяйки: «Это было ужасное дитя – настолько взрослее меня, что я не могла не послушаться» (8 : 95). Жуткое впечатление производит и одиннадцатилетний мальчик, напевающий и приколачивающий гвоздь, на котором крепилась бечёвка, где висел «вниз головой голый остов» Кроли и «кровь капала в таз на его внутренности» (8 : 198). Эти эпизоды символичны. Маленький человек не осознаёт дисбаланса между материальной и идеальной сферой устремлений. Его поведение, словно зеркало, отражает сущность мира, в котором он живёт, и ответственность за душевную чёрствость ребёнка целиком ложиться на взрослых.

В противоположность Гале и мальчику, поющему над растерзанным животным, в повести выведен Витя, исполнивший первый в жизни концерт на мандолине в день своего шестилетия – «устают маленькие пальцы прижимать твёрдые струны, и хоть терпит, не жалуется, учится силе воли – настоящий бабушкин

внук! – но решено концерт его мандолинный сделать в двух отделениях!» (8 : 196). Цветаева любит Витей и его бабушкой Полиной Михайловной, воссоздаёт эти характеры чёткими штрихами, в эпической манере. «Как Витя спит! Его бабушка, молодая, синеглазая, большеглазая, над ним наклонилась; думаете, любитесь? Нашли у неё время – терять! Радуетесь здоровью его – закалке, тому, что она даёт ему. На всю жизнь. Вы понимаете, что это – на всю жизнь быть закалённым? Весёлый рот расплывается в улыбке... Сияет! Витя спит во всю мочь пятилетней своей жизни, укутанный на морозе!» (8 : 190)

Интересно, что и эмоциональное состояние автора-повествователя в «Моей Сибири» подобно переживаниям ребёнка, активно и радостно осваивающего окружающий мир. «Басов... сделал мне палисадник перед окном, южным, и я там посадила цветы. Сколько было войны с курами! Сколько счастья, когда расцвели цветы... И ещё: у меня настоящая лестница! Приставная! Своя» (8 : 148). Автор во многом поэтизирует, одухотворяет быт: узоры на штукатурке дома «как волшебные заросли в “Спящей красавице”» (8 : 130), пол, выкрашенный коричневой масляной краской, – «Шоколад!» (8 : 130). Строительство дома показано как появление на свет живого существа – «никогда не забыть рождения печи» (8 : 119), «ровной растёт избушка, белая стала» (8 : 130).

Цветаева была убеждена в том, что на протяжении всей жизни «человек ощущает себя как в детские годы» (5 : 67). В ценностном ряду мемуаристики детскость, как особое нравственное качество, как умение радоваться окружающему, замечать удивительное рядом, занимает одно из главных мест. Эта открытость к взаимодействию с миром, природный оптимизм, наряду с чувством собственного достоинства и крепким духовным стержнем, позволили Цветаевой с честью вынести жизненные испытания и развить свой писательский талант.

Понимание писательницей онтологического смысла пережитого в ссылке выразилось в надписи на книге «Моя Сибирь», подаренной Л. Донскому, сыну Д. А. Донской, входившей в круг близких писательнице людей: «Только тогда человек на месте, когда он лбом встречает события и решает своей волей и духом не падать, а светло и мужественно терпеть своё отношение к перелому жизни и знать, что придёт миг радости и осуществления своей личной свободы» (3 : 185). Сам факт создания Цветаевой мемуарной повести в мажорной тональности после пережитых событий, воспринимавшихся в реальной жизни не столь оптимистично (судя по переписке с В. И. Цветаевой), является способом преодоления действительности и возвышения над ней. Бытовая среда ощутимо проявляет себя в «Моей Сибири», однако автор-повествователь умеет подчинить внешнее своим внутренним установкам, поэтому быт предстаёт живой, одухотворённой средой обитания человека.

Библиографический список

1. РГАЛИ. Ф. 1190. Оп. 1. Ед. хр. 30.
2. РГАЛИ. Ф. 1190. Оп. 2. Ед. хр. 401.
3. Васильев Г. К., Никитина Г. Я. «Проза, насыщенная электричеством памяти...» // Грани. 1999. № 189. С. 176–192.
4. Должанская Л. Анастасия Цветаева и розенкрейцеры // Грани. 2006. № 217. С. 186–205.
5. Донская Д. А. Анастасия Цветаева. Штрихи к портрету: Дневниковые записи. Орехово-Зуево, 2002.

6. *Ионас В.* Анастасия Цветаева. Встречи. Переписка // Грани. 1999. № 198. С. 106–136. Ионас отмечает, что слово «эвакуационный» стало лексическим «камуфляжем», скрывающим истинную причину пребывания Цветаевой в Сибири.

7. *Кроли А.* Когда теплеют сибирские зимы // Кроли А. Так человеку нужен праздник. Книга стихов и прозы. М., 1992. С. 154–157.

8. *Цветаева А. И.* Моя Сибирь. М., 1989.

Е. С. Тихомирова

*Костромской государственной
университет им. Н. А. Некрасова*

«КРАСНОЕ КОЛЕСО», КАТЯЩЕЕСЯ ПО СТРАНИЦАМ ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА

Красный – великолепен в своей разносторонности сочетаний. Вот он выделяет что-то из массы своей яркостью, вызовом цвета, да еще и меняется хамелеоном различных оттенков: рудой, алым, чермный, червлёный, кирпичный, малиновый, огневой.

Именно он, красный, является определяющим фактором в характеристике предмета, в видении его индивидуальности: если перед нами красный карандаш, то мы знаем – внутри железистая глина красного цвета; а красная медь оградила себя от примесей цинка; красная дерябка вроде бы и просто травка, но пугает своей игольчатостью.

Вот он красуется своей высотой, большим размером в этом виде: высокая красная дичь вобрала в себя все виды бекасов, «от борового кулика (слуки) до заморозка (гаршнепа), также крупная столовая дичь: косуля, лебедь, глухарь, драхва» (5).

Вот он выделяет кого-то своей красотой и добротой: красивый, прекрасный, превосходный... а то и чистотой да белизной, как, например, красную избу, с трубой, с изразчатую печью.

А зайди в красную пору (раздолье, избыток, довольство) в дом через красное крыльцо (парадное, приемное, «строящееся с навесом и с выходом на улицу»), и тут же тебя встретит красный угол (передний, старший, где иконы и стол) да хозяйка с красным словцом (острая шутка).

Плеяда поэтов Серебряного века в своих поэтических творениях в красном и многообразии его оттенков видят:

и красоту окружающего мира: «В розах золото лучей / красным жаром разливаётся» (2) (А. Белый), «краснеет лукаво гречиха...» (В. Брюсов), «Беспредельна даль поляны. / Реет, веет стог румяный...» (С. Городецкий), «И игриво взмахнет кобылица / Над равниною красным хвостом», «Мир осинам, что, раскинув ветви, / Загляделись в розовую воду» (С. Есенин), «Дремлет залив. И боярышник пестрый / В красном монисте звенит» (В. Нарбут), «Звени, знойный, краснощекий, // ясный-ясный день! // Звени, знойный, кумачовый, // яркий-яркий день!», «На розовое, солнечное утро. // Радуйся! Оно для тебя!» (В. Каменский);

и радость рождения при вечных свидетелях за окном: «Красною кистью / Рябина зажглась. / Падали листья, / Я родилась.» (М. Цветаева);

и внутренние переживания лирического героя, разочарованного, усталого, сосредоточенного на сугубо личных переживаниях: «И был я в розовых цепях / У женщин много раз» (А. Блок), «Но блеск венца и пурпур трона / не увидать моей тоске...», переживания порой так и не излечиваются: «С тех пор прошло над бедным миром / Кровавым смерчем много гроз...» (Ю. Балтрушайтис);

и силу слова поэта, то успокаивающего в неге грез («Мои мечты – вздыхающий обман, / ледник застывших слез, зарей горящий...») (А. Белый), в умиротворении мира («И расцветут на поле алом / Мечтой рожденные цветы...») (Р. Ивнев), то поднимающего массы вперед («И орел не взмахивал крылами, / Звезды жались в ужасе к луне, / Если, точно розовое пламя, / Слово проплывало в вышине.») (Н. Гумилев);

и угрожающее предзнаменование грядущих событий: «Когда, сжигая синеву, / Багряный день растет неистов...» (И. Анненский);

и пришедшую действительность сегодняшнего дня: «все на колени, все! / Багряный хлынул свет!» (А. Ахматова), «Испепеляющие годы! / Безумья ль в вас, надежды ль весть? / От дней войны, от дней свободы – / Кровавый отсвет в лицах есть» (А. Блок), «Зачем ты говоришь раной, / алеющей так тревожно?» (В. Нарбут), «На буйных очагах народного витийства, / Как призраки, взращу багряные цветы. / И в сердце девушки вложу восторг убийства / И в душу детскую – кровавые мечты. / И дух возлюбит смерть, возлюбит крови алость. / Я красным пламенем пройду по городам...» (М. Волошин);

и издевку-сарказм как единственную возможность выражения мыслей о совершающемся: «Скакать на красном параде / С кокардой на голове / В расплавленном Петрограде, / В революционной Москве.» (М. Волошин);

и образ Древней Руси с ее божественными идолами («И кровавился ствол, / Принимая лицо. / Вот черта – это нос, / Вот дыра – это глаз. / В тело раз, / В липу два. / Покраснела трава, / Заалелся откос, / И у ног / В красных пятнах лежит / Новый бог» (С. Городецкий), да и России новой в гимнах советской власти («Блеск крестьянского серпа, / Расцвести красно и зелено / Миру волей нашей велено» (С. Городецкий), в одах рабочему-труженику («Он стоит перед раскаленным горном, / Невысокий старый человек. / Взгляд спокойный кажется покорным / От миганья красноватых век» (Н. Гумилев);

и песнь свободе, равенству, братству, «песнь родную», сулящую будущее объединение всего человечества: «Мостовые расскажут о нас, / Камни знают кровавые были... / Поле Марсово – красный курган, / Храм победы и крови невинной... / На державу лазоревых стран / Мы помазаны кровью орлиной» (Н. Клюев).

На основе слова «красный» строятся и фразеологизмы XX столетия: «красный герой», «красный кавалерист», «красный генерал», «красная бригада», «красное знамя», «красные шаровары», «красноносое чиновничество», «орден Красного Знамени», «красные барабанщики» (1).

В романах-эпопеях XX века красный – конкретный образ, цвет с положительной и отрицательной эмоциональной оценкой.

РАЗДЕЛ V

Смысловая емкость слова «красный»:

Ключевые образы	Положительная эмоциональная оценка	Отрицательная эмоциональная оценка
1	2	3
Огонь	<p><i>Дом, очаг, тепло, уют, рассвет, утро, радость, жизнь.</i></p> <p>Чистый земляной пол «присыпан красноватым песком»;</p> <p>«С террасы сочился розовый свет»;</p> <p>«над канавой сорили пышный багрянец листья яблони»;</p> <p>«лился солнечный свет, играя на красном дереве» (7); «несколько красных коров вышли из тростника»; дым поезда путался «в пурпуровом осиннике... свисала багровая ветвь клена»; «розовым светом пылали горны»; «коралловая заря отралилась в озерце»;</p> <p>лица загорелые, «медно-красные, возбужденные»;</p> <p>«розовый луч упал от вороного коня»; с рассветом «розовели меловые отроги гор»;</p> <p>Рощин глядел в Марусино лицо, «озаренное красноватым светом из окна»</p>	<p><i>Пожар, горе, ужас, смерть. Закат, тревога.</i></p> <p>Испуганно краснел Панфилов Севастьян во время медицинского осмотра; «до красна жгли оголенные спины» (8); вечерами ночь поднимала «калено-красный огромный щит месяца»;</p> <p>«желтел лист, от черенка наливался предсмертным багрянцем»;</p> <p>дом разрушен, «красным уродливым месивом лежали кирпичи, над ними курилась розовая пыль»; «солнце стояло красновато-мутное»;</p> <p>Катя от боли с покрасневшими глазами; на фасаде от пламени костра «мерцали красноватые отблески»; красноватый свет слабо озарял комнату;</p> <p>Воронеж – «купола, пожарные каланчи, красноватые крыши»;</p> <p>«горели хутора, дымно-багровые зорева вскидывались выше»</p>
Кровь	<p><i>Румяный, краснощекий, здоровье, бодрость, жизнь.</i></p> <p>Дарью сжигает беспокойный румянец; «красномаковая» Ильинична; «розовеющая ямка» щек Натальи; «в кирпичном румянце» шея Кошевого; на верхушках Аксиньиных скул – румянец; глаза у Сашки в красных складках; «розовые десны Прохорова коня»;</p> <p>адъютант скакал «весь багровый от смеха»;</p> <p>«Митька утюжил колом красного пятилетка-бугая»;</p> <p>ребенок «коричнево-розовый, блестящий от молока»;</p> <p>докладчик Вельяминов, «красный и бородатый»; Елизавета Киевна всегда с красными руками; извозчик, красный, горячий;</p> <p>«солдат, красный, как утреннее солнце»;</p> <p>«Даша, яблочко румяное, сладкое»;</p>	<p><i>Злость, ненависть, пьянство. Рана, кровопотеря, болезнь, смерть.</i></p> <p>«Розовенький пузырек кровицы» на клювике утенка; Григорий побагровел от удара отца, румянул в скулах при разговоре со Степаном; дед Гришака краснеет до черноты, цыкая на Митьку; красные лица на свадьбе у Мелеховых да «горько» кричат багровым языком; Пантелей Прокофьевич частенько багровел от приступившего бешенства; пристав краснел верхушками щек на злой взгляд Григория; Иванко, кирпично-красный, с мокрой от пота спиной»;</p> <p>облачко «будто кровоточило, истекая багряным светом»;</p> <p>стесанная кожа «висела над щекой красным лоскутом»; кнут обнажал «розовые в красных крапинках кости»; немец выронил изо рта «бордовый комок сгустелой крови»;</p> <p>Телегин багровел от всякой неправды; из запекшегося кровью рукава Жадова «торчал кусок розовой кости»;</p> <p>красноватые вспышки орудий;</p>

Окончание табл.

1	2	3
Предметы	<p><i>Одежда: веселье, праздничность, торжественность.</i></p> <p>Дарья в юбке, как «красноталовая хворостинка»; «красные околыши казачьих фуражек»; лошади в кумачовых, бледно-розовых пополах; тавричанин в розовой рубахе;</p> <p>Моховой цедит бордовый чай; «в кувшин бежит багровая струйка каберне»;</p> <p>«красный карандаш отмечал участки»;</p> <p>кабачок «Красные бубенцы»;</p> <p>в магазине стоял «пышный букет красных роз»; деревянный куб, обитый кумачом; кабинет затянут темно-красным шелком;</p> <p>заводят в красном углу разумные речи;</p> <p>часть меню – налим в красном вине»;</p>	<p><i>Детали обихода с неприятными запахами:</i> «красная нефтяная цистерна»;</p> <p>«красные составы увозили казаков к русско-австрийской границе»;</p> <p>Бессонов овладел Дашей так, словно она – «розовая кукла»;</p> <p>«низкая комната с красными обоями, в трещинах и пятнах»;</p> <p>Бессонов, тощий, облезлый, «в фуражке с красным крестом»;</p> <p>«кроваво-красная глыба гранита» с тяжелым бронзовым памятником;</p> <p>кроваво-красный дворец; кирпично-красные вагончики»;</p>
Атрибуты нового времени	<p>«развернулось красное знамя революции»; многотысячные радостные отряды Красной армии;</p> <p>«красные флажки густо обступили Дон»; «горячий красный паек»;</p> <p>«у меня у самого сын красный»;</p> <p>«Герасим мой с красными»; «табун коров за красных сочли»;</p> <p>«у переднего всадника на груди кумачовый бант», «на левом погоне – красный бант»; «шлепали на лоб красную звезду»;</p> <p>«я поп с красной стороны»;</p> <p>«те и другие – свои, красные».</p>	<p>«лежали трупы изрубленных красногвардейцев»; ухала за мостом красная шестидюймовка; «красный сукин сын»; идущий на фронт красногвардейский эшелон;</p> <p>перебежчики из красной шайки;</p> <p>«вонзался штык в красноармейскую шинель»;</p> <p>бьется Деникин «с красными полчищами»;</p> <p>«белогвардейские отряды бежали в ужасе перед красным террором»;</p> <p>«краснопузым бы немного поостыть»;</p> <p>«рубиться с этими красными дьяволами»;</p> <p>«Чур! чур! – сгинь красное наваждение!»</p>

Рубеж XIX – XX веков ввел и свои красные образы-символы, жестокие, беспощадные, нечеловечески страшные, предстающие в облике невиданных чудовищ, могущественных противников, врагов, с которыми борется герой.

Так, героя-одиночку Гаршина буквально преследует красный цвет: и во время санитарной обработки («стены и своды выкрашены темно-красной масляной краской» (4), «Святой великомученик Георгий» – изображался в красном плаще, – «красная ссадина»); и в разговоре с врачом («халат с широкими красными полосами», «необыкновенно яркий алый цветок»); и в момент первых двух поединков с цветком, закончившихся удачей героя («колпак с красным крестом на лбу», «сильный ток неизвестной ему силы исходил от красных лепестков», «точно два красных

уголька», «красный цветок, словно впитал в себя всю невинно пролитую кровь мира»); и в третьем поединке, когда победа досталась смерти («садив себе плечи и локти», «с окровавленными руками и коленями», «красный цветок»).

Красный цвет здесь помогает понять логику героя: красный, потому что впитал всю невинно пролитую кровь. Мак – источник яда, отравляющего сознание людей, заставляющего мириться со злом.

Красный цвет помогает понять и состояние героя: «это своеобразное отражение, отблеск того огня, который сжигает его изнутри», причиняя при этом невыносимые страдания.

Другой образ-символ получил завершённое оформление у А. И. Солженицына – красное колесо, мчащееся, давящее, уничтожающее, но нет личности, вступившей бы в поединок со злом-революцией.

Колесо строилось веселой толпой, с музыкой и песнями, маршрут лежал через города и села – прокатиться с ветерком и оставить после след красный. Запрыгивай на колесо все, кто не умер! присоединяйтесь! и тогда оно будет расти как лавина и очистит весь этот мир! Все, управляющие колесом, взобрались сюда затем, чтобы исполнить дело, направленное на уничтожение зла на земле, сокрытого в красном цвете цветка XX века, но его ли необходимо сорвать и убить? – чтобы распались решетки, заточенные вышли и помчались во все концы земли, чтобы мир сбросил с себя ветхую оболочку и явился в новой красоте. Но... колесо убивало, грабило, жгло. Оставляло лишь уродливых «мотыльков» с изорванной грудью и животом, вырванными глазами, отрубленными ногами, с бледными изможденными лицами, – в таком уродстве, как будто из ада прилетели они. («Если же рука твоя или нога твоя соблазняет тебя, отсеки их и брось от себя: лучше тебе войти в жизнь без руки или без ноги, нежели с двумя руками и с двумя ногами быть ввержену в огонь вечный; и если глаз твой соблазняет тебя, вырви его и брось от себя: лучше тебе с одним глазом войти в жизнь, нежели с двумя глазами быть ввержену в геенну огненную» (3).

Большое красное колесо еще стоит не шелохнувшись, еще не знает, в каком направлении погонит его воз истории... и его еще можно остановить, задержать неугомонные удары в колокол... Ну что же ты, дежурный по станции, в высокой красно-черной фуражке?!

Тронулось... Его проворачивает открытый длинный шток... Колесо покатилося под уклон, огибая горки-препятствия, по склонам, вверх...

Что за сила помогает набирать скорость? Из числа многих выделяется у Солженицына Инесса с красным пером на шляпе да посланец тайной связи Скларц с атласной подкладкой своего головного убора; плакат – желтая ткань и красные буквы: «Jedem Russ – ein Schuss!» (В каждого русского – стреляй!), и даже красные немецкие семафоры, не пытающиеся остановить воинские поезда; и красные немецкие ракеты, распахивающиеся бордово-алым, «каким-то худшим из красных цветов» (6); алый свет прыгает из неприкрытой дверцы землянки, освещая новый век бездушия («Тело – мы требуем через воинского начальника. Россию защищать – тут они нашего лона. А душа – не нашего.»); и, как семафоры немецких железных дорог, красные полы шинели генерала-труса ускоряли ход колеса.

Колесо – образ-символ, выполняющий нравственно-философскую роль в эпопее Солженицына. Именно оно обозначает круг вопросов и проблем, которые легли в основу произведения: что есть Человек? Есть ли смысл в жизни Человека? В чем он?

Библиографический список

1. *Бабель И.* Сочинения: в 2 т. М., 1996. Т. 2. С. 10–12. Далее цитаты приводятся в тексте по этому изданию.
2. *Бавин С., Семибратова И.* Судьбы поэтов Серебряного века: Библиогр. очерки. М., 1993. С. 65. Далее цитаты приводятся в тексте по этому изданию.
3. Библия: Книги священного писания Ветхого и Нового Завета. М., 2008. С. 1060.
4. *Гаршин В. М.* Рассказы. М., 1980. С. 177. Далее цитаты приводятся в тексте по этому изданию.
5. *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 12 т. М., 2002. Т. 5. С. 167–168. Далее цитаты приводятся в тексте по этому изданию.
6. *Солженицын А. И.* Красное колесо. М., 2001. Т. 3. С. 84. Далее цитаты приводятся в тексте по этому изданию.
7. *Толстой А.* Хождение по мукам: в 2 т. М., 1993. Т. 1. С. 63. Далее цитаты приводятся в тексте по этому изданию.
8. *Шолохов М. А.* Тихий Дон. М., 1980. Кн. 1. С. 182. Далее цитаты приводятся в тексте по этому изданию.

Н. Ю. Букарева
*Ярославский государственный
педагогический университет
им. К. Д. Ушинского*

ХРИСТИАНСКИЕ МОТИВЫ В ПОВЕСТИ Л. Д. РЖЕВСКОГО «...МЕЖДУ ДВУХ ЗВЕЗД»

Леонид Денисович Ржевский (настоящая фамилия Суражевский; 1905–1986) – один из наиболее ярких и талантливых прозаиков второй волны русской эмиграции. В 2000 году впервые в России вышла книга избранных произведений этого писателя. В однотомник вошли романы («Между двух звезд», «Две строчки времени»), повести («Сентиментальная повесть») и рассказы («Рябиновые четки», «Сольфа Миредо» и другие). Повесть Л. Ржевского «...показавшему нам свет» была опубликована в 1960-м году в издательстве «Посев» (Франкфурт-на-Майне), в нашей стране не издавалась.

В произведении писатель обращается к военной тематике. События разворачиваются в Баварии, куда в больницу был перевезен главный герой повести Вятич – бывший военнопленный, который, как и другие персонажи этого произведения, по окончании войны не возвращается на родину, а остается в Германии. Временной диапазон событий небольшой – с марта по октябрь 1945 года, т. е. самый конец войны и первые послевоенные месяцы. Изображения военных

действий в тексте нет совсем – о них лишь упоминается. Однако именно война – та сила, которая определила участь героев повести. Главный персонаж Вятич и рассказчик Петрович по ее вине оказались в плену, затем они «вместе выкарабкались из-за проволоки для так называемой “культурной работы” на разоренной земле: составляли эстрадные группки, сами сочиняли и ставили разные развлекательные пустяки» (2 : 7). Война сыграла роль и в судьбах двух женских образов повести – Мары и Аннушки: они были вывезены немцами на территорию Германии в качестве рабочей силы. Наконец, война послужила причиной тех тяжелых заболеваний, которые пришлось перенести Вятичу, и одновременно – переосмысления им ценности жизни. То есть война является той доминантой, которая определила те или иные переживания и испытания героев Ржевского, той основой, на которой сформировалось их мировоззрение.

Сюжет в произведении ослаблен, не на событийном ряде сфокусировано внимание писателя, основное в повести – внутренняя жизнь героя, его рефлексия, передача состояния человека, стоящего на пороге смерти и нашедшего в этом, земном мире то, что спасает его. Сюжет можно пересказать несколькими предложениями. Вятич, бывший военнопленный, заболевает туберкулезом легких и горловой чахоткой – диагноз смертельный. Он оказывается в лазарете, где знакомится с юной русской девушкой Аннушкой, которую немцы в самом начале войны насильно вывезли в Германию на работы. Любовь, возникшая между ними, во многом и стала причиной чудесного, неожиданного даже для врачей выздоровления Вятича.

Когда герой узнает, что у него начался процесс в обоих легких, страха не испытывает. Более того, он даже был рад отправке в тыл, в Дрезден, в госпиталь. Страх появляется, когда он узнает все подробности о горловой чахотке, о том, что она неизлечима и конец его очень скор и неминуем. С этого момента герой смиряется с мыслью о неизбежности смерти, он перестает жить в реальности, погружаясь в мир воспоминаний.

Тема памяти – сквозная в творчестве прозаика. Сопряжение времен – любимый прием писателя, он является доминирующим принципом построения многих его произведений, пользуется им Ржевский и в «...показавшему нам свет». Главный герой вспоминает детство в родовом поместье, последнее посещение деда в 20-е годы. Одно из самых тяжелых состояний героя, которое он испытывает, обращаясь к прошлому, – «стыд и *раскаяние*». «...В преступлениях подневольных и тебе самому в момент свершения омерзительных каяться тяжело. Здесь ведь каешься больше не в том, что ты сделал, а в том, что не достало у тебя мужества сопротивляться... “Кто – за то, чего он никак не думает и считает гнусным, – прошу поднять руку?” И руки ползут вверх... Здесь уже не раскаяние, здесь *стыд*, иногда такой острый, что стискиваешь зубы и готов застонать, как если где-нибудь в полевой операционной вытаскивают у тебя из спины пинцетом рваный гранатный осколок...» (2 : 47). Один из «осколков» – воспоминание Вятича о честнейшем старике-профессоре, «разоблаченном как...», о том, что не нашлось внутренней силы не голосовать, как все, против своих убеждений, против своей совести. «Тут бы закричать во весь голос, отчаянно: “Не я... нет! Я против!”... Но Лернейская гидра нашего времени, в отличие от той, которую задушил когда-то Геракл, требует непременно одобрения себе и анафемы жертвам. И рука ползет вверх» (2 : 48). Так в произведе-

нии появляется еще одна тема, которая является «сквозной в творчестве Ржевского, – репрессий 20–40-х годов в СССР и порожденного ими *страха*» (1 : 461).

С этой темой связана тема раскаяния. Именно она завершает записки Вятича, являясь, таким образом, некой кульминацией его рассуждений о жизни. Звучит открытый авторский призыв к читателям: «Люди, братья, дорогие, хорошие! Грешите, если не можете не грешить по общей нашей человеческой слабости! Творите себе кумиры, прелюбодействуйте, изрекайте на други своя свидетельства ложны! Друг простит предавшего его, предатель может раскаяться. Но бойтесь предать *самих себя*, свободную свою душу и волю! Предать самого себя – самое тяжкое преступление, потому что прощать его уже некому и раскаяться *нечем...*» (2 : 48–49). Здесь очевидна оппозиция Ржевского по отношению к главным христианским заповедям. Он отрицает те грехи, которые православие возводит в ранг основополагающих, и утверждает, что самым страшным является преступление против своей совести.

В записках Вятича показывает Ржевский начало духовного и физического возрождения героя. Важную роль в этом играет образ медсестры-монашенки. Сестра не только ухаживает за больным, но, главное, пытается возродить в нем веру и надежду. С этим образом писатель впервые вводит в повесть религиозную тематику. Сестра произносит те слова, которые заставляют Вятича по-иному посмотреть на жизненные закономерности: «Врач не Бог... Не он отмеряет нам дни» (2 : 39). Именно она заставляет больного выйти из палаты и вспомнить, что есть живой мир – мир природы, весна, пробуждающая жизнь. Так для главного героя открывается еще одна спасительная сила – сила природы. Именно природа заставляет героя Ржевского не думать о смерти, просто забыть о ней и пропустить тот день, который врачи пророчили ему как последний. Соединение этих двух сил – природы и осознания божественного происхождения мира – и дает герою надежду на то, что он будет жить.

Вера в Бога помогает Вятичу выжить. Именно эта идея заключена в названии повести. Оно взято из слов молитвы, которую слышит главный герой в церкви: «Слава Тебе, показавшему нам свет». «Показавшему нам свет...» – снова начал Вятич, все пуще, как я видел, мучимый этой темой. – Почему-то, не знаю, потряс меня этот возглас... Я уверен, что именно восторг перед мирозданием, а не страх, как утверждают иные, составляет истоки религиозного чувства. И не только истоки, но и первую, самую главную суть. Вторая – любовь, возвещенная Христом. Восторг и любовь – существо веры» (2 : 119).

Однако философские и религиозные рассуждения, вложенные писателем в слова Вятича, далеки от ортодоксальной церковной морали. Так, герой Ржевского отрицает ценность загробной жизни, бессмертия души. «Для меня Бог – жизнь, а не смерть...» (2 : 67). Для Вятича «свет» – это земная жизнь, с ее мирскими радостями и красотой окружающего мира, который, сотворенный Богом, прекрасен и совершенен всегда. Вятич, побывавший на краю смерти, научился тому, что не дано большинству, – ценить каждый миг бытия, наслаждаться каждым мгновением жизни, в любом ее проявлении находить красоту и гармонию.

Таким образом, в повести «... показавшему нам свет» Ржевский утверждает, что любовь – та сила, которая способна спасти человека в любых невзгодах, помочь выстоять в любых испытаниях; любовь, по Ржевскому, сильнее смерти.

Важную роль выполняют в повести и христианские мотивы: главный герой обретает веру в Бога, осознает божественное происхождение мира, учится наслаждаться божественной гармонией окружающей природы, и это помогает преодолеть ему смерть.

Библиографический список

1. Агеносов В. В. Леонид Ржевский (Суражевский): Две строчки времени // Агеносов В. В. Литература Русского зарубежья. М., 1998. С. 457–473.
2. Ржевский Л. Д. «...показавшему нам свет» (оптимистическая повесть). Frankfurt am Main, 1960.

О. А. Барышева

*Костромской государственной
университет им. Н. А. Некрасова*

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОБЛЕМАТИКА РАССКАЗА В. Г. РАСПУТИНА «ВЕК ЖИВИ – ВЕК ЛЮБИ»

Главным героем рассказа Распутина «Век живи – век люби» становится человек, совершающий первые шаги на дороге жизни. Его сознание открыто для восприятия нового, у него нет обиды на мир за будто бы несправедливое его устройство. Его душа – как чистый лист, ждущий первых записей. Вопрос в том, каковы будут эти записи, по какой дороге пойдёт человек, ведь в мире он стоит, как писал митрополит Тихон, «среди двух путей, то есть праведности и греха, и, на какой хочет, вступает и идёт по нему, ибо в крещении ветхий наш человек, влекущий нас от Бога в сторону Дявола, плоти и мира, поражён смертельно, но не так, чтобы он, этот человек, не имел силы прожить ещё несколько мгновений в предсмертных содроганиях, чтобы нельзя было подкрепить, восстановить и изменить его в себе сродными ему пособиями, лечением, пищею, то есть служением плоти, миру и дьяволу, чтобы, ожив в нас, он не мог ослабить и даже убить в нас нового, чистого человека, порождённого в нас крещением» (3 : 40). «С «молодою думой» в груди и жизнь кажется человеку привольней-просторнее, и просшая терновником путь-дорога житейская словно веселит-бодрит сердце, пробуждаючи удаль молодецкую... Недаром слывет молодость за пташку вольную, у которой крылья не связаны, – куда захочет, туда и полетит! – которой никакие пути не заказаны» (1 : 556), – писал о народном восприятии молодости Аполлон Коринфский. Юный герой рассказа – Саня – после отъезда родителей и бабушки получает на время возможность пожить «самостоятельной» жизнью. Он вдумывается в само слово «самостоятельность», в его душе происходит процесс «всматривания» в себя и в мир: «...всмотрелся и увидел. Самостоятельность – самому стоять на ногах в жизни, без подпорок и подсказок – вот что это значит» (5 : 607). Конечно же, в его размышлениях присутствует доля юношеского самоутверждения и гордости: «Я – это я, это мне принадлежит, в конце концов мне за себя ответ

в жизни держать, а не вам» (5 : 607). Но нужно помнить, что именно в этом возрасте происходит закладывание основных жизненных принципов, и этому герою даётся бесценная возможность оглядеться вокруг себя и осознать своё место в мире, чтобы строить дальнейшую жизнь с оглядкой на всё увиденное и принятое душой в юности: «он получил удивительную способность оглянуться на этот мир и на этот порядок с расстояния» (5 : 609). Важными в проблематике рассказа являются строки, повествующие о том, что листочки календаря с теми днями, когда началась его самостоятельная жизнь, герой откладывал отдельно: «Саня снимал листочки и складывал их на тумбочке рядом с толстой бабушкиной стопкой своим отдельным порядком, видя в этом какой-то неяснённый, но значительный смысл» (5 : 611). В этих строках рассказа особую смысловую нагрузку приобретают слова «свои листочки» и «толстая бабушкина стопка»: век героя только начался, листочки календаря его жизни выглядят маленькими по сравнению с веком бабушки, но они приобретают для него значительный смысл как знаки новой жизни с самостоятельным её осознанием и приятием.

Перед лицом природы сталкиваются два поколения: новое, едва вступившее в этот мир и поколение старое, но вечный вопрос «отцов и детей» приобретает в рассказе Распутина новый оттенок. «Молодость и старость – два рубежа сознательной, вышедшей из оболочки детства жизни человеческой. Перед первую – мир счастливого неведения, отовсюду окаймлённый утренней зарёю существования, окрашивающее весь кругозор, видимый смертному взору, в розовый и радужный цвета; за вторую – мир неведомого, представляющийся наоборот – охваченным сумраком вечной, угрюмой тайны...» (1 : 555), – писал Аполлон Коринфский. Два героя поколения «отцов» – два возможных пути, по которым может пойти новое поколение. В рассказе сталкиваются два мироотношения, и какое из них примет юная жизнь – вот центральная проблема рассказа.

Образ Митяя косвенно возвращает нас к такому явлению на Руси, как юродство, последователи которого с буквальной точностью толковали слова Спасителя: «Не заботьтесь для души вашей, что вам есть и что пить, ни для тела вашего, во что одеться. Душа не больше ли пищи и тело одежды?» [Мтф. : 6–25]. В образе этого героя совмещаются как бы два человека – человек внешний, видимый всем и человек внутренний, сокрытый, открывающийся только избранным. Для большинства жителей посёлка Митяй – человек потерянный, пьющий, утративший даже имя своё, обходящийся кличкой. Митяй и сам будто бы намеренно отталкивает «благочинных» людей, рассказывая о себе «тюремные истории или пьяные свои похождения». И лишь немногие видят за этим внешним, напускным его внутреннее чувство собственного достоинства, выражающееся в верности своему слову: «Митяй не попрошайничал, как некоторые в посёлке, которые знали одно: любым способом взять, выманить, выпросить – нет, Митяй сразу назначал, когда и чем он может вернуть долг...» (5 : 615). Если в посёлке Митяй – человек, находящийся на краю жизни, выбившийся из круга людей «благочинных», стыдящийся самого себя, то в тайге он предстаёт совершенно иным, а именно уверенным её хранителем. Важно отметить, как меняется портретная характеристика этого героя: «К нему Митяй и шёл за помощью и теперь, растерянный и расстроенный сидел на табуретке у входной двери и внимательно и невидяще смотрел...» (5 : 611). Примечательно, что всегда Митяй «вот так же

приходил, садился и ждал» (5 : 611) у дверей, не смея пройти в избу, как бы стесняясь самого себя. Но это стеснение и неловкость исчезают, как будто их и не бывало, как только герой покидает посёлок: «Сегодня это был совсем другой человек, чем вчера. С хитровато и уверенно поблёскивающими глазами, с плутоватой улыбкой на широком и поздоровевшем за ночь лице» (5 : 616). Потерянный вид исчезает, сменяясь «ладным и подогнанным», и этот лад идёт «словно бы от какого-то согласия с собой» (5 : 617). Митяй чувствует себя чужим среди людей и только в близости к природе обретает самого себя, внутренний лад. Когда герой готовится к встрече с ней, его лицо озаряется улыбкой, что резко отличает его от многолюдья других ягодников, которое характеризуется как «недружелюбное», озабоченное тем, чтобы побольше набрать, чувствуя в этом деле друг в друге соперника. «Духовность есть присутствие в человеке особых, неосознанных и не поддающихся рациональному объяснению благодатных даров, полученных от самого Творца, видимых и невидимых. Эти дары можно уподобить некоторой творческой энергии или воде живой и животворящей... При этом духовной энергией может наполниться всякий человек, грамотный и неграмотный, образованный и необразованный, молодой и старый. Она даётся ему даром, но при условии, что этот дар принимается свободно, по нелицемерной любви к самому дароподателю» (7 : 104–105), – пишет Анатолий Сирин. Духовность Митяй черпает из благодатных природных источников, «поправляя» душу свою вдали от искажённого потребительством мира цивилизации.

Два разных человека предстают перед глазами Сани – две природы человеческие, решающие между собой, кто из них сильнее, природы, явленные глазам главного героя в момент становления его характера для того, чтобы он начал осуществлять свой жизненный выбор. Герою-антиподом Митяю становится дядя Володя – человек, во многом принадлежащий той орде, что, по словам Митяя, больше топчет, нежели собирает. Резко контрастирует его портрет с портретом Митяя: лицо не освещено улыбкой и ладом, идущим от самой души, напротив, оно видится «дряблым». Символично это сочетание «дряблого» лица и уверенных манер, манер, характеризующих его как здешнего: уверенность идёт от гордого сознания себя полновластным хозяином этих мест по праву рождения, дряблость же лица – отражение духовной и душевной дряблости. Между этими героями на глазах мальчика происходит ключевой разговор-спор, затрагивающий само место человека в природе: кто он – полновластный, гордящийся своим богатством хозяин, сознающий её как свой огород; или хозяин-хранитель, чувствующий своё призвание в заботе и охране её.

«...Хозяин тайги сыскался! Как это вы все не любите новичков... Будто свой огород... захочу – пушу, не захочу – заверну. Митяй усмехнулся.

– Ты меня с ими не равняй, – подумав, примирительно сказал он. – Я бы такой был, как ты говоришь, я бы тебя с собой не взял» (5 : 627).

«В основе крестьянского взгляда на землю... и весь растительный и животный мир, – писал М. М. Громыко, – лежало представление, что всё это – создание Божие и, прежде всего, поэтому исключается разнузданное отношение к природе, грубое вторжение в её жизнь. Человек не считал себя «царём природы», призванным переделывать её на каких-то им самим придуманных основаниях... Нравственный идеал включал соблюдение интересов других людей, в частности – своих потомков...» (2 : 316–317). Отношение же современного человека к земле и всему, что она даёт ему,

приобретает черты бездушного, бездуховного потребительства. На возникновение этой проблемы в наше время точно указывает А. С. Панарин в книге «Православная цивилизация в глобальном мире»: «...Перед лицом глобальных проблем нам приходится признать, что восприятие окружающего мира как высшего дара, как Благодати, обязывающей нас к ответственному отношению, более всего приближает к экологическому императиву современности. Вне парадигматики дара все вещи космоса могут восприниматься как бесконечно тиражируемые и воспроизводимые, получаемые без ответных обязательств – как мировая материя, непрерывно обесцениваемая в ходе прогресса» (4 : 90). Понимание Митяем природы как дара всем людям от Бога не даёт ему права сознавать себя полновластным её хозяином, но в то же время чувство хранения её, ответственности перед этим даром вызывает нежелание допускать к ней «орду» потребителей, вытаптывающую всё на своём пути, орду, стремящуюся только брать, ничего не отдавая взамен.

Перед героем открываются два мира: мир города, «тесный и серый» (5 : 640), созданный руками человека, и мир нерукотворный, открывающий всё свою «необъяснимую красоту и страсть», рождающий «нечеловечески сильное и огромное чувство» (5 : 640). Это чувство настолько всеобъемлюще, что душа человеческая не в силах вместить его, но для неё важно уже просто увидеть это, осознать, впустить в себя, чтобы потом пойти, «не свернув с тропы», тропы добра и мироприятия.

Приближением к таинственной красоте природы, к тайне её совершенства душа героя вознесена к высшей точке своего развития, но тут же сброшена вниз людским несовершенством: своеобразный «урок», данный Сане дядей Володей, – это не только обман и злая насмешка над мальчиком, это предательство самой природы, предательство её даров человеку, предательство, которое она не прощает: «Теперь, дядечка Володечка, ходи и оглядывайся, – неожиданно спокойно сказал Митяй. – Такое гадство в тайгу нести... Мало тебе посёлка?!.. На тебя же первая лесина сама свалится, первый же камень оборвётся. Вот увидишь. Они такие фокусы не любят... Ой, не любят!» (5 : 646).

Значимым в проблематике рассказа является образ рельсовой дороги: дороги как границы между миром природы и миром, в котором пытается властвовать человек: «В поздних и мягких сумерках они вышли к Байкалу, перешли через рельсовую дорогу... Мягкие сумерки – верный признак того, что сегодняшний день по звонкой и чистой мощи своей не повторится ни завтра, ни послезавтра, долго-долго. Земные праздники мы знаем – то был праздник неба, который оно, небо не может справлять только в своих просторах, то было щедрое пограничье между двумя пределами. И вот он кончился, и вот оно минуло» (5 : 642–643). Этот день, случившийся в жизни героя, – день, когда земное и небесное соединились, чтобы открыть человеку всю красоту и благодать мира Божьего, день, который влил в душу героя благодатный свет. Перейдя рельсовую дорогу, Саня покидает мир природы, несущий духовную благодать, возвращаясь в «тесный и серый» (5 : 640), равнодушный, а подчас и способный на предательство мир человеческий. Согласно чувствам героя меняется картина природы: в тот благодатный для его души день «солнце поднялось высоко...», единственное во всё огромное чистое небо. Вся низина сияла под солнцем, и взрывчато звёздчато взблёскивали там на кустах яркими вспышками погибающие капли воды... Умиротворённо и грустно, вызывая какую-то непонятную сладость в груди,

затихал ветер...» (5 : 640). Когда герой перейдет незримую границу, его душой овладевает некая отстраненность, и, вторя ей, происходят изменения в природе: «Догорел свет, небо потухло, не давая глубины, и затмилось; сгруппа выскочили над Байкалом слабые мутные звездочки и тут же, как одёрнутые, скрылись... Длинными и тоскливыми вздохами пошумливал верховой ветер» (5 : 643).

В этом небольшом рассказе вновь ищет ответа вопрос: верно ли утверждение-упрёк, прозвучавшее в устах молодого поколения «Прощания с Матёрой»: «...Памятью больше думаете, памяти у вас много накопилось» (6 : 297). Важно отметить смысловую нагрузку слова «память»: это не кратковременное воспоминание – это духовная основа, заложенная в человека с момента рождения: «Не может быть, чтобы человек вступал в каждый свой день вслепую, не зная, что с ним произойдёт, и проживал его лишь по решению своей собственной воли, каждую минуту выбирающей, что делать и куда пойти. Не похоже это на человека. Не существует ли в нём вся жизнь от начала и до конца изначально и помогает ему вспомнить, что делать. Быть может, одни этой памятью пользуются, а другие нет или идут наперекор ей, но всякая жизнь – это воспоминание вложенного в человека от рождения пути. Иначе какой смысл пускать его в мир?...» (5 : 629–630) Память духовная – это путь, завещанный Отцом Небесным лучшему из своих творений, забывший же и старающийся не вспоминать путь этот становится заблудшим, потерявшим опору в жизни, ничем не защищённым от ветров, бездумно несущих его по жизни. В связи с этим в художественном мире прозы Распутина вновь возникает образ покинутого дома: «Видно было, когда поезд тронулся, как вышедшие длинной очередью, выстроившись друг за другом, уходили в распадок мимо покинутых домов, сквозящих в окнах пустотой и холодом» (5 : 621). Важно отметить, что мотив этот расширяется, образ покинутого дома перерастает в образ погибшей, потерянной человеческой души: «Люди, удаляющиеся в тёмный распадок мимо нежилых домов, как мимо чужих гробов, казались уходящими туда в поисках собственного вечного пристанища и несущими в этих странных посудинах итоги своей жизни» (5 : 621). Всякий предстанет перед Господом, неся за плечами «итоги своей жизни», и будет держать ответ за всё совершённое в земной жизни. Память и исполнение заветов Господа, память духовная – это то, что помогает человеку спасти душу свою от соблазнов мира земного, это тот камень, что положил в основание дома своего «муж благоразумный, который построил дом свой на камне; и пошёл дождь, и разлились реки, и подули ветры, и устремились на дом тот, и он не упал, потому что основан был на камне» (Мтф : 7 – 24-25). Камень этот есть Слово Божие, звучащее в душе человеческой и хранящее душу его. Потерявший же память на заветы Отца Небесного, теряет душу свою, подобно тому человеку, о котором в Евангелии сказано: «А всякий, кто слушает слова Мои и не исполняет их, уподобится человеку безрассудному, который построил дом свой на песке; и пошёл дождь, и разлились реки, и подули ветры, и налегли на дом тот; и он упал, и было падение его великое» (Мтф : 7 – 26-27).

В финале рассказа герою слышатся во сне голоса – голоса добра и зла, ведущие борьбу в душе человека всю его жизнь: «Сне снились в эту ночь голоса. Ничего не происходило, но на разные лады в темноту и пустоту звучали в нём разные голоса. И все они шли из него, были частью его растревоженной плоти и мысли... И только один голос произнёс такое, такие грязные и грубые слова и таким привычно-уверенным тоном, чего в нём не было и никогда не могло быть. Он проснулся в ужасе:

что это? кто это? откуда в нём это взялось?» (5 : 647). Ужас, который охватывает героя, – ужас от понимания того, что может принести надломленная, искажённая цивилизацией природа человеческая в юные души, открытые и восприимчивые. «Согласно христианскому учению, – пишет А. С. Панарин, – человек пребывает в космосе, в единстве со всей тварью, но космос этот есть творение Божие и сотворён он по нравственному закону Бога Отца. “Я ничего не могу творить Сам от Себя. Как слышу, так и сужу; и суд Мой праведен, ибо не ищущу Моей воли, но воли пославшего Меня Отца” (Ин., 5;30). Катастрофа космического отрыва происходит в недрах нового, техноцентрического видения, связанного с индустриализацией и урбанизацией. Техническая среда носит очевидно рукотворный, искусственный характер – на ней не лежит печать Богоданности» (4 : 234–235). Контраст нравственности и правдивости мира природы, и предательства, фальши мира людского, конфликт между человеком, живущим по нравственным законам природы, и человеком, душа которого искажена цивилизацией, открываются юной душе в момент её становления, открываются и рождают вечную борьбу.

В самом названии рассказа таится ответ на вопрос, что тревожит молодую душу: «Век живи – век люби», люби и будь благодарен за тот бесценный дар, что дал Бог каждому человеку, – природу, люби и храни её на протяжении всего века своего, питайся её дарами – дарами для живота твоего и дарами для души твоей.

Библиографический список

1. *Аполлон Коринфский*. Народная Русь. М., 2007.
2. *Громыко М. М., Бугаев А. В.* О воззрениях русского народа. М. 2000.
3. *Митрополит Трифон (Туркестанов)*. Древнехристианские и Оптиные старцы // *Путь к совершенной жизни: О русском старчестве*. М., 2005.
4. *Панарин А. С.* Православная цивилизация в глобальном мире. М., 2003.
5. *Распутин В. Г.* Деньги для Марии. Повести и рассказы. М., 2005.
6. *Распутин В. Г.* Живи и помни. Повести и рассказы. М., 2002.
7. *Сирин А. Д.* Свет распутинской прозы. Иркутск, 2007.

Д. И. Иванов

Ивановский государственный университет

«ГЕРОИЧЕСКАЯ ЭПОХА» РУССКОГО РОКА И ХРИСТИАНСКАЯ ТРАДИЦИЯ: ТРАГИЧЕСКИЙ ШАБАШ К. КИНЧЕВА (ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ)

Вопрос о степени влияния христианских идей на эстетику русского рока 1980-х годов до сих пор остаётся открытым. Учёные, рассматривая философско-эстетический фундамент рок-культуры 80-х годов, утверждают, что христианская традиция осталась закрытой для рок-поэтов «героической эпохи». По мнению некоторых учёных, основной причиной «недоступности» комплекса христианских идей

является то, что в эпоху «героических восьмидесятых» рок-поэты активно обращаются к архаической мифологии и ритуализму, фольклору и язычеству, а второе отрицает первое. Приведём несколько примеров. А. Башлачев назвал русский рок «славным язычеством» (3 : 58). Широко известны опыты рок-поэтов в создании особой мистической атмосферы не на сцене, а через синтез поэзии и театрального действия. С. Задерий вспоминает: «Меня часто просят рассказать об инсценировке песни А. Башлачёва “Егоркина былина”. Я боюсь этой песни – но не то, чтобы такой “страшной” боязнью, а – духовной. Это некие заклинания, которые равноценны, скажем, всяким химическим средствам, которые возвращают человека обратно... Он говорил, что в Сибири... актёры местного театра решили устроить ему концерт ночью. Там стояло чучело козла, и когда он играл “Егоркину былинку”, оно неожиданно у всех на глазах поскакало. Я, говорит, сам бы никогда не поверил, если бы не увидел это собственными глазами – козёл поскакал!» (8).

На наш взгляд, активное освоение, использование русским роком мифологических конструкций, стремление создать на сцене магический, таинственный ритуал свидетельствует не об отрицании христианской традиции, а об особой синтетической природе рока 1980-х годов. Различные тенденции, идеи, часто противоречащие друг другу, сливаются в нечто единое: «На юге есть бешеный кактус. / На севере – тундра с тайгой; / И там, и сям есть шаманы, мама, / Я тоже шаман, но другой. / Я не выхожу из астрала, / А выйду, так пью вино. / Есть много высоких материй, мама, / Но я их свожу в одно» (7).

Возможность такого синтеза заложена в противоречивой природе самой рок-культуры, которая соткана из парадоксов, не поддаётся логическим описаниям и не укладывается в рамки чёткой системы. Поэтому любая попытка подвести рок-культуру под общий знаменатель выглядит абсурдно. Из этого следует, что её необходимо описывать другим языком – языком «несовпадений», парадоксальных соответствий / несоответствий, то есть искать семантические «швы» в гармоничной / дисгармоничной синтетической рок-системе.

Семантические «швы» чаще всего появляются там, где гармония, сочетание элементов синтетической системы становится дисгармоничной, формальное согласие превращается в противоречие или наоборот. В рок-культуре восьмидесятых возникают две, на первый взгляд, разнонаправленные тенденции. С одной стороны, в этот период сужается диапазон тем, стиль рок-текстов предельно упрощается, доводится до плакатного схематизма (рок-композиции «Мы вместе», «Моё поколение» К. Кинчева; «Перемен», «Попробуй спеть вместе со мной» В. Цоя; «Революция», «Мальчики-мажоры» Ю. Шевчука и т. д.), но в то же время появляется ряд авторов, которые осознают важность работы с художественным словом и создают тексты, не только ставшие «классическими» для рок-поэзии, но и вошедшие в большую литературу. Ярким примером является творчество А. Башлачёва, Д. Ревякина, Б. Гребенщикова и некоторых других рок-поэтов.

Но эти тенденции не противоречат друг другу, они парадоксальным образом объединяются. Это связано с тем, что даже у тех авторов, которые идут по пути упрощения и схематизации, появляются высокохудожественные тексты (например: «Сумерки» К. Кинчева; «Бриллиантовые дороги», «Монгольская степь» В. Бутусова, «Церковь» Ю. Шевчука и многие другие).

Таким образом, провести чёткую границу между двумя группами авторов практически невозможно. Отметим, что приводимые факты не дают однозначной оценки рок-культуры 1980-х годов, но раскрывают глубинные закономерности существования и развития рассматриваемого феномена. Многогранность русского рока 1980-х годов открывается через ситуацию взаимодействия внешне разнонаправленных тенденций. Одно существует в другом.

Тот же самый механизм действует и в случае определения степени восприятия русским роком христианской традиции. Формально мифология, ритуализм и язычество полностью отрицают ситуацию освоения идей христианства, но на самом деле всё совершенно иначе. Чем сильнее внешнее отрицание, тем в большей степени христианская традиция отражается в тексте: «Дорогу выбрал каждый из нас, / Я тоже брал по себе. / Я сердце выблёвывал в унитаз, / Я продавал душу траве. / Чертей, как братьев, лизал в засос, / Ведьмам вопил: “Ко мне!” / Какое тут Солнце? Какой Христос?! / Когда кончаешь на суке-Луне!» (9 : 116); «Вот он, я, смотри, Господи, / И ересь моя вся со мной. / Посреди грязи алмазные россыпи / Глазами в облака да в трясину ногой. / Кровью запекаемся на золоте, / Ищем у воды прощения небес, / А черти, знай, мутят воду в омуте, / И стало быть, ангелы где-то здесь» (10 : 115); «Христос с тобой, / Великий каверзник! / стакан с тобой, / Великий трезвенник! / Любовь с тобой, / Великий пакостник! / Любовь с тобой!» (11 : 107).

Таким образом, всё вновь развивается по законам логики парадокса: отрицание есть утверждение; отсутствие есть присутствие; безверие превращается в веру; зло в добро и т. д.

В результате действия этих механизмов рок-поэты смогли воплотить два ключевых принципа: 1) наделить звучащее со сцены слово исцеляющими исповедальными мотивами. Слово в русском роке превращается в откровение, оно первично: «Но всё впереди – а пока ещё рано, / И сердце в груди не нашло свою рану, / Чтоб в исповеди быть с любовью на равных, / И дар русской речи сберечь. / Так значит жить и ловить это Слово упрямо, / Душой не кривить перед каждою ямой, / И гнать себя дальше – всё прямо да прямо...» (4 : 69); 2) уподобить образ рок-героя пророку, несущему очищение, надежду и истину. Необходимо отметить, что в сознании поэтов христианский Бог отождествляется с языческим божеством. Бог – это образ, как Солнце. Он является не источником веры, он элемент другого мира, который противостоит окружающему: «Пока крапивою выстлан путь, / Пока в разорванном сердце / Ждешь новых рубцов, / Ты на коне! / Пока егеря не заманят в сеть, / Пока размалёванный цирк не научит скулить, / Ты будешь петь. / Солнце за нас! / Солнце за нас!» (12 : 105).

Уподобление себя пророку возлагает на рок-поэта и рок-культуру в целом ответственную «учительскую» миссию. Показательна беседа Н. Барановской с К. Кинчевым: «Н. Б.: Тебя не пугает, что те, кто приходит на ваши концерты, воспринимают тебя не просто как певца, но и как человека, от которого ждут ответов на самые трудные и большие вопросы? К. К.: Невозможно навязать себя в учителя кому бы то ни было. Люди сами выбирают себе учителей в жизни. Н. Б.: Тем не менее, поёшь: “Если ты веришь мне, ты пойдёшь за мной...” К. К.: Не “за мной”, а “со мной” я пою. То есть на равных. Я предлагаю идти всем вместе...» (1 : 121).

Освоение христианской традиции русским роком явление закономерное. Так как для противостояния мощной советской тоталитарной государственной машине, уничтожившей границу между реальностью и вымыслом, жизнью и смертью, свободой и рабством, необходимо было активизировать не менее фундаментальные мировоззренческие принципы, залегающие в сознании русского человека. Столкновение христианской традиции и советской идеологии привело к рождению эсхатологических настроений в творчестве рок-поэтов: «Апокалипсис в очереди в магазин, / Апокалипсис впереди идущих спин, / Откровение – ход на небеса! / Откровение...» (14); «Где молчание подобно топоту табуна, а под копытами воля, / Где закат высекает позолоченный мост между небом и болью, / Где пророки беспечны и легковёрны, как зеркала, / Где сортир почитают за храм, – там иду я» (13 : 105).

Рок-поэты по-разному осмыслили христианскую традицию. Для А. Башлачёва это, прежде всего, благословение на трагический путь: «Засучи мне, Господи, рукава! / Подари мне посох на верный путь! / Я пойду смотреть, как твоя вдова / В кулаке скрутила сухую грудь» (5 : 64); «Поэты идут до конца. И не смейте кричать им – Не надо! / Ведь Бог... Он не врет, разбивая свои зеркала. / И вновь семь кругов бесконечного, звонкого лада / Глядят Ему в рот, разбегаясь калибром ствола» (6 : 74). Для К. Кинчева Слово Божье – это источник поэтического вдохновения: «К. К.: Помнишь, ты меня как-то спрашивала, не страшно ли мне, что все, кто меня окружает, так любят меня? Что за это однажды придется платить? Н. Б.: Помню. Ты ещё ответил, что тебе совсем не страшно, что тебе это в кайф... К. К.: Я теперь понял, что ты хотела тогда сказать... Это, и правда, страшно <...> От меня, Нина, Бог отступился... Я раньше чувствовал, что он со мной... А теперь... Н. Б.: Это только мы можем от него отойти. А он не отступает. Он с тобой... К. К.: Отступился от меня Бог, Нина... Я писать не могу... Не пишутся песни...» (2 : 22–23).

Можно предположить, что попытка синтеза религиозных и фольклорно-мифологических образов была нужна поэтам, чтобы «освятить» свою религию, показать себя равным по статусу. Отметим, что рок-поэты остро ощущали сложность и противоречивость своего нового статуса и миссии. Сначала они воспринимались и подавались как достоинство и геройство, затем как трагическое раскаяние. В результате появляются мотивы покаяния, расколотости сознания и заблуждения: «Я – церковь без крестов, / Стекаю вечно в землю, / Полузабытых мест / Печальная примета. / Я – память без добра. / Я – знание без стремлений...» (15).

Библиографический список

1. Барановская Н. Константин Кинчев. Жизнь и творчество. Стихи. Документы. Публикации. СПб., 1993.
2. Башлачев А. Егоркина былина // Башлачев А. Посошок: Стихотворения. Л., 1990.
3. Башлачев А. Тесто // Башлачев А. Посошок: Стихотворения. Л., 1990.
4. Башлачев А. Вечный пост // Башлачев А. Посошок: Стихотворения. Л., 1990.
5. Башлачев А. На жизнь поэтов // Башлачев А. Посошок: Стихотворения. Л., 1990.
6. Гребеничиков Б. Таможенный блюз [цит. по фонограмме «Легенды русского рока», 1998].
7. Задерий С. О СашБаше, о Кинчеве, о себе, о жизни // <http://www.yanka.lenin.ru/stat/zaderij.htm>
8. Кинчев К. Новая кровь // Барановская Н. Константин Кинчев. Жизнь и творчество. Стихи. Документы. Публикации. СПб., 1993.

9. *Кинчев К.* Сумерки // Барановская Н. Константин Кинчев. Жизнь и творчество. Стихи. Документы. Публикации. СПб., 1993.
10. *Кинчев К.* Шабаш // Барановская Н. Константин Кинчев. Жизнь и творчество. Стихи. Документы. Публикации. СПб., 1993.
11. *Кинчев К.* Солнце за нас // Барановская Н. Константин Кинчев. Жизнь и творчество. Стихи. Документы. Публикации. СПб., 1993.
12. *Кинчев К.* Стерх // Барановская Н. Константин Кинчев. Жизнь и творчество. Стихи. Документы. Публикации. СПб., 1993.
13. *Шевчук Ю.* Апокалипсис [цит. по фонограмме «Рождённый в СССР», 1999].
14. *Шевчук Ю.* Церковь [цит. по фонограмме «Я получил эту роль», 1988].
15. *Шевчук Ю.* Церковь [цит. по фонограмме «Я получил эту роль», 1988].

В. А. Гавриков

Администрация Брянской области

ЭСХАТОЛОГИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В АЛЬБОМЕ АЛЕКСАНДРА НЕПОМНЯЩЕГО «ПОРАЖЕНИЕ»

В качестве небольшой преамбулы отметим, что в основе рассматриваемого цикла – соотнесение христианского и, назовем его условно, технократического кодов. Первый из них актуализируется в прошлом и будущем, стихия же второго – настоящее. Причем первый код является дешифрующим по отношению ко второму, профанному, иллюзорному. Оба кода прямо или имплицитно апеллируют к христианской эсхатологии, чаще всего облеченной в образы и метафоры своего (то есть «последнего») времени. Таким образом, альбом Непомнящего «Поражение» (4) есть толкование Апокалипсиса, данное с точки зрения современных идеологем, интертекстем, «мифологем» и т. п.

Существует два основных подхода к анализу циклических образований (среди которых выделяют и песенный альбом): исследование по синтагматической оси и по парадигматической. Альбом «Поражение» организован несколькими узловыми мотивами, которые встречаются практически в каждой его песне. Поэтому рассматривать его мы будем по вертикали, то есть с позиции изотопии.

МОТИВ «ЭТОГО МИРА» (СИСТЕМЫ, ВСЕМИРНОГО ГОСУДАРСТВА)

Его характеристике в цикле отводится центральное место. «Этот мир», переживающий, как уже было сказано, «последние времена», метафорически соотносится с ночью: «отпируют Вальпургиеву ночь» («На развалинах геометрии»), «ноченька бескрайняя съежится в комочек» («Апофатия»), что, вероятно, является заимствованием из православного кода. Похожий образ находим, например, в молитве Святого Василия Великого («Господи Вседержителю, Боже сил и всякия плоти...»): «И даруй нам бодренным сердцем и трезвенною мыслию всю настоящего жития ночь прейти...» (3 : 12). Кроме того, Христос у Непомнящего – это Солнце, которое ознаменует своим Вторым приходом Утро, то есть настоящая

ночь противопоставлена будущему Утру. (Об этом подробнее мы скажем ниже.)

От ночи поэт «перебрасывает мостик» к другим мотивам: «Все, кто вернулся на Родину с дискотеки...» («О нашем поражении»), «Где гуляет Disco-бар, завтра будет кладбище» («Веселая славянофильская»). Понятно, что дискотека – действие по преимуществу ночное.

«Этот мир», мир настоящего, предельно регламентирован, скрыто тоталитарен. Поэтому для его характеристики Непомнящий использует сквозной для многих андеграундных течений в искусстве термин «Система»: «Для Системы очень ценны деревянные ребята» («Новые похождения Буратино»). Контекстуальным синонимом этому термину становится «Всемирное государство» (так называется, пожалуй, центральная песня цикла). Всемирное государство – это система не прямой, а скрытой тирании; особая идеологическая машина, бесчеловечная, но искусственно «очеловеченная»: «Оно будет тебе кормящей матерью, / Но молочко только для послушных детей. / Оно станет тебе лучшим наркотиком – / Во избежание ломок ты сделаешь всё». Думается, соотношение Всемирного государства и женщины не случайно: именно женой («великою блудницею» (Откров. : 17, 1)) назван у Святого Иоанна центр мировой власти: «Жена же... есть великий город, царствующий над земными царями» (Откров. : 17, 18). Чем не Всемирное государство?

Система в «этом мире» обладает абсолютной, хотя далеко не всеми осознаваемой властью: «Ему (Неназванному персонажу. – В. Г.) не спрятаться и на краю земли – / Он нарушил священный покой и волю / Всемирного Государства», «Все слышащее ухо, всевидящие очеса / Всемирного Государства».

Тотальная ложь (как главный атрибут хозяина Системы – «Великого Лжеца») приводит к появлению, как сейчас модно говорить, «двойных стандартов», к прикритию реальных целей своих действий «гуманистической риторикой»: «Во избежание вражды – ковровый аминазин, / Во избежание войны – гуманный геноцид, / Во избежание депрессий – синтетический лес, / Во избежание стрессов – виртуальные сны» («Всемирное государство»).

А вот как изображает поэт «граждан» Всемирного государства и заботу о них со стороны «кормящей матери»: «Для золотого миллиарда одинаковых, / Одномерных да управляемых, / Фотогеничных, с вкусом мяты, улыбчивых, / С американскую мечтою на счету, / Политкорректных и элитноконвертируемых / Расчищает континенты от мусора, / От народов, не удобных к обращению, / От дикарей, не подлежащих воспитанию, / Всемирное Государство».

Система стремится к тотальному контролю над своими «подданными», последним этапом которого должна стать Печать Зверя, или, по Непомнящему, «личный номер кирпича в стене». В песне «Всемирное государство» есть по этому поводу прямая отсылка к Откровению Иоанна Богослова: «И малым, и великим, и богатым, и нищим, / И свободным, и рабам – никому / Нельзя будет ничего покупать, / Нельзя будет ничего продавать, / Кроме тех, кто имеет печать...». Ср.: «И он сделает то, что всем, малым и великим, богатым и нищим, свободным и рабам, положено будет начертание на правую руку их или на чело их, И что никому нельзя будет ни покупать, ни продавать, кроме того, кто имеет это начертание, или имя зверя, или число имени его» (Откров. : 13, 16–17).

СЕМА «ИЛЛЮЗОРНОСТЬ»

У данной семы, входящей в состав рассматриваемого мотива, две экспликации: «этот мир» порождает иллюзию и одновременно сам ею является. Свобода в рамках Системы иллюзорна (песня «Ад»); «Аллилуйя! Просто кончится еще одна иллюзия!» – восклицает поэт о конце «мира сего» в песне «О нашем поражении». Знаменательно здесь, что и после воцарения Бога (после «окончания иллюзии»), согласно Откровению Святого Иоанна, народы будут славить Вседержителя: «аллилуйя! Ибо воцарился Господь Бог Вседержитель» (Откр. :19, 6).

Одной из подсистем данного глобального механизма называются и культурно-философские «игры» последних десятилетий, например, постмодернизм («Симулякры не спасут, / Пригову не молятся, / И за телевизор выйдет плата по счетам», «Веселая славянофильская»), который (постмодернизм), кстати, семантически «рифмуется» с одним из главных «трансляторов» массовой культуры – телевизором.

Иллюзорна и сила Всемирного государства, ее воплощением становятся голливудские «супермены»: «Даже сам Шварцнеггер не поможет нам!» («Веселая славянофильская»).

Система дает «тысячи сновидных, чтоб забыть себя», одурманивает, морочит «паутиною сетей и проводов, / Русалочьим смехом сэмплера, / Нежнейшей колыбельною дудочки, / Сновидениями эпохи Водолея / Влечет довольных крыс в сторону огней, / Где их утешит ослепительный аттракцион» («Всемирное государство»). Эти образы, вероятнее всего, отсылка к пророчествам о дьявольском искушении, прельщении, которое случится в период «кончины века»: «...восстанут лжехристы и лжепророки, и дадут великие знамения и чудеса, чтобы прельстить, если возможно, и избранных» (Матф. : 24, 24).

СЕМА «ТЕАТРАЛЬНОСТЬ»

Эта сема коррелирует с предыдущей, только Система здесь уже эксплицирована другой метафорой – метафорой театра: «Огонь суда сожжет и театр, и мсье Кукловода» («О нашем поражении»). Не трудно догадаться, кто скрыт под формулой «мсье Кукловод». Ср.: «И ниспал огонь с неба от Бога, и пожрал их. А Дьявол, прельщавший их, ввержен в озеро огненное и серное...» (Откр. : 20, 9–10). Этот же товарищ встречается и в других песнях под разными личинами: «У Карабас-Барабаса / Театр по высшему классу» («Новые похождения Буратино»), «Инквизитор, Лжец Великий тысячник, / Когда глядишь в него ты – он смотрит в тебя» («Китеж»). Последняя цитата – отсылка к одному из афоризмов Ницше.

Тысячиликость «Лжеца» может реализовываться в самых различных ипостасях, подчас, «антиномичных»: «А на лестничной площадке патриот с космополитом / Дрались, перебили стекла – оба на актерской ставке» («Новые похождения Буратино»).

СЕМА «МАССОВАЯ КУЛЬТУРА»

Эта сема является одной из самых частотных в технократическом коде. На Систему работают, например, сериалы: «А базарные донны курицы / Триста серий несут яйца семейных гнезд» («О нашем поражении»), «В мыльных Треблинках

досуга» («Ад»). В последней фразе «мыльные оперы» метафорически соотносятся с известным лагерем смерти (только в «мыльном» концлагере убивают не тела, а души).

Важным атрибутом массовой культуры Всемирного государства становится и популярная музыка: «Бесам тоже кушать нужно, / И поэтому show must go on» («Ад»), «А в дурдоме снова танцы, о-е! / А после всей тусовкой мы пойдем на выборы. / Ах, что за сексапил этот кандидат, / Он похож на солиста моей любимой группы» («О нашем поражении»).

Но особенно часто Непомнящий обращается к языку рекламы: «Я да ты, да мы в натуре пацаны, / Еще две пробки «спрайт», и мы получим призы: / Путевку на Багамы, крутую рэп-кассету / И солнцезащитные очки!»; «Куда ни глянь – то DJ Сволочь, то детектив, / Куда ни плюнь – то Фрейд, то ляжки рекламных див, / Ой, не ждут своего конца города-города, / Но не бывает поругаема Любовь» (ср.: «Не обманывайтесь: Бог поругаем не бывает...» (Гал. : 6, 7)); «Мама, мама! Правда, когда я умру, / У меня не будет больше перхоти?!» («О нашем поражении»); «В кабачке «Седьмое небо» пахнет тлеющей проводкой. / От Содома до Гоморры «Омса» лучшие колготки» («Новые похождения Буратино»). Здесь, кстати, Непомнящий говорит со слушателем на языке рекламы, используя характерные «обрывочные слоганы», то есть апеллируя к современному клиповому мышлению.

СЕМА «ОККУЛЬТИЗМ»

Одним из порождений Системы является интерес к нетрадиционным «религиям», к эзотерике во всей ее «разношерстности»: «Мадам Зося снимет порчу от летающей тарелки» («Новые похождения Буратино»), «От наркотических Дахау, божков комфортных и карм» («Всемирное государство»). Наряду с антихристианскими философами (Фрейдом, Ницше) упоминаются и знаменитые оккультисты: «Внутренняя пуля в сотню крат хуже Блаватской» («Ад»). Отметим, что в христианской эсхатологии пророчество о распространении лжеучителей является общим местом: «Здорового учения принимать не будут, но по своим прихотям будут себе избирать учителей, которые льстили бы слуху; и от истины отвратят слух и обратятся к басням» (2 Тим. : 4, 3–4). Вот они – «комфортные божки».

СЕМА «АД»

По Непомнящему, ад находится не только в будущем. Поэт утверждает, что наличная Система – это и есть преисподняя: «Какая смерть еще нам, ад? / Всё здесь: мы сами себе ад!» («Ад»). А указание на будущность преисподней («Диснейленда») находим в песне «История одного города»: «А поезд (видимо, метафора мировой истории. – В. Г.) ехал в Диснейленд», и, отметим, вез туда тех, кто «растил в себе Микки-Мауса».

МОТИВ ВЕЛИКОЙ ВОЙНЫ

Столкновение антиглобалистского с технократическим у Непомнящего переносится на онтологическую почву: перед нами война Добра и Зла: «Знаменья времени говорят: / Уже идет Великая Война, / Все предыдущие – лишь репетиции, / Такой Войны не знала Земля. / И будет Нюрнберг обязательно / Над всеми победителями, / И над каждым, кто сдал свой Брест на милость / Последним земным

хозяевам». В этих строках – квинтэссенция библейского эсхатологического сюжета, данная через аналогию Великой Отечественной войны и Апокалипсиса. Не трудно понять, что Брест (Брестская крепость) – это человеческая душа, а Нюрнберг – Страшный суд. Здесь же – отсылка к названию работы Андрея Кураева «О нашем поражении» (2) и цитата из Евангелия («знамения времени» (Матф. : 16, 3)).

Обратим внимание на фразу «И будет Нюрнберг обязательно / Над всеми победителями», которая является переложением пророчества о том, что в последние времена Сатана на земле одержит мнимую победу. Ср.: «И дано ему было вести войну со святыми и победить их» (Откров. : 13, 7).

А вот как Непомнящий описывает «вооруженные силы» Всемирного государства: «Несут свободу сербам в бомбах мирные войска / На рукаве – голубка мира, синим инеем – звезда: / Идет товарищ НАТО, товарищ ООН, / Идет товарищ ЦРУ, идет товарищ МВФ, / Идет товарищ гуманизм, идет товарищ прогресс, / Идет товарищ Гитлер, идет товарищ холокост. / Идет товарищ НТВ как инь, / Идет товарищ ОРТ как янь. / Идет товарищ Государство, товарищ Антихрист» («О разжигании»).

Литературе в условиях «Великой Войны» отведена по-маяковски утилитарная функция, «искусство для искусства» – не актуальная установка, потому как «тонкий стиль Набокова не понять в окопе» («Веселая славянофильская»). Эту «боевую» установку в полной мере и реализует автор своим альбомом.

СЕМА «МАЛАЯ ВОЙНА»

Тотальное беснование, по Непомнящему, является одним из признаков «последних времен»: «Триста лет как рухнула Берлинская стена (ушла божественная благодать? Открылись врата ада? – В. Г.) / В каждом сердце. И вползли в нас такие гады, / Что отныне и навсегда нам всем судьба – Война!» («Веселая славянофильская»). Здесь, как нетрудно заметить, речь идет не только о Великой войне, но и о сражении с «сущностями подземными», вселившимися в человека: «Чтобы бежать, меня лапти на ссадины, / Сквозь бурелом в нить от собственной гадины» («Исповедь»). Кроме беса / бесов внутри «прописывается» и сама Система: «Только святые, только мученики знали, / Как победить, как стать свободным, как убить в себе / Всемирное Государство» («Всемирное государство»). Словом, внутренняя война хоть и является составной частью Великой Войны, но не менее сложна: «Внутренняя пуля в тысячу крат хуже чеченской, / Внутренняя пуля в сотню крат хуже Блаватской, / Искорка подземного огня бьет насквозь / Броню любых мировоззрений» («Ад»).

СЕМА «ВОИН»

У Непомнящего присутствует несколько типов воинов. Например, дезертиры, «штрафники»: «Перековывали меч на арахисы» («История одного города»), «Не дай, Господь, стать дезертиром на Твоей войне, / Возьми хотя бы в штрафной батальон» («Исповедь»). Говорит поэт и о воинах-победителях: они – «призванные в списки расстрелянных, / Удостоенные чести замученных, / Увековеченные забвением, / Все, кто вернулся на Родину с дискотеки...» («О нашем поражении»). Ср.: «И увидел я престолы и сидящих на них, которым дано было судить, и души обезглавленных за свидетельство Иисуса и за слово Божие... Они жили и царствовали со Христом тысячу лет» (Откров. : 20, 4).

МОТИВ ЦАРТВИЯ НЕБЕСНОГО

Поэт называет рай – Родиной, а она берется силой, самопожертвованием: «Рай лежит на остриях копий» («Апофатия»). Кроме того, Царствие Небесное называется Домом («На холсте горит очаг / Охраняет Дверь Домой», «Новые похождения Буратино»), «Отчим домом» («Апрель»).

Ну и, возвращаясь к началу нашего исследования, напомним, что Рай и Христос сопоставляются со светом, утром: «Раз однажды мне приснился свет, / Восторговав меня весной, кричал, / Что чужой я здесь...» («Апрель»), «Солнышко по крови, крест под гимнастеркой, / Перетерпи, брат, всё видит Бог, / До утра недолго» («Веселая славянофильская»), «Наше утро навсегда» («На развалинах геометрии»). Ср.: «лице Его – как солнце, сияющее в силе своей» (Откров. : 1, 16).

В Новом Царствии не будет и смерти, которую пограл Христос: «На могиле смерти – слезы долгожданных встреч» («На развалинах геометрии»). Ср.: «И смерть, и ад повержены в озеро огненное» (Откров. : 20, 13), «смерти не будет уже» (Откров. : 21, 4).

Итак, мы можем констатировать, что Александр Непомнящий создает свою трактовку Апокалипсиса, активно используя два источника: отсылки к библейскому претексту и к современной действительности во всех ее масс-культурных, оккультных, глобалистских и т. п. изводах.

В завершение отметим, что многое из художественно воплощенного Александром Непомнящим явно перекликается с работой диакона Андрея Кураева «О нашем поражении». Но это тема для отдельного исследования...

Библиографический список

1. Библия.
2. Кураев А. О нашем поражении. Режим доступа: <http://www.pravbeseda.ru/library/index.php?page=book&id=342>
3. Молитвослов с правилом ко Святому причащению. Пасхальный канон. Рязань, 2006.
4. Непомнящий А. Поражение. Студия «Колокол» // www.nepomn.ru. 2000.

А. К. Котлов

*Костромской государственной
университет им. Н. А. Некрасова*

**РУСЬ ЮРОДИВАЯ Б. Т. ЕВСЕЕВА
(РАССКАЗ «БАНДЖО И САКС»)**

Современную литературу часто обвиняют в бесплодных формалистических экспериментах, в смаковании «чернухи», в бездуховности, в пренебрежительном отношении к слову. Однако произведения многих отечественных писателей-реалистов нашего времени по-прежнему обращают читателя к православным нравственным ценностям. При этом отнюдь не обязательно, чтобы сюжет произведения или герои были напрямую связаны с церковью. По мнению А. Варламова,

«самое православное произведение» – «Капитанская дочка» А. С. Пушкина: «Вера в Бога – это, прежде всего, человеческая драма. Она всегда связана с ощущением богооставленности, с сомнениями, с поиском. А если человек достиг такого совершенства, что у него все это мучение в прошлом – то здесь уже нужна не художественная литература, а житие святого, агиография. Литература же всегда завязана на некий конфликт. И, на мой взгляд, если и возможно обращение писателя к теме христианской жизни, то именно к конфликтам, возникающим на этой почве. Конфликтам и внешним, и внутренним» (4). Во многом близок к подобной точке зрения и Б. Евсеев. В одном из интервью, в ответ на причисление своего творчества автором книги о его произведениях – Аллой Большаковой – к «христианскому модернизму», писатель, согласившийся видеть в этом термине «обновление христианских понятий и наполнение их новыми реалиями», сказал однозначно: «Мое мировоззрение во многом совпадает с идеями православия, но я не вижу в этом несвободы. Я пишу только то, что знаю. Знаю: за смертью – жизнь! Да и земная жизнь для меня неоднородна: от пункта А до пункта Б. Пункт Б – не конечный пункт нашей программы!» (5) «Неоднородны» и евсеевские герои – запугавшие, «богооставленные», почти новые юродивые.

Однако не один Евсеев обращался к живописанию подобных человеческих характеров – вся небезызвестная «другая проза» была полна ими. Само время диктовало апокалиптичность трактовки незамысловатой жизненной философии русского человека «дна» (вспомним, например, персонажей «Казанского вокзала» Ю. Буйды или героиню рассказа «Воробьиные утра» М. Вишневецкой). «Леденящий апокалиптический ветерок» (Г. Красников) веет и во многих произведениях Евсеева. Тем не менее подспудное художественное прочтение страниц «Откровения» у этого писателя, по наблюдениям критиков, всегда сопряжено с непреходящим в своей бесконечности, неисчерпаемости образом Руси – образом, при всей его известной противоречивости, всегда стремящимся вдаль, заставляющим по-христиански преодолевать отчаяние. Так, А. Большакова, рецензируя сборник Евсеева «Баран», заметит: «“Сквозным”, переходящим из произведения в произведение, становится в книге образ России – “нищей России”, страны немых страданий и юродствования во Христе. Такие странные метаморфозы претерпевает – в разломе межстолетий – традиционный для литературы XX века образ “нутряной” России, затерянной и открываемой где-то на исходе жизненных пространств, в забытых Богом и людьми уголках» (3). Еще более краток в определении основной тематической палитры Евсеева Л. Бежин: «На вопрос: “Что пишет Борис Евсеев?” – можно лаконично ответить: “Русь”». Критик все же комментирует далее свое утверждение в полемике с незримым противником: «Вроде бы и нет ее (Руси. – А. К.). Какая Русь? Где?!

А оказывается, она есть, но затаилась, спряталась по углам, по щелям, забила в норы, и Евсеев ее оттуда достает, вытаскивает, выковыривает, очищает от грязи и коросты. И вот она, Русь! Не сгнула, на пропала. Только маленько гугнивой, косноязычной стала. Изьюродивилась» (2).

Нельзя не увидеть оригинальности евсеевского героя, основную характерологическую черту которого определяет название одной из повестей писателя – «Юрод», тут же подхваченное критиками. Типологически подобный персонаж,

естественно (судя по определению: *юрод*), соотнесен с утвердившимся на Руси юродством. Например, П. Басинский, анализируя указанную повесть, говорит об онтологических корнях подобного персонажа прозы Евсеева, закономерном его появлении: «Никакие постмодернистские теории никогда не опровергнут антимической расколотости мира. Бог и дьявол. Добро и зло. Верх и низ. Можно и нельзя. Чтобы от этого избавиться, надо стать уродом, то есть искривить нравственное зрение. Но и это будет только иллюзией, кратковременной отсрочкой прозрения. Но всякая отсрочка губительна. Никакие магические пассы и скошенные глаза не спасут от неизбежного столкновения со злом лоб в лоб. Зло “играет” до поры до времени, затем просто “поднимает веки”». Против зла, будучи современным писателем, Евсеев, по словам П. Басинского, выставляет не «эдакого Павку Корчагина от добра», а «находит в русской истории куда более верное средство против уродства – юродство» (1).

Хотя в более близком историко-литературном пространстве есть и еще один предшественник рассматриваемых героев Евсеева – «блаженный» «чудик» В. Шукшина. Однако с шукшинским героем разводят евсеевского «юрода» взаимоотношения с миром, людьми: незлобивости, «зачарованности» одного противостоит надрывная озлобленность другого. Не случайно Л. Бежин в рецензии на сборник повестей и рассказов Евсеева «Власть собачья» пишет: «Они, юродивые, – его излюбленные персонажи. Юродство русское Евсеев чует нутром – чует во всех болезненных проявлениях и метаморфозах. Что ж, наверное, так: было время чудиков, а теперь – юродов. В чудиках тоже проглядывало, но все-таки этот литературный тип соткан из другого воздуха. Он – словно вздутие, полость во льдине. Но вот льдина треснула и сошла, и – какой там чудик! – появился юрод. Он уже не забавен – страшен. И при всех извивах его души за ним – подлинная Русь» (2).

Характерология излюбленных евсеевских персонажей свидетельствует и о жизненных, и о творческих приоритетах этого художника. Не случайно в одном из интервью Евсеев говорит: «Часто именно низкие вещи приводят к взлетам и падениям. Но в советское время это старательно нивелировалось. У нас был положительный герой: вот он встал, начистил сапоги и идет от начала до конца произведения, чеканя шаг и умудряясь сапоги ни разу не испачкать. А в жизни так не бывает. Человек – не святой, и скрывать этого нельзя. Писатель, наоборот, должен найти и пронизать самую сердцевину, самую правду, иначе зачем вообще писать?» (7)

Далеко не святые и герои относительно раннего рассказа Евсеева «Банджо и сакс» (1997) – два музыканта, зарабатывающие свою копейку в вагонах электрички, одним словом, «вагонные». Незабвенные 90-е годы отзываются здесь не только бытовыми деталями, но и самой атмосферой, ощущением «богооставленности», вселенской ночи. «Ах, зачем эта ночь! Так была... Коротка... Ах, зачем, зачем, зачем... И главное, почему. И...и...и...» – слова то ли одного из героев, то ли самого автора, то ли «среднестатистического» человека, потерянного, вопрошающего, открывают повествование (6). Парцелляционная разбивка фразы известной русской песни по-иному расставляет смысловые акценты на словах «ночь», «была», «коротка», создавая ощущение чего-то щемяще-пронзительного и безысходного. Сама песня грустно-иронически точно предвещает «измену» в жизни двух героев рассказа – не жениха и невесты, а «странного», но «классного» дуэта

музыкантов. Бесконечны жалобы на судьбу героя песни, бесконечны вопрошания в начале рассказа Евсеева, и как суровый приговор – бесконечное «и», будто переходящее в завывание: «И...и...и...»

Автор сводит двух будущих антитетичных героев уже в заглавии произведения: нет более странного сочетания, чем эти два музыкальных инструмента – банджо и саксофон. Столь же контрастны и образы их владельцев, причем как внешне, так и внутренне: «Сакс был нервный и гордый. Банжонок – лапоть колупаев. Сакс был высокий, в дугу гнутый. Банжонок нервноглазый, редкозубый, низкорослый желтоволосик был, да еще, как квашня, широкий. У Сакса была бархатная буроватая борода, он ее мыльной пеной тер и никому до нее и пальцем дотронуться не разрешил бы. У Банжонка – отвислый второй подбородок шелковый, и он всякому встречному-поперечному давал подбородок этот пощупать». Городской интеллигент и великорусский мужик из глубинки – постоянная в русской литературе (особенно в XX веке) враждующая пара героев. Но этот сдвоенный образ и есть воплощение сути исканий Руси в последние два столетия (кстати, автор оставляет героев, в принципе, не случайно безымянными). При этом Евсеев, рисуя взаимоотталкивание персонажей, подчеркивает неповторимость музыки этого странного дуэта: «Характеры не сходились, но музыка смешанно-сдвоенная, как пиво с водочкой, многих с ума сводила». Само сравнение воздействия на людей игры Банжонка и Сакса выдает в них, пусть и по-разному, русскость не просто манеры исполнения, но самой души. Именно такая, страшенькая в своей непредсказуемости (с «достоевичинкой»), способная на любовь и убийство, и оказывается душа этих «юродов» Евсеева. (Внутренние изломы, «разломы» ощутимы и в странной гармонии их музыки: «какая-то пряная смесь корицы, льда, Африки, Белого моря».)

По сути, у Евсеева должен бы получиться святочный рассказ: основное действие произведения происходит в конце святочной недели перед Крещением. Однако неземных чудес автор читателю не представит... Напротив, за зимней метелью чувствуется внутренний сумбур в душах героев, где поселились зависть, гордыня и другие грехи. Погоня за «копейкой» захватила Банжонка и Сакса в дьявольский вихрь: «Зима навалилась, началось зимнее непонятное верченье-круженье-сование: взад-вперед – как пурга, вниз-вверх – как усталая любовь <...> Они не понимали, кто это их так кружит, кто волоком тащит по сверкающим россыпью снегам (вспомним пушкинских «Бесов». – А. К.), кто кидает из тамбура в тамбур, кто оттопыривает карманы полушубков, кто, кто, кто...» Духовная глухость героев делает их легкой добычей inferнальных сил, ожесточает их души. Эта «глухота» чувствуется в следующем диалоге героев, в котором важен не столько сам факт незнания, сколько словесное представление этого:

«– Банжонок, что такое святки? Только точно мне, точно! В общих чертах я и без тебя знаю... – *пролаял* поутру Сакс <...>.

– *Я че, поп?* Откуда мне знать-то?

– Мне *сволочь одна* вчера сказала. Святки, мол, а вы лажу играете. Вот я тебя, бублик, и спрашиваю...

– Ну, точно не знаю. *Может, че святое.* <...>

– <...>Я вот чего: ну *святки*, ну и *что?* Мы себе играем! Хотим – лажу, хотим – другое... *И плевать нам на все...*» (Выделено нами. – А. К.)

Жизненная круговерть начинает напоминать бегство героев от кого-то или чего-то: «Но они не слушали, что говорит им собственная музыка, ноги несли и несли их вперед быстрее, дальше. Они словно убегали от чего-то: от ясности ясно, от смысла, от помысла...» И, как окажется, от Промысла, от которого не убежишь... Лесть слушающих пробуждает в Саксе невиданную гордыню: он гениален, а Банжонок – «козел», «холуй укороченный», у которого не музыкальные пальцы, а «сучки обкусанные».

В сознании Сакса рождается и постепенно зреет дьявольская идея избавления от «бесталанного» напарника: напоить Банжонка и сделать так, чтобы он отморозил свои пальцы («на сегодняшний вечер обещали сильное похолодание, связывали это с *каким-то праздником...*» – Выделено нами. – *А. К.*) Кажется, Сакс все сделал так с пьяным Банжонок, как задумал: «воткнул кисть Банжонок поглубже и снег вокруг кулаками утрамбовал». Однако приходит расплата: у героя схватит непереносимой болью легкое – и останется только выть без помощи от муки, хотелось бы надеяться, не только физической. Очнется от его крика Банжонок, и забудет о своих полуотмороженных пальцах, и хлопочет вокруг своего друга. Но уже оторвется от грешного тела душа, и не узнает умирающий Сакс, «что смотрит на смешно мечущегося человека уже не он сам, а колеблющееся, как пузырек газа на языке, <...> его измочаленная, издерганная, уже почти непригодная для жизни земной душа».

Путь героев в финале (Банжонок тащит Сакса к станции) оказывается будто бесконечным: станция «в резких и частых вспышках холода становилась, как через стеклышко обратного бинокля, все дальше, мельче все». Так становится «мельче» все ненужное, суетное в душах героев. Все же одно святочное чудо с героями произошло: души их не погибли окончательно в земном дьявольском вихре.

Как видим, главной в сюжете рассказа «становится ситуация испытания – проверки современности “старыми” истинами, онтологическими сущностями, вечными ценностями» (*А. Большакова*) (3). И образ ночи в финале произведения уже иной – грозный, но просветленный: «...кончались хмельные святки и спускалась на сияющие тихо электрическим блеском престолы, на холмы и купели Москвы ночь ясная, ночь строгая. Ночь Крещенья Господня». Даже ритмически начало и финал рассказа контрастны: неуверенный, дребезжащий аккорд сменился звучанием одной, все более набирающей силу ноты. Из уродливого земного, через юродивый надрыв проглянула ясность души, русской души.

Библиографический список

1. *Басинский П.* Юроды и уроды // Дружба народов. 1999. № 4.
2. *Бежин Л.* Подлинная Русь (Борис Евсеев. Власть собачья) // Октябрь. 2004. № 9.
3. *Большакова А.* Странные вещи века (Борис Евсеев. Баран) // Октябрь. 2003. № 2.
4. *Варламов А.* – о русской литературе и русских писателях: «Мыслью человеческими судьбами» // Фома. 2006. № 6 (38).
5. Гурий Подляков и кувшинные рыла. Борис Евсеев считает, что прозаик должен быть языкотворцем / интервью Е. Потемкиной // НГ Exlibris. 2008. 7 марта.
6. *Евсеев Б.* Банджо и сакс // Дружба народов. 1997. № 8.
7. *Евсеев Б.* «Литературу убивают жеваная беллетристика и политиканство» / интервью А. Мартовицкой // Культура. 2004. № 41. 21–27 октября.
8. *Красников Г.* Последние люди последних времен // Литературная Россия. 2001. № 23. 8 июня.

Н. Н. Сосновская
Гимназия № 44 г. Иванова

ДУХОВНЫЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ ИВАНОВСКИХ АВТОРОВ

Русский философ Николай Александрович Бердяев однажды сказал: «В русской литературе, у великих русских писателей религиозные темы и религиозные мотивы были сильнее, чем в какой-либо литературе мира. Вся наша литература XIX века ранена христианской темой, вся она ищет спасения, вся она ищет избавления от зла, страдания, ужаса жизни... Соединение муки о Боге с мукой о человеке делает русскую литературу христианской даже тогда, когда в сознании своем русские писатели отступали от христианской веры»(8 : 228). Выбор между Добром и Злом, осознание самой сущности Добра и Зла, бесконечные поиски истины – вот проблемы, нашедшие отражение не только в русской классической литературе, но и в самой жизни писателей. Подтверждение этим мыслям мы находим и в исследовании «Вера в горниле сомнений» профессора Московской Духовной Академии, доктора филологических наук М. М. Дунаева: «Важнейшее качество нашей отечественной словесности – её *православное* миропонимание, религиозный характер отображения реальности. Религиозность литературы проявляется не только в связи с церковной жизнью, и не в исключительном внимании к сюжетам Священного Писания, а в особом способе воззрения на мир... Православие на протяжении веков так воспитывало русского человека, так учило его осмыслить своё бытие, что он, даже видимо порывая с верою, не мог до конца отрешиться от православного мирозерцания» (3 : 3)

Но писатели века девятнадцатого формировались в атмосфере православного воспитания, православной культуры. Какой же должна быть нравственная направленность произведений писателей XX и XXI веков, переживших революцию, десятилетия воинствующего атеизма, удушающую бездуховную атмосферу застоя и полные противоречий 90-е годы, когда возврат к вере, религии больше напоминал то ли очередное веяние моды, то ли новое постановление партии?

Предметом данного исследования стала современная литература ивановского края. Потребность в литературном краеведении всегда ощущалась мыслящими людьми как необходимый аспект духовного образования и воспитания. Для ивановских читателей, интересующихся литературой родного края, настоящим откровением стала книга профессора Ивановского государственного университета Л. Н. Таганова «“Ивановский миф” и литература», вышедшая в свет в 2006 году. Рассуждая о задачах литературного краеведения, автор пишет: «Философской подоплекой краеведения становится желание понять: откуда я, как связано мое частное существование, мое “родное” с общим, со “вселенским”. Стало быть, глубинная суть краеведения определяется не просто земляческой прагматикой, а большими экзистенциальными запросами» (7 : 4). Таким образом, истоки духовных исканий современных авторов следует искать в особенностях развития литературного процесса и всего общества в целом.

Хотя город Иваново относительно молод, ивановская тема в литературе складывается уже к середине XIX века. Иваново предстает перед читателем, с одной стороны, «русским Манчестером», богатым промышленным городом, а с другой – вместилищем убожества и нищеты, «чертовым болотом» (по названию очерка ивановского автора 2-й половины XIX века Ф. Д. Нефедова). Возможно, здесь существует некая параллель и с изображением писателями XIX века Петербурга: город роскошных дворцов и одновременно город тесных трущоб и питейных домов. Л. Н. Таганов отмечает как один из ведущих знаков в произведениях того времени образ *кабака* и пишет: «...кабак в их произведениях соседствует с *церковью*. Вернее, так: сначала – церковь, а потом уже – кабак» (7 : 20).

Нельзя не упомянуть и о том, что именно из Иваново вышел один из самых «загадочных» революционных деятелей – Сергей Нечаев. Л. Н. Таганов в вышеуказанной книге пишет о непосредственной связи самого Нечаева и его взглядов с нашим временем: «Нечаев нес в себе предвестие большого раскола, который не только не исчез в наши дни, но приобрел в конце XX – начале XXI веков, может быть, невиданный ранее масштаб... Иваново попало в ряд “убывающих” российских городов... Многие ивановцы вновь вспомнили о “чертовом болоте” и, соответственно, о нечаевском явлении. Об этом свидетельствует роман В. Сердюка “Без креста”, в котором герой открывает в себе двойника, родственного Нечаеву» (7 : 49). Так события века XIX вторгаются в современную жизнь, показывают общие социальные и духовные процессы, происходящие в обществе. И наиболее ярко и последовательно передает эту общность современная литература.

В Ивановском регионе ежегодно выходит литературно-художественный альманах «Откровение». Обращение к последним выпускам заставляет убедиться, что в социально нестабильном обществе люди стремятся к устойчивости духовной, ищут опору в себе, своих близких, в вечных духовных ценностях. В альманахе 2006 года опубликована подборка стихов Павла Георгиевича Бастракова. Во вступительной статье читаем: «Русская поэзия в лучших своих образцах была и остается охранительной и воссоздающей Божественного слова... Поэт, возрождая Слово, и сам спасается, и других спасает» (Нина Матвеева) (4 : 49–50). В одном из стихотворений звучит своеобразное творческое кредо поэта, возвращенное на почве социальных неурядиц и нравственных потрясений:

Прочь от лесенок-ступенек –
К подлой славе под венец,
Мимо славы, мимо денег,
Мимо счастья, наконец,
Ухожу я (как чернец
Входит в тесный свой приделок)
В одинокого себя,
Где душа, как угол красный,
Ежедневно, ежечасно
Гасит свечки бытия,
Теплит ладанку спасенья... (4 : 50–51)

В другом стихотворении – «Огонь свечи – колеблемая нить» – мы видим обращение к временам детства, когда не запачканная житейским сором душа ребенка свято верила в Добро, в силу Божьего слова, звучащего из уст матери:

Огонь свечи – колеблемая нить
В святую ночь рождественского бденья.
Я – помолиться здесь, я – попросить:
Не сдать, не сломаться, переплыть
Реку сомненья вверх – в разрез течения.

Туда, где маленький, с пораненной рукой,
С душой подраненной, с обидой ли, в смятенье,
Я в дом вбегал, чтоб к маме молодой
Немедленно взобраться на колени,
Уткнуться теплым лбом в ее живот,
И слушать, слушать, как она шептала,
Что с Божьей помощью все скоро заживет, –
И с Божьей помощью все скоро заживало (4 : 53–54).

В этом же номере альманаха мы найдем цикл стихотворений Николая Васильевича Иванова под общим названием «Святое озеро». (Святое озеро – озеро, находящееся в Южском районе Ивановской области вблизи поселка Мугреевский.) В простых, бесхитростных стихотворениях автор пытается найти нравственную опору для человека в нелегкие времена и утверждает: опора эта – в родной земле, в красоте родной природы, всего того, что даровано человеку Богом.

Мугреевцам, конечно, повезло –
их предки красоту, видать, ценили,
построили у озера село
и Храм Святой воздвигнуть не забыли.

.....
А как прожить? Знобит от этих дум.
Богатыми здесь сроду не бывали.
Но озеро Святое тешит ум.
Как предки хорошо его назвали!

(«Мугреевцам, конечно, повезло...») (4 : 59–60)

Эти мысли находят развитие и в другом стихотворении этого цикла – «Волна очищения».

Душа незлобива. Забудет
Обиды и прочий налет.
И Светлое озеро будет,
Как раньше, к себе позовет (4 : 65).

Мысли о духовности, о спасении души человеческой находят место и в четырнадцатом, юбилейном номере альманаха «Откровение», посвященном 90-летию Ивановской области. Сразу обращают на себя внимание читателя несколько прозаических произведений. Это глава из романа Виталия Сердюка «Без выстрела», опубликованная в альманахе под названием «О душе». Действие происходит на рубеже тысячелетий. Журналист Серов, главное действующее лицо, слушает

лекцию о душе, об ответственности человека за все свои добрые и злые дела. В наше прагматичное время, когда, казалось бы, сами понятия «душа», «духовность», «нравственность» воспринимаются как отвлеченные или даже устаревшие, лектор, кандидат физико-математических наук, логично и последовательно доказывает мысль о существовании души, подкрепляет свои научные построения не только результатами научных экспериментов, но и ссылками на Евангелие: «А теперь вспомним некоторые цитаты из Евангелия. Хотя бы вот эту: "... не бойтесь убивающих тело, души же не могущих убить; а бойтесь более Того, Кто может и душу и тело погубить в геенне". Это, если хотите, остережение Божие. Лишь пришедший к Богу может спасти душу.

Или такая цитата: "...какая польза человеку, если он приобретет весь мир, а душе своей повредит?" Слышат ли эти слова русские олигархи, те, что возомнили себя хозяевами жизни?

Берегите, дорогие, душу, и вам воздастся!» (5 : 88–89)

Случайно ли, рассуждает после лекции журналист, «что все эти озарения пришли людям именно сейчас, когда одно тысячелетие сменит другое. Не Им ли все это предопределено?» (5 : 89) Виталий Сердюк, автор уже упоминавшегося романа «Без креста», вновь ставит в своем произведении масштабную и вечно актуальную проблему: для чего живет человек? Последние годы в умы и сердца наших соотечественников упорно вбивалась мысль, что смысл человеческой жизни – в приобретении определенного набора материальных благ, а каким способом это будет осуществляться – не важно. В погоне за материальными благами люди забывают о самых простых человеческих радостях: семейном уюте, материнской любви, дружеской беседе, творческом общении. Духовное падение зашло так далеко, что сейчас можно утверждать, что все мы находимся на краю нравственной бездны. Опомнитесь, оглянитесь назад, в сторону наших вечных святынь, одной из которых является православная вера, – вот о чем заставляют задуматься произведения наших современников.

В том же четырнадцатом номере мы встречаем еще одно произведение, в основе которого лежит мысль о необходимости духовного служения. Это рассказ Станислава Смирнова «Спаси и сохрани», повествующий об одной из самых известных и противоречивых личностей в истории русского православия – протопопе Аввакуме Петрове. Но в центре рассказа не мятежный протопоп, а его мать Мария, в монастыре Марфа. Узнав о ссылке сына в Пустозерск, матушка слегла от горя и теперь находит силы только для того, чтобы еще раз помолиться за «опального Аввакума Петрова, который до самой кончины останется для нее сыном ненаглядным» (5 : 109). Душевные интонации рассказа, искренняя симпатия автора к своей героине позволяют читателю окунуться в атмосферу светлых, искренних чувств, которых нам сейчас так не хватает: материнская любовь, верность своим идеалам, милосердие. Нельзя считать случайным появление такого сюжета в современной литературе. Оценивая роль протопопа Аввакума в истории Русской Православной Церкви, М. М. Дунаев пишет: «Трагедия Аввакума проявилась в том, что он ясно разгадал, откуда идет опасность Православию на Руси: "... Возлюбиша толстоту плотскую и опровергоша долу горняя»» (5 : 11). Непримириемость к утрате духовных ценностей, к подмене духовных идеалов – в наше время это приобретает такое же большое значение, как и во времена Аввакума.

Утрата нравственных ценностей, особенно ярко проявившаяся в 90-годы прошедшего столетия, заставила многих писателей и поэтов по-новому взглянуть на свое предназначение в мире, обратиться за нравственной поддержкой к последней «инстанции» – к Богу. Это мы можем увидеть в творчестве И. А. Воронова – проникновенного лирика и истинного патриота своего края, много лет совмещающего творческий дар с работой на одном из крупных текстильных предприятий Иванова. В сборнике 1999 года «Моя есенинская верность» поэт пишет:

Когда шагнут сомненья на порог,
Грозь привычный жизни ход нарушить,
Крепитесь духом, да поможет Бог! –
А истина – осветит Вашу душу (1 : 41).

С болью пишет поэт о нравственной пропасти, в которую падает Россия и ее народ, и приходит понимание, что только духовность и вера могут спасти нашу страну от гибели:

Все так же ощущая пустоту,
И душу леденящее бессилье,
Я понимаю – рушится Россия,
Переступив последнюю черту.
О, Господи, да разве мы враги?
В душе моей не ТЫ ли гость желанный?
И я ТЕБЕ молиться не устану:
Прости же Русь, спаси и сбереги!..
(«Прозрение») (1 : 44)

Бог для поэта присутствует везде: в искреннем человеческом чувстве, в каждом движении души, в каждом явлении природы:

Все вокруг преобразилось,
Словно жизнь сменила код.
Благодать. И Божья милость.
Снег идет...
(«Снег идет») (1 : 21)

Но в сборнике 2006 года «Притяжение любви» уже более уверенной становится интонация, более определенными взгляды поэта на современную жизнь. Он утверждает, что Россия будет жить, пока россияне будут трудиться, как трудились их предки. В стихотворении «Во власть идущим» И. А. Воронов пишет:

Не лучше ль просто Богу помолиться
Да, засучив покруче рукава,
Вершить дела, а не плодить слова? (2 : 72)

Эта же мысль получает развитие в поэме «Пока поле родит...». Кажется, сам Всевышний помогает крестьянам в их нелегком труде:

Только нам повезло:
снова черная туча
Мимо нас проплыла,
убоявшись греха.

РАЗДЕЛ V

Слава Богу, дожди
нас врасплох не застали... (2 : 85)

Что же спасет Россию от гибели? Автор дает определенный ответ:

И России моей быть
великой Державой,
Пока поле родит,
пока поле родит... (2 : 96)

В сборнике поэтессы Галины Стоянцевой «Выбор» мысль о божественном промысле отражается несколько иначе. Бог, по мнению автора, в безгрешной детской душе:

... видна улыбка Бога,
Как тихий отблеск, на его лице (6 : 47).

Когда человек убивает собственную душу, она плачет, как ребенок:

Нет, ни мгновения не медлит Бог,
И наказание – в тот же миг свершилось,
Когда душа в глухой овраг спустилась...
И вот уже, по-детски неумело
Душа – сквозь камень – плачет и кричит... (6 : 55)

Особенно проникновенно звучит стихотворение «Иов», в основе которого лежит одна из историй Ветхого Завета. Смиренно принимая Божью волю, в чем бы она ни выражалась – в страшных испытаниях или щедром вознаграждении, Иов, не вспоминая об утраченном богатстве, не может забыть своих детей, отнятых у него суровым Богом. В наше время, когда ребенок нередко рассматривается как предмет роскоши наряду с мебелью и автомобилем, такие стихи звучат особенно пронзительно:

...Я вижу пред собою луг зеленый,
Три дочери бегут навстречу мне –
Те, что погибли. В их руках пионы... (6 : 51)

Духовные мотивы в творчестве современных ивановских авторов – тема поистине неисчерпаемая. Можно называть все новые и новые имена, цитировать самые проникновенные произведения. Много можно было бы написать о Евгении Дмитриевиче Глотове – поэте, прозаике, многолетнем руководителе молодежного поэтического объединения. Убежденный атеист и коммунист, никогда не отступавший от своих взглядов, он остался в памяти всех, кто его знал, образцом духовности, доброты, самоотверженности. И, наверное, не случайно в его стихах мы тоже встречаем образ Господа, Творца всего прекрасного. Чуткое сердце и великая душа поэта не могли остаться в стороне от духовного начала нашей жизни, даже если разум диктовал иное.

В 2006 году издательством «Иваново» были выпущены две книги поэтессы, назвавшей себя Ирина Софора (настоящее имя – Ирина Игоревна Малышева). После обряда крещения в 1992 году у нее начались чудесные видения, связанные с духовной сущностью нашего мира. Ирина Софора получила предписание изла-

гать в стихах все, что она увидела и услышала во время этих видений. Но эта тема достойна отдельного исследования.

Подводя итог всему сказанному, можно утверждать, что интерес современных писателей к духовным темам и мотивам неслучаен. В эпоху социальной и нравственной нестабильности мастера слова будут искать опору и поддержку в том, что им близко и знакомо: в незабываемых детских годах, в материнской любви, в родной земле, ее скромной природе... Именно в этом и находят наши современники проявление Божественного начала, того, что спасало человечество во все времена и, ежели будет на то Господня воля, спасет и сейчас.

Библиографический список

1. *Воронов И. А.* Моя есенинская верность. Иваново, 1999.
2. *Воронов И. А.* Притяжение любви. Иваново, 2006.
3. *Дунаев М. М.* Вера в горниле сомнений.: православие и русская литература в XVII – XX вв. М., 2003.
4. Откровение: Литературно-художественный альманах. № 12. Иваново, 2006.
5. Откровение: Литературно-художественный альманах. № 14. Иваново, 2008.
6. *Стоянцева Г. А.* Выбор. Иваново, 2002.
7. *Таганов Л. Н.* «Ивановский миф» и литература. Иваново, 2006.
8. *Янушкявичус Р. В., Янушкявичене О. Л.* Основы нравственности. Беседы по этике для старшеклассников. М., 1998.

Т. Н. Кабинетская
*Псковский государственный
педагогический университет*

ДУХОВНО-ЭКОЛОГИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ КНИГИ САШИ СТРОЙЛО

Псковский художник Саша Стройло, по его словам, «книги делал всегда». Он – заслуженный художник Российской Федерации, член Союза художников России, участник Всесоюзных и Республиканских выставок. При этом в одних случаях он профессионально выполнял официальные заказы, как всякий художник-дизайнер и иллюстратор книги. Им проиллюстрировано и издано в различных издательствах России больше сотни книг. В 2004 году в конкурсе «Искусство книги. Традиции и поиск» в номинации «Издания» он получил диплом второй степени за оформление книги «84 стихотворения» Олега Мисковца (издательство «Мы – пскопские», Псковская областная типография). Сам художник достаточно критично относится к некоторым своим работам, считая, что иногда «гордиться нечем». Однако почти всегда гордиться есть чем.

В 1999 году к юбилею А. С. Пушкина им была составлена и проиллюстрирована книга «Александр Пушкин. Письмо Деспоту». Книгу составляют пейзажи села Колпина, где когда-то и находилось имение адресата Пушкина, а теперь барский дом остался только на архивном рисунке, воспроизведенном на страницах

книги. Поэт не застал хозяина имения и оставил небольшую записку в благодарность «за заочное гостеприимство». Этот текст, собственно, и составляет содержание книги. Обложка оформлена ракушками улиток, «единственных оставшихся потомков свидетелей посещения 175 лет тому назад 8-ого августа 1827 года Александром Сергеевичем Пушкиным имения Игнатия Семеновича Деспота-Зеновича». Читатели книги – свидетели того, что безвозвратно ушло из нашей истории и культуры.

Пушкин занял достойное место в творчестве Саши Стройло. Художник выпустил книгу «Нравы, обычаи и верования села Сенно» с подзаголовком как бы в зеркальном отражении «Нравы, обычаи и верования села Горюхина». Взятые из пушкинского текста цитаты прокомментированы и проиллюстрированы художником со свойственной Стройло иронично-любовной интонацией. Например, к цитате «Глас народный обвинил, мнение общественное обвинило» приведена картинка с изображением церковной стены и двух мирно беседующих баб с подписью «Пока не прокисло молоко».

В последнее время все чаще художник придумывает не только иллюстрации и оформление книги, но и текст, демонстрируя несомненный талант писателя. Заканчивает книгу-переключку современного нам псковского села Сенно с пушкинским Горюхиным автор так: «Нравы в Сенно тоже простые, обычаи обыкновенные, как у всех. Но с незнакомыми первыми уже не здороваются, шапку в избе не снимают, пьют безбожно и почти поголовно... Милиции не боятся, КГБ не стало, а других аббревиатур не запоминают. Партийных тоже теперь не надо опасаться. Партий теперь столько, что каждый день в новую вступать – жизни не хватит. <...> От жизни ничего хорошего не ждут. Даже с какой стороны это хорошее ждать, не знают. Но думают, что всё равно будет лучше. Хотя лучше уже было. Так получилось, так всегда получается. А по субботам баньку, если она есть, истопить, попариться, чайку попить. Хорошо чаю после баньки попить! Завтра – воскресенье» (1 : 155–156). Эта любовно-ироническая, только ему присущая интонация слышится и в других его текстах. Она как бы переключается с его открытками-картинками, на которых изображены псковичи за своими обычными делами: походом в магазин или за водой, вкручиванием лампочек, общением. Эти картинки романтические, но чаще ироничные. Иногда по-детски наивные, иногда безудержно загулявшие, его персонажи что-то покупают, починяют, общаются – мирно или не очень, гонят самогон и смотрят на звезды.

Стройло можно назвать настоящим «Кутюрье» книжного дизайна. Так же, как кутюрье создает направление в моде, показывая основные тенденции, детали, содержание моды на ближайшее время, так и Саша Стройло обозначает основные возможные связи книги как факта предметного мира с ее содержанием, миром виртуальных идей и образов. Его цель – довести эти разные грани, ипостаси книги до полного совпадения или, наоборот, до полного расхождения. Так случилось, например, с иллюстрациями к пушкинским «Песням о Стеньке Разине». Книга получилась на 600 страниц, и это, учитывая, что стихи Пушкина занимают всего три неполные страницы печатного текста, а остальное – художественный комментарий к эпохе, быту и людям времени Степана Разина.

В советское время книга зачастую была не столько частью интеллектуальной жизни ее обладателя, сколько служила красочным интерьером, показателем, а не фактом начитанности ее владельца. Было престижно иметь дома отличную библиотеку при общем дефиците книг, что и служило свидетельством связей и возможностей человека. Саша Стройло показал и эту линию в концепции книги, доведя ее «по-хармски» до абсурдного предела. Например, у него появились книги, которые и были предназначены для оформления интерьера. Составленные из коробок сигарет «Camel» – впоследствии для этого служили и коробки отечественных папирос «Беломорканал», – книжечки развертывались на цепочку страниц и могли располагаться в пространстве не только слева направо, но и сверху вниз или снизу вверх. Так появилась книга на пачках индийского чая: «Россия – родина слонов». Как ни странно, а может быть, как раз очень закономерно, что эти книги, как и картины художника, быстро нашли поклонников за рубежом и появились в музеях и частных коллекциях Германии, Голландии, Франции, Финляндии, Швеции, Дании, США, Канады, Италии.

У Саши Стройло несомненный дар рассказчика. «Приехал в деревню Большие Пети, под Славковичами. Нашел одного алкоголика. За бутылку попросил показать каменный крест. Нашли. Стою, рисую. Мимо старушка идет, местная жительница. “Ты крест наш воруешь”, – говорит. “Его же десять человек не поднимут”, – отвечаю я. Она упрямствует: “Все равно воруешь”. “Зачем?”, – спрашиваю. “Ты его в металлолом сдашь”, – отвечает она. “Как?” – недоумеваю. – Он же каменный?..” “Все равно сдашь”, – настаивает старушка. Вот такой у нас народ».

Рассказанная им история связана с еще одной стороной его таланта. По меткому замечанию одного из почитателей его творчества, «сколько ни рассказывай о художнике Стройло, он ...необъятен». В те же 70-е годы, только-только приехав в Псков, художник обратился к материалу не только невостребованному, но полузабытому и постепенно исчезающему из культурного обихода псковичей. Он начал рисовать старые здания, которые ветшали и исчезали на глазах, а с ними уходила часть истории, часть человеческой жизни. Эту концепцию позднее и определили как «культурно-экологическую», суть которой выражена в названии одной из изданных позднее книг – «Что имеем» (2).

А. Г. Стройло нашел в Печорах единственный в России сохранившийся с XVII века деревянный городской дом стрельца. В Печорах, как и полагается на границе, жили стрельцы, была стрелецкая слобода, и один дом, несмотря на войны, пожары и невзгоды, чудом уцелел. Так и появилась книга «Дом стрельца».

Затем настал черед каменных крестов и часовен. Несколько лет назад увидела свет книга, в название которой вынесено слово «Ника». Такая надпись часто встречается на православных крестах. Подзаголовок книги поясняет: «Кресты (преимущественно каменные) и часовни округа сельца Михайловское». Как считают работники Государственного музея-заповедника А. С. Пушкина, это издание уникально в своем роде: оно объединяет без малого сотню рисунков, «на которых изображены старинные каменные кресты, кованые и деревянные кресты на храмах и часовнях, утраченные и вновь поставленные часовни на территориях музея-заповедника “Михайловское” и рядом с ним». Каменные кресты,

датируемые XIV–XVI веками, вызывают особый интерес художника уже хотя бы потому, что они – из числа дошедших до нашего времени «крох» богатейшей материальной культуры наших предков. Свои рисунки Александр Стройло сопровождает краткими сообщениями. Чаще всего это скупые исторические факты: кем и когда был поставлен (если известно), место нахождения до того, как крест был перевезен в Михайловское и так далее. Иногда текст сопровождается небольшими типичными для автора ироническими комментариями. Так, например, рассказывая о Савкиной горке, он пишет: «Установленные на площадке городища каменные кресты XIV–XVII веков мирно уживаются с языческим идолом, привезенным сюда из окрестностей села Велье. Завершает экспозицию металлическое било, функции которого здесь не ясны – бить по билу нечем: городище, как часть заповедника, всегда чисто прибрано...»

Но и этим не ограничивалась концепция книги в творчестве этого необыкновенно талантливой и оригинального художника. В 70-е годы он начинает делать книги в единственном экземпляре. Так, например, появилась на свет книга А. Ахматовой «Реквием», рассказ М. Булгакова «Псалом», стихи Д. Хармса и А. Введенского и многие другие. Это были изящно переплетенные, в кожаной обложке – они, как правило, имели и свои, какие-то особенные украшения – книжечки. На каждой странице автор-художник писал одну-две фразы и сопровождал ее иллюстрацией, получалась своеобразная «раскадровка» книги. Мотив выпуска такой книги был вполне оправдан и понятен. В те годы никому и в голову не могло прийти, что скоро «Реквием» Ахматовой, рассказы М. Булгакова или стихи и рассказы Д. Хармса, да и многих других, дорогих сердцу художника авторов, будут издаваться свободно. Поэтому ценность существования печатного текста подчеркивалась и единственностью экземпляра, и дорогостоящей обработкой, и дизайном.

Псковский журналист А. Донецкий тонко подметил, что, «по сути, художник «собирает» пространство и время, делает родную историю и культуру доступной для любого специалиста и для профана. Именно такое занятие и называют подвижничеством». А директор музея-заповедника «Михайловское» Георгий Васильевич назвал рисунки и тексты Александра Стройло «рассказом об “узелках” земной и небесной памяти народа».

Библиографический список

1. АГС. Нравы, обычаи и верования села Сенно (Нравы, обычаи и верования села Горюхина) с предупреждением писателя ...- ова. Псков, 2004.
2. Салтан Н. И., старший научный сотрудник художественного отдела Псковского музея-заповедника: www.museum.ru.

РАЗДЕЛ VI. ПРОБЛЕМЫ ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫХ КОНТАКТОВ РУССКОЙ И ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУР

А. М. Селезинка

Львовский национальный университет им. И. Франко (Украина)

БИБЛЕЙСКИЙ АЛЛЮЗИВНЫЙ НАДХРОНОТОП В ПЕРЕВОДЕ «СОНЕТОВ» В. ШЕКСПИРА

Исследования духовно-нравственных основ русской литературы весьма необходимы и актуальны, поскольку в известном смысле литературное произведение есть сама жизнь, образ мира, явленный в слове, «и художественное задание текста – внушить читателю жизненные ориентиры, оказать помощь в определении человеком верного жизненного пути» (3 : 7). Исторически устойчивые и неизменные духовно-нравственные начала русской духовной жизни традиционно связаны с библейскими текстами. Переводя «Сонеты» В. Шекспира на русский язык, мы пытались по мере возможности сохранить библейский аллюзивный надхронотоп «всё в одном», выявленный нами в шекспировских текстах. Надхронотоп (наш термин) – это такой образ, который в результате размыкания земного временного пространства становится воплощением вечной истины, не зависящей от взаимосвязи времени и пространства и неподвластный ему в отличие от тех «пространственно-временных образов» («хронотопов», по М. Бахтину), в которых реализованы типы «ценностных ситуаций» (5 : 773). Следует отметить, что известный литературовед А. В. Чичерин ставил знак равенства между образом и идеей (7 : 18), а истины, как известно, приходят в виде идей.

На принципе совпадения противоположностей основано учение об *complicatio et explicatio* (свертывание мира и развертывания его из Бога). Уже Цицерон употреблял его в своих трудах, а неоплатоник Прокл проводил анализ свертывания-развертывания. В мистико-неоплатоновской теории эманации речь идет о том, что Бог как бесконечное абсолютное единство создает мир путем самоистечения в него. Таким образом устраняется противоположность между Богом и миром, – одной из нижних степеней саморазвертывания абсолютного единства: «Все начинается от единого Бога» и переходит во множество, которое приводится к единству (10 : 214).

Идея нисхождения единого во множество перешла в средневековую философию через псевдо-Дионисия и Эриугену, приобретя пантеистический смысл. Эту идею перенял и развил один из самых талантливых мыслителей эпохи Возрождения – Николай Кузанский (1401–1464). Согласно с его учением высшее начало существует в низшем и наоборот, а принцип единства заложен в соотношении единства и множества.

По сути, идея *complicatio et explicatio* (свертывание мира и развертывание его из Бога) заимствована из Библии, где говорится о наличии в одном многих составляющих и о том, что всё исходит от Бога, который был, есть и будет, и к нему возвращается:

I am Alpha and Omega, the beginning and the ending, saith the Lord, which is, and which was, and which is to come, the Almighty (The Revelation, 1: 8). Я есть Альфа и Омега, начало и конец, говорит Господь, который есть и был и грядет, вседержитель (Откр., 1: 8).

Бог один, но Он состоит из трёх личностей:

Бога Отца, Бога сына и Бога Святого Духа:

For there are three that bear record in heaven, the Father, the Word, and the Holy Ghost: and these three are one (I John, 5:7). Ибо три свидетельствуют на небе: Отец, Слово и Святой Дух; и Сии три суть едино (I Ин., 5: 7).

В шекспировских текстах нами выявлены разные типы надхронотопа, в которых наблюдается совмещение в одном двух, трёх или более компонентов. Мы называем их такими терминами:

- 1) двообраз – объединение двух образов в одном;
- 2) триобраз – соединение трёх образов в одном;
- 3) полиобраз – универсальное объединение многих образов в одном символе «всё в одном» благодаря процессам свёртывания и развёртывания.

Например, в 22-м сонете лирический автор и его друг отдают свои сердца друг другу. Красота друга:

Is but the seemly raiment of my heart,
Which in thy breast doth live, as thine in me.
Лишь моего же сердца одеянье:
Оно в груди твоей, твоё ж в моей.

В результате этого обмена возникает двообраз – своеобразное единство сердец, ведь если умрет одно из них, то умрет и другое, так как они образуют одно целое, состоящее из двух сердец:

Presume not on thy heart when mine is slain;
Thou gav'st me thine, not to give back again.
Мне сердце не тревожь – умрет оно,
Твоё не возвращу, ведь мне дано (22).

Именно чувство любви объединяет в одно целое двоих, поэтому, прославляя любимого человека, В. Шекспир хвалит и себя:

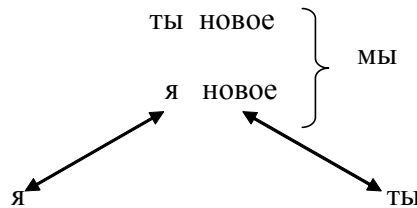
When thou art all the better part of me?
What can mine own praise to mine own self bring,
And what is't but mine own when I praise thee.
Ты – половина лучшая моя.
Мне самому, что даст хвалебный стих?
Хваля тебя, себя же славлю я (39).

Как и в этом лирическом произведении, в художественном мире большинства сонетов В. Шекспира доминирует обращение «ты» (thou), придающее ему

особенное теплое чувство. Как указано Э. Бенвенистом, местоимение «ты» владеет обратимостью, потому что тот, к кому я обращаюсь на «ты», думает о себе, как я, и поэтому «ты», адресованное лицу, которое мыслит о себе как я, становится «ты» (1 : 264–269).

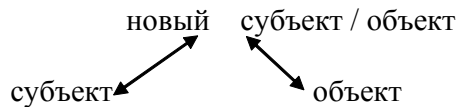
В сонетах В. Шекспира авторский лирический монолог переходит в диалог не только из-за этого, но еще и потому, что в большинстве из них имеет место слияние личности автора и его героев. Это уже нечто большее, чем просто обратимость, хотя она и присутствует в этом слиянии, поскольку это – образование нового качества, нового образа «я» или «ты» с сердцем и свойствами любимого человека.

Динамическая сила сонетов – любовь. Субъективно-объективные структуры, лежащие в основе этого полиобраза, обогащаются еще одним местоимением «мы» (we two, 36-й сонет), становятся взаимодействием «я» – «ты» – «мы», так как «я» и «ты», сливаясь, образуют новое качество «мы» – «all in one» (всё в одном, в данном случае два в одном). Оно и одинарно и множественно по своей сути, охватывая «я», «ты», которые превращаются в «мы» / новое «я» и «ты». Если обратимость можно передать соотношением «я» – «ты», то в этом случае возникает уже не линейная, а объемная модель:



На языке логики «я» > «ты», по мнению П. Бухаркина, можно изобразить как такую модель общения, когда «субъект видит объект как организованный по тому же принципу, что и он сам, следствием чего оказывается сопереживание объекта, который тем самым становится со-субъектом. Каждый объект может стать субъектом, поэтому субъект, описывая объект в некотором смысле характеризует самого себя» (3 : 73).

В сонетах В. Шекспира эта модель общения на логическом уровне тоже расширяется, потому что возникает ещё один – третий объект / субъект, наделенный чертами как объекта, так и субъекта, по своим свойствам несколько отличным от них обоих:



Причем направление творческой мысли В. Шекспира идёт от менее совершенного к более совершенному. Как и у Кузанского, у него подчеркивается совершенство нового субъекта / объекта, нового «все я», «все ты», который по своим душевным свойствам лучше отдельного «я», «ты», поскольку он обогащён благородным, любящим сердцем, красотой и молодостью друга. Благодаря любви этот полиобраз

поднимается на более высокую плоскость, приближается к Богу. Ведь теперь он в меньшей мере подвластен человеческим законам, то есть ближе к небесным.

Подобно Богу, который в уже приведённой цитате «есть и был и грядёт» (Откр., 1 : 8), то есть вечный, полиобраз «все я» тоже в состоянии сохранить юность, несмотря на то, что уже стар:

My glass shall not persuade me I am old,
So long as youth and thou are of one date...
How can I then be elder than thou are?
Не скажет зеркало мне: «Постарел»,
Пока, как юность, молод ты годами...
Я потому не знаю увяданья (22).

Кроме того, в сонетах, по мнению В. Шекспира, этот полиобраз навсегда остаётся красивым и молодым:

Not marble, nor the gilded monument,
Of Princes, shall outlive this powerful rime;
But you shall shine more bright in these contents
Than unswept stone, besmear'd with sluttish time.
Из мрамора и злата монумент
Могучей рифмы не переживет;
Сиять в сонете будешь в тот момент,
Когда надгробный камень в прах преидет (55).

То есть этот образ поднимается выше, чем хронотоп. По определению М. Бахтина, хронотоп – это «существенная взаимосвязь временных и пространственных отношений», художественно усвоенных литературой. Н. Ф. Копыстьянская указывает на то, что М. Бахтин употреблял этот термин для определения взаимодействия между пространством и временем (4 : 264–265). А этот образ, разомкнув время и пространство, приближается к вечности, к небесным, а не земным законам, которые неподвластны временным и пространственным измерениям. Поэтому его можно назвать надхронотопом.

Нужно отметить, что двообраз свойственен и пьесам Великого Барда. Так, в комедии «Двенадцатая ночь» в образе Виолы, переодетой в мужчину, слились её братья (своего брата она считает мертвым) и сестры (то есть она сама). Таким образом возникает полиобраз «два в одном»:

Viola: I am all the daughters of my father's house, and all the brothers too...

Виола: Я нынче, государь, – все сыновья и дочери отца («Двенадцатая ночь»; II, 4).

Следует подчеркнуть то, что тут говорится об объединении брата и сестры, то есть мужчины и женщины.

Но этот двообраз – библейская аллюзия также и на то, что в браке двое становятся одним:

And said, For this cause shall a man leave father and mother, and shall cleave to his wife: and they twain shall be one flesh (Mt.; 19 : 5).

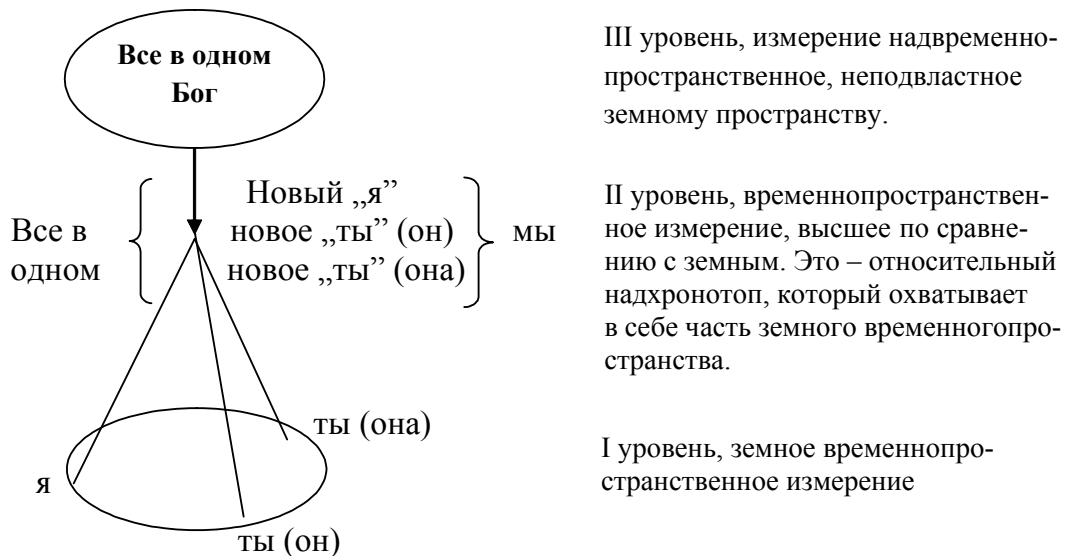
И сказал: посему оставит человек отца и мать и прилепится к жене своей, и будут два одною плотью (Мф.; 19 : 5).

Кстати, в поэме «Феникс и голубка», при описании супружеской любви, употреблено то же слово, что и в Библии – «twain»:

So they lov'd as love in twain
 Had the essence but in one;
 Two distincts, division none:
 Number there in love was slain.
 Так слились одна с другим,
 Душу так душа любила,
 Что любовь число убила –
 Двое сделались одним (перевод В. Левика).

Таким образом, из проведенного анализа следует, что в своём творчестве В. - Шекспир объединяет в одно целое не только двух мужчин, но также женщину и мужчину, поэтому невозможно утверждать, что все первые 126 сонетов адресованы мужчине.

Кроме этого, в шекспировских текстах есть и триобраз. Так, в 8 сонете изображено два таких полисимвола: во-первых, это отец, мать и их ребенок – «все в одном» («all in one»), а во-вторых, и их песня, которая, хоть и состоит из трех песен, в конечном счете становится одной нотой (one note). Модель этого триобраза такая:



В данном случае гармония достигается благодаря любви, единству всей семьи, слиянию трех отдельных людей в одно целое:

Resembling sire, and child and happy mother,
 Who all in one, one pleasing note do sing:
 Whose speechless song, being many, seeming one.
 Отца, дитя и мать напоминая,
 Как «все в одном», слились в единой ноте:
 И песнь звучит одна, хоть звуков много (8).

Подобное триединство нашло, по нашему мнению, своё отображение в сонетах, когда Великий Бард пишет о своей любви к другу и Темноволосой леди, которая вмещает в себя его собственное чувство, любовь друга и любовь Смуглой героини. Поэтому в 76 сонете снова употреблен полиобраз «all one», только без предлога «in», а «sweet love» заменено не личным местоимением «thou» – «ты», а более всеохватывающим «you» – «вы».

Why write I still all one, ever the same...
 O know sweet love I always write of you.
 Зачем всегда пишу про «всё в одном»...
 Пишу всегда о вас, любовь моя (76).

Это дает возможность по-новому исследовать 105 сонет, именно на основе которого возникло предположение, что первые 126 сонетов посвящены другу поэта (11 : 199). В нем речь идет о любви лирического героя, которая описывается благодаря «трём темам в одной» (three themes in one) – это ещё одна вариация триобраза «всё в одном». В стихах поэта всегда высказывается одно (one thing), которое включает в себя отличие (разницу). То есть имеет место слияние трех в одно, гармония противоположностей, когда множество – три – становится одним, поскольку, как это утверждает сам В. Шекспир, все его песни и хвала посвящены одному и об одном (to one, of one). Но его личное единое пространство включает ещё две личности – возлюбленную и любимого друга (три в одном). А время этого образа неизменное, постоянное (constant), потому что полисимволу любимой личности, которая остается доброй (kind) всегда – в прошлом, настоящем (to-day), будущем (tomorrow), также присуще постоянство (constancy), охватывание трех времен в одном мгновении. Таким образом, для метода, который применял В. Шекспир, характерно объединение в одном мгновении времени, которое нашло свое отображение в этом триобразе, и непрерывного движения во времени, когда каждая протяженность (длительность) становится началом без конца и концом без начала или бесконечным мгновением тождества начала и конца, неделимым единством прошлого, настоящего и будущего, их одновременным сосуществованием. Такое же понятие времени свойственно «неоплатонической вечности», в которой «все моменты реального времени... собраны в одно неделимое целое» (6 : 360). Поэтому полиобраз любви «три в одном» неподвластен времени:

Finding the first conceit of love there bred,
 Where time and outward form would show it dead.
 Найдешь любви прекрасный образ там,
 Где мертвою она казалась нам (108).

Таким образом, приходим к выводу, что в шекспировских текстах библейский аллюзивный надхронотоп становится выразителем христианского нравственного начала, которое мы по мере возможности пытались сохранить при переводе «Сонетов» на русский язык.

Библиографический список

1. Бенвенист Э. Общая лингвистика. М., 1974.
2. Библия. М., 2006.

3. Бухаркин П. Е. Православная церковь и русская литература в XVIII – XIX веках. СПб., 1996.
4. Копистянська Н., Приплюцька М. Питання часо-просторової термінології / Іноземна філологія. Львів, 2003. Вип. № 114.
5. Краткая литературная энциклопедия. Т. 9. М., 1997.
6. Лосев А. Ф. История античной эстетики. М., 1963.
7. Чичерин А. В. Идеи и стиль. М., 1968.
8. Шекспир В. Полн. собр. соч.: в 8 т. М., 1957–1960.
9. Шекспир В. Сонеты. Перевод Селезинки И. А., Селезинки А. М. Львов, 2008.
10. *Areopagite Dionysios*. *Mystische Theologie und andere...* München, 1956.
11. Rowse A. L. William Shakespeare. New York, 1995.
12. *Shakespeare W*. Complete Works. Glasgow, 1994.
13. The New Chain Reference Bible. USA, 1964.

Н. К. Ильина
*Костромской государственный
университет им. Н. А. Некрасова*

УСМИРЕНИЕ СВОЕНРАВНОЙ В КОМЕДИИ «БЕШЕНЫЕ ДЕНЬГИ» (У. ШЕКСПИР И А. Н. ОСТРОВСКИЙ)

Англоязычные переводчики и исследователи пьес А. Н. Островского (Дэвид Магаршак, Лоренс Хэнсон) в один голос утверждают, что тему для комедии «Бешеные деньги» Островский позаимствовал из комедии У. Шекспира «Укрощение строптивой», придав ей «современное звучание и обстановку» (1 : 292), «значительно усовершенствовал ее» (2 : xviii). Правомочность подобных утверждений вряд ли стоит опровергать, так как сопоставления напрашиваются сами собой как на уровне композиции и сюжета, так и текстовые. Островский несколько раз за свою жизнь обращался к переводу комедии Шекспира «Укрощение строптивой» («*The Taming of the Shrew*»), которую он сначала перевел прозой и назвал «Укрощение злой жены» (1850), а затем осуществил стихотворный перевод под названием «Усмирение своенравной» (1865). Через 5 лет появилась его комедия «Бешеные деньги», которая первоначально называлась «Коса на камень», то есть ближе стояла по замыслу к шекспировской комедии. Затем Островский думал назвать ее «Не все то золото, что блестит», но в итоге решил отойти от пословичного названия в пользу социально значимого и одновременно многозначного. В комедии предполагалось противостояние двух разных мировоззрений: отживающего дворянского, барского, и крепнущего буржуазного, основанного на солидной материальной базе.

Первое, что бросается в глаза при анализе двух комедий, – это не столько их сходство, сколько различия. Внутренне свободные типы шекспировских героев резко выделяются даже на фоне ренессансной Италии, в которой они живут: свободолюбивая и резкая Катарина, уверенный в себе и крепко стоящий на ногах

Петручио, дерзкие слуги Транио и Грумио, – все они дети своей эпохи по масштабу и талантам. В сопоставлении с ними персонажи Островского кажутся мелкими и даже мелочными, хотя они тоже порождены своим временем. И дело здесь не в том, что одна эпоха уступает другой в масштабности, а в том, что драматурги по-разному подходили к созданию произведений.

Островский прекрасно понимал, что театр времен Шекспира, во многом условный, к XIX веку претерпел большие изменения. Об этом он рассуждал в «Мыслях о драматическом искусстве»: «Изобретение интриги потому трудно, что интрига есть ложь, а дело поэзии – истина. Счастлив Шекспир, который пользовался готовыми легендами: он не только не изобретал лжи, но в ложь сказки влагал правду жизни. Дело поэта не в том, чтобы выдумывать небывалую интригу, а в том, чтобы происшествие даже невероятное объяснить законами жизни. Многие условные правила исчезли, исчезнут и еще некоторые. Теперь драматические произведения есть не что иное, как драматизированная жизнь» (3 : 459–460). Следуя требованию времени, Островский искал типических героев в гуще самой жизни, нисколько не идеализируя их.

Идея обеих комедий в общем и целом отражена в заглавиях и тоже разная. Шекспир опирается на фольклорный источник – на старинные рассказы о злой жене, усмирённой мужем с помощью розог и просоленной шкуры барана, в которую муж ее завернул. Эту нехитрую популярную историю драматург облек в новые одежды. Петручио готов жениться на богатой девушке, не видя ее, не заботясь о чувствах, деловито и напористо. Мотив женитьбы на строптивой, очевидно, взят без изменений из фольклора, так как срочных причин для женитьбы у Петручио не было. Он был богат, знатен, свободен и, следовательно, мог не спеша выбрать себе достойную невесту. Однако вопреки здравому смыслу Петручио очень торопится с женитьбой, и Шекспир не объясняет причин. Ему интересен сам процесс единоборства двух незаурядных личностей, и здесь драматург проявляет себя настоящим психологом. Он ведет героя от деловитости и равнодушия к симпатии и азарту, по мере возрастания которого в процессе укрощения тот лучше узнает, понимает и ценит Катарину. В конце пьесы между героями устанавливается полное взаимопонимание, уважение и любовь.

Островский, как известно, ставил Шекспира на недостижимую высоту, и авторитет его был для русского драматурга непререкаем. Комедия Шекспира не могла быть для него не чем иным, как источником вдохновения и размышления на интересовавшую Островского тему о взаимоотношениях супругов в семье новой России, не патриархальной, сословно замкнутой, а развивающейся, меняющейся, путающей все прежние правила. Деловой человек Савва Васильков, хотя и дворянин, больше похож на купца новой формации. Он уверен в себе, когда дело касается подрядов, математических расчетов и счетов, но он совершенно теряется, когда сталкивается с расчетливостью иного рода – алчным практицизмом, скрытым под рафинированной, светской маской. Слишком наивная его душа легко обманывается внешней красотой. Московская светская барышня Лидия Чебоксарова занимает все его мысли. «Нагляделись на свою красавицу?» – спрашивает Василькова Телятев. «До сытости», – отвечает тот (4 : 172), повторяя слова Транио, практичного слуги влюбленного Люченцио из комедии Шекспира, обращен-

ных к господину, не сводящему глаз с Бьянки: «Досыта глядите» (здесь и далее перевод самого Островского. – *Н. И.*) (5 : 20).

Замысел Островского в комедии развивается как раз в противоположную сторону от шекспировского: влюбленный Васильков довольно быстро добивается руки своей красавицы, но сердца ее не завоевал. Более того, его приводит в отчаяние равнодушие и расточительность молодой жены, не желающей оценить его тонкую душу и благородство. В какой-то момент он даже желает собственной смерти, но затем излечивается от романтических иллюзий о счастье и взаимной любви и приходит к принятию брака-сделки во имя обоюдной выгоды. В последней сцене он холоден, деловит и назидателен, ставит условия и повелевает. Он одержал верх над женой, подчинил ее своей воле, но ее подчинение вынужденное, не добровольное, как у Катарины, финальный монолог которой подтверждает ее преобразование. Заключительный монолог Лидии – признание ее поражения и прощание со всем, что было ей так дорого и мило: прежним беззаботным образом жизни прелестной бабочки, знавшей только удовольствия в окружении таких же беспечных мотыльков, вовсе не думающих о деньгах и сорящих ими с непередаваемой грацией. Этот монолог утверждает образ жизни деловых людей, их победы над непрактичными, бесполезными созданиями. Но торжество Василькова не выглядит привлекательным, потому что в основе его победы лежит принуждение и расчет. Однако и Лидия не производит впечатления жертвы, ведь, обвиняя мужа в деловой хватке, она сама расчетливо решает остаться с ним из-за выгоды.

Не выдерживая сравнения с Катариной и Петручио, герои Островского словно продолжают комедию Шекспира, в которой разворачивается история усмирения другой героини, чей капризный характер только обозначился в конце шекспировской пьесы. Если продолжать аналогию с героями Шекспира, то Васильков и Лидия скорее напоминают Люченцио и Бьянку. Их брак, как оказалось, вовсе не такой гармоничный, как представлял себе молодой супруг. Бьянка выпустила коготки, показывая полное пренебрежение к мужу. Вырвавшись из-под родительской опеки, она почувствовала власть над мужем и не преминула показать ее на людях. Бьянка и в обществе стала вести себя своенравно, отпуская не свойственные молодой женщине сомнительные остроты и резкие замечания. Катарина и Бьянка поменялись местами. Шекспир заканчивает комедию намеком на предстоящие Люченцио и Гортензио, тоже женившемся на своенравной вдове, трудности усмирения своих жен.

Эти же трудности стоят и перед Васильковым. У него есть чувство собственного достоинства, и он не хочет быть посмешищем поклонников своей супруги. Лидия терпеть не может мужа, и, в отличие от Катарины, ее неприязнь не показная, не защитная реакция от посягательств на ее личность, а столичный снобизм барышни из общества по отношению к провинциалу. Васильков и одевается скромно, и говорит с провинциальным акцентом, и не умеет поддерживать беседу и развлекать скучающее общество. Она открыто называет мужа глупым и просит даже не говорить о нем: «Смешно! Где ему!.. Да он и слишком глуп для такого дела. Не упоминать о нем будет гораздо покойнее» (4 : 232). Именно так отзывается Бьянка о своем супруге: «Так глупы вы, надеясь на покорность» (5 : 93).

Английское слово строптивая («shrew») происходит от названия маленького животного землеройки, которое издает пронзительные звуки в минуты опасности. Отсюда и поведение стропливой женщины, которая кричит и бранится. Островский в переводе назвал комедию Шекспира «Усмирение своенравной» вопреки уже существовавшему переводу на русском языке «Укрощение строптивой», так как подчеркивал в героине не внешние проявления неповиновения, а сам ее характер, упрямый и непокорный. Этот же характер может проявиться и по-другому – без криков и слез, в лицемерии и притворстве. Когда Островский работал над комедией «Бешеные деньги», он создавал именно такой характер героини, избалованной, ценящей только деньги. Лидия Чебоксарова не сентиментальна и очень расчетлива. Слишком хорошо воспитанная, чтобы кричать, она поначалу добивается выполнения своих прихотей лаской. Когда муж отказывается оплачивать ее счета, она притворяется, что согласна урезать расходы и даже переселиться в более скромное жилище. Узнав, что ее муж не так богат, как она предполагала, она без сожаления покидает его и ищет богатых покровителей. Лидия настолько цинична, что предлагает себя в любовницы Телятеву, в содержанки богатому старику Кучумову, лишь бы не стеснять себя в расходах. Среди людей ее круга слыть бедной было куда позорнее, чем потерять честь.

Таким образом, цель, которую ставит перед собой Лидия, совпадает с целью Петручио. Но это лишь внешнее сходство. Женитьба Петручио, как было отмечено, лишь фольклорный элемент. В комедии Островского показан социальный тип, типичный для пореформенной России, – тип обнищавших дворян, которые живут не по средствам. И поэтому для Лидии выгодное замужество – необходимость, единственный способ жить, не изменяя своим привычкам.

В обеих комедиях есть схождения на уровне системы образов. В персонажах Шекспира просвечивают типы комедии-дель-арте: романтические влюбленные (Люченцио и Бьянка), энергичный умный слуга (Транио) и простоватый слуга (Бионделло), старик Панталоне (Гремио) и старик-отец (Баптиста Минолла). Эти типы уходят корнями в римскую народную комедию масок – ателлану и в бытовую новоаттическую комедию. Среди поклонников Бьянки молодой Транио, изображающий Люченцио, и уже немолодой Гремио. Отец Бьянки выторговывает наиболее выгодные условия замужества дочери. У Островского Баптисте соответствует мать Лидии Надежда Антоновна, тоже стремящаяся повыгоднее сбыть Лидию замуж, чтобы поправить свои дела. Поклонник Лидии, Иван Телятев, как и Транио, оказывается не тем, за кого его принимали, а панталоне Гремио соответствует легкомысленный престарелый селадон и певун Кучумов.

Шекспир наделяет фольклорные типы современным содержанием. Так, энергичный Петручио – воплощение нового героя, уверенно добивающегося своих целей, высказывающего ренессансные идеи о человеческом достоинстве, о мнимой и истинной добродетели:

Петручио. Со мной венчаться будет, а не с платьем.
Вот если б мог я подновить себя
Так скоро и легко, как это платье... (5 : 55) <...>

Хоть платье бедно, да в кармане много;
Душой богато только наше тело.
Сквозь черных туч просвечивает солнце;
Под рубищем заметно благородство... (5 : 76)

В лице Катарины современная Шекспиру женщина заявляет о том, что она личность, ни в чем не уступающая мужчине, а покориться принятым условностям может лишь добровольно, в ответ на уважение и любовь.

В комедии «Бешеные деньги» выведены герои-типы, часто встречающиеся в творчестве Островского: светские бездельники и паразиты, живущие за счет кредиторов, разорившиеся дворяне и жиголо богатых женщин. Все без исключения персонажи изображены как нравственно убогие люди, включая и новый тип героя, практичного делового человека, своим трудом и способностями зарабатывающего немалые деньги, умные деньги, которым он знает цену. Васильков – представитель восходящего класса, но этот новый герой не вызывает однозначного к себе отношения. Телятев замечает: «Мне страшно его, точно сила какая-то идет на тебя» (4 : 177). Деятельность Саввы Василькова приносит благо не только ему, но России, он бережлив и никогда не выйдет за пределы своего бюджета, потому что прост, неприхотлив и у него священный трепет перед жизнью не по средствам, он ценит трудового человека и обладает романтической душой. Вместе с тем он прежде всего увлечен делом, которое приносит ему немалый доход, и все другие чувства его, какими бы всепоглощающими они ни были, отступают перед выгодной сделкой. Телятев рассказывает Лидии о душевном состоянии ее мужа после того, как она оставила его: «Сидит, на свет не глядит, ни уши не ест, ни вина не пьет. Подходили к нему какие-то странные личности, шептались что-то, он как будто стал поживее. Потом вдруг несут ему телеграмму, прочел ее, и глаза засияли. «Нет, говорит, глупо стреляться. Покутим, говорит, нынешний день, поздравь меня»» (4 : 239). Идеал Василькова сводится в конечном итоге к накоплению капитала, к денежной наживе.

Типичные персонажи Островского также типичны для современного ему русского общества, Островский, таким образом, стал одним из первых и лучших социальных реалистов в мировой драматургии. Вместе с тем его творчество опирается на прочную основу национального фольклора и мировой культуры. В пьесах «интеллигентских» фольклорный колорит отступает перед общечеловеческими темами и мотивами. Универсальность проблем и типов героев Островского аналогична общечеловеческим характерам Шекспира, не имеющим национальных черт. Недаром театральные режиссеры отмечают некоторую схематичность построения сценического действия и условность поведения персонажей в комедии «Бешеные деньги» (6 : 155). Авторский замысел диктует и скупую сценическую обстановку с условными декорациями, акцентирующими самое основное в пьесе – ее универсальный социальный смысл. В комедиях Островского нет явного окарикатуривания и гротеска, комическое возникает из самого реалистического изображения пошлости, душевной бедности и ничтожества. Так, повеса Телятев почти повторяет фразу Петручио о чести, которая заметна и под рубищем: «И в рубище почтенна добродетель» (4 : 248), подразумевая себя и Кучумова – людей без чести и совести. Эта фраза заканчивает комедию и не-

сет особую нагрузку, профанируя романтическую идею о достойной бедности и бесчестном богатстве.

Кроме уже упомянутых переключек с шекспировскими образами и сюжетными ходами, в комедии Островского много текстовых схождений, настолько яркими и запоминающимися оказались для автора некоторые фразы и отдельные слова комедии Шекспира. Так, Катарина слывет девушкой с неукротимым характером. Но Петручио это не смущает: «Задорная, крикливая, я слышал. / Ну, если только – я беды не вижу» (5 : 31). В комедии «Бешеные деньги» мать также характеризует Лидию как девушку с характером, на что Васильков отвечает: «Что она с характером, это очень хорошо, в женщине характер – большое достоинство» (4 : 187).

Или, например, Гортензио признается Петручио, что не женился бы на Катарине, даже если бы ему дали за это золотой рудник. Глумов, плетя интригу против Василькова, говорит Надежде Антоновне Чебоксаровой, что тот владеет золотыми приисками, и эта тема развивается в их дальнейшем разговоре и повторяется не один раз.

Петручио, по словам Грумио, ответит Катарине ее же способом – «пустит в лицо такую фигуру и так её обесфигурит» (5 : 29), то есть обезоружит ее остроумными репликами, каламбурами, что не даст ей опомниться и заставит покориться. Так и происходит. Ошеломленная Катарина не может не признать в Петручио равного себе по интеллекту противника и молчаливо соглашается на брак с ним. Английский переводчик Д. Магаршак не без основания полагает, что Островский придумал в комедии «Бешеные деньги» сцену со счетами Лидии как параллель поединку Катарины и Петручио (1 : 293). Васильков возвращает жене бесчисленные счета за покупки, заявив, что она сама должна их оплачивать. Лидии ничего не остается, как подчиниться доводам расчета. В конце пьесы она признается, что нашла в Василькове достойного противника: «Я вижу, что нашла коса на камень» (4 : 248).

В тексте комедии «Бешеные деньги» чаще, чем в других пьесах Островского, разбросаны упоминания об Англии и английских учреждениях, а Василий, камердинер Василькова, побывавший с хозяином в Англии, находится под впечатлением тамошнего развитого производства и самих английских рабочих. Он явно подражает им в одежде, чем вызывает неудовольствие Лидии.

Некоторые фразы в пьесе «Бешеные деньги» указывают на прямые аналогии с текстом шекспировской комедии в переводе Островского. Например:

У. Шекспир, «Усмирение своенравной» –

Хозяйка. Ну, так я знаю средство: я приведу десятского.

Сляй. Хоть десятского, хоть сотского, хоть тысяцкого... (5 : 9)

А. Н. Островский, «Бешеные деньги» –

Васильков. Нет, занимаюсь частными предприятиями, имею дело больше с простым народом: с подрядчиками, с десятскими.

Надежда Антоновна (снисходительно кивая головой). Да, десятники, сотники, тысячники... Я слышала одну диссертацию...

Васильков. Нет, у нас только одни десятники (4 : 186–187).

Выявленные параллели свидетельствуют о влиянии на Островского во время создания «Бешеных денег» комедии Шекспира «Усмирение своенравной», причем заметно, что Островский использует собственный перевод шекспировских оборотов речи. Это объясняется тем, что Островский очень тщательно изучил шекспировскую комедию, посвятил ее переводу много времени, знал ее почти наизусть. Она оказалась близка драматургу, когда он размышлял о новых экономических и нравственных тенденциях развития России, как в свое время отразил новые пути развития европейской цивилизации великий Шекспир.

Библиографический список

1. *Magarshak D.* Notes to: Alexander Ostrovsky «Easy Money» and two other plays. London, 1944. P. 292.
2. *Hanson Lawrence.* Introduction to: Ostrovsky «Artistes and Admirers». A comedy in four acts. Translated from the Russian by Elisabeth Hanson. New York, 1970. P. vii – xxxvii.
3. *Островский А. Н.* Полн. собр. соч.: в 12 т. Т. 10. М., 1978.
4. *Островский А. Н.* Полн. собр. соч.: в 12 т. Т. 3. М., 1978.
5. *Шекспир У.* Усмирение своенравной // Островский А. Н. Полн. собр. соч.: в 12 т. Т. 9. М., 1978.
6. *Сахновский В.* Режиссерский комментарий к комедии А. Н. Островского «Бешеные деньги». М., 1937.

Т. М. Денисова

*Костромской государственный
университет им. Н. А. Некрасова*

ОСОБЕННОСТИ ВОСПРИЯТИЯ ТВОРЧЕСТВА И. С. ТУРГЕНЕВА И РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЕ XIX ВЕКА

И. С. Тургенев пришел на Запад первым, и именно по нему было составлено первое впечатление о русском искусстве, русском стиле, русской эстетике.

В Западной Европе XIX века Россию считали далекой и огромной страной, где очень холодно, много снега и по улицам бродят медведи. И когда перед европейцами Тургенев предстал образованным человеком со светскими манерами, они были поражены. Русский писатель говорил на нескольких языках, прекрасно разбирался не только в литературе, но и в живописи, музыке, философии. Он оказался очень интересным собеседником, был внимателен к окружающим. Приятная внешность Тургенева, мягкий характер, пронизательный ум, а также литературный талант производили неизменно благоприятное впечатление на людей, знавших его.

Многие зарубежные критики, современники писателя пытались определить, что именно в его творчестве вызвало у них всеобщее признание. Одни выдвигали на первый план в качестве решающих причин популярности Тургенева совершенство его как художника, другие настаивали на том, что его

творчество включает в себе особый духовный мир, полный новизны и нравственной силы, третьи считали, что Тургенев впервые показал общественную жизнь и русских людей в таком освещении, которая позволила узнать их ближе, лучше и без всяких предубеждений. Для многих зарубежных литераторов, знавших Тургенева, он был «прекрасным гением молодости», совершенством и как художник, и как личность.

Имеются многочисленные свидетельства писателей, критиков, деятелей культуры Запада о первых впечатлениях, вызванных встречей с произведениями русского писателя.

Эннекен, например, писал о Тургеневе, который тогда представлял для него всю русскую литературу: «В восьми томах собрания его романов, где даны все образцы человеческой породы, от мужика до князя, от маленькой девчонки до умирающей старухи, всякое действующее лицо проявляет себя, существует, страдает, со всей силой, свойственной существу из плоти и крови. У него индивидуальные жесты, физиономия его тончайшим образом воспроизводится перед нами, оно индивидуально в своем внешнем облике, в своей манере выразиться и в своем поведении, в том, как оно живет и умирает; так постепенно образы, возникшие перед читателем, приобретают определенность, и он свыкается с ними <...> Автор добивается такого правдоподобия, что эти фантомы, взятые из немой книги, принуждают нас верить в них» (1 : 92).

Следует отметить, что такого рода оценки были наиболее типичными для западноевропейских работ о русской литературе эпохи Тургенева. При этом удивляет тот факт, что многие ранние суждения содержат, чуть ли не отрицание «художественности» русской литературы, и в то же время иностранцы видят в ней необыкновенную нравственную силу.

Знакомясь с русской литературой, читатели за рубежом поражались и другому: у каждого персонажа, какое бы социальное положение он ни занимал, есть душа, которая часто бывает не в порядке, которая может болеть и мучиться и которая нуждается в любви, жалости, сострадании. Вогюэ писал по этому поводу: «Он (Тургенев) не демонстрирует перед нами картин волшебного фонаря, он демонстрирует жизнь; факты сами по себе мало занимают его, он видит их сквозь душу человеческую и как они отражаются на моральной личности» (1 : 195).

Следует отметить, что русский художественный стиль и русская манера резко отличались от художественных навыков Запада. Для многих западных художников «проза» – повседневная жизнь человека, его материальный быт, его труд была областью, где писателю искать прекрасное, было запрещено: установилось убеждение – «прекрасное – это редкое». Оригинальность наших художников состояла в том, что они не признавали красоту живой силой вне обыденной жизни. Воздействие ее только усиливается, когда писатель раскрывает реальные условия, из которых она вырастает. В отличие от западных писателей, изображавших отдельные, наиболее художественные области жизни, русские писатели искали художественное качество повсюду, стремились сделать всю реальную действительность предметом для искусства.

Глубокая одухотворенность, поэтизация обыденных жизненных фактов и явлений природы, особый интерес к человеку, как центру мироздания, поиски

высокого смысла человеческого бытия сочетались в русской литературе с пронзительной правдивостью.

Примечательно, что глубокая правдивость русской литературы никогда не превращалась в натуралистическое копирование действительности, лишённое человеческой доброты. «Святая русская литература, святая, прежде всего в своей человечности» (Т. Манн), поразила западных читателей сочувствием к униженному и оскорбленному человеку. Для русских писателей не было «маленьких» людей. В любом, на первый взгляд, ничем не примечательном человеке они обнаруживали сложный, противоречивый внутренний мир, достойный художественного исследования. Именно это качество восхищало Жорж Санд в творчестве Тургенева. В предисловии к своему очерку «Пьер Бонен» (1872), посвященном русскому писателю она подчеркивает: «...Вам присуща жалость и глубокое уважение ко всякому человеческому существу, какими бы лохмотьями оно ни прикрывалось и под каким бы ярмом оно ни влачило свое существование. Вы реалист, умеющий все видеть, поэт – чтобы все украсить, и великое сердце – чтобы всех пожалеть и все понять» (1 : 141).

Когда французская читательская публика познакомилась с «Записками охотника», то один из рассказов сборника сразу же оказался в центре всеобщего внимания. Это были «Живые мощи». Особое впечатление произвела героиня этого рассказа, умирающая крестьянка Лукерья, на Жорж Санд и Мопассана, которые даже выразили желание написать свои «охотничьи рассказы» на манер тургеневских.

Что же поразило читателей в этом рассказе? Французский критик Э. М. де Вогиюэ, восхищенный произведением Тургенева, писал: «Если дать этот сюжет, представляю себе, как различные литературные школы взялись бы за него. Романтик доброго старого времени показал бы нам рок, неумолимо преследующий несчастное существо: выставил бы это существо живым протестом против мирового порядка <...> Другие писатели, знаменитые друзья Тургенева в старости его, не преминули бы прочесть нам по этому поводу курс патологии. Они с наслаждением бы анатомировали одеревенелые члены, открыли бы тайные раны, указали бы на все упраздненные органы в нервной системе и пришли бы к заключению: больная впала в идиотическое состояние. Писатель, горячо верующий преобразил бы по-своему эту мученицу: она явилась бы нам в ореоле, погруженная в мистическое состояние, поддерживаемая единственно силами небесными. Ничего подобного нет у Тургенева» (1 : 199).

Художественное своеобразие этого рассказа Вогиюэ видел в отсутствии натуралистических подробностей, в поэтической одухотворенности внутреннего мира простой крестьянки, которая, даже умирая, не теряет способности к состраданию ко всему живому вокруг: пчелам, ласточкам, курам и т. д. Особенность творческой манеры Тургенева, по мнению критика, заключалась в умении передать самые мимолетные звуки великой гармонии природы, передать их с бесконечно разнообразными оттенками.

Глубокая симпатия русских писателей к своим героям дала им возможность создать целую галерею положительных образов, отличающихся высокой моральной чистотой, благородством требований и запросов, предъявляемых ими к жизни. Очень выразительно в этом отношении сравнение Стефаном Цвейгом героев

русского и западноевропейского романов: «Раскройте любую из 50 тысяч книг, ежегодно производимых в Европе. О чем они говорят? О счастье. Женщина хочет мужа, или некто разбогатеть, стать могущественным и уважаемым. У Диккенса цель всех стремлений героя – милостивый коттедж на лоне природы, у Бальзака – замок с титулом пэра и миллионами. Кто из героев Достоевского стремится к этому? Никто. Ни один. Они нигде не хотят остановиться – даже в счастья. Они всегда стремятся дальше, все они обладают «горячим сердцем», которое приносит им мучения» (2 : 121–122). Сказанное Цвейгом с полным правом может быть отнесено не только к героям Достоевского, но и к героям Тургенева.

Русская литература, когда ее впервые широко узнали, стала контрастом европейскому искусству. Удивляясь ей, западные писатели этого периода искали в русской литературе духовно-нравственного обновления, старались уловить в ней недостающее им самим, отмечали для себя особенности русской манеры, пытались усвоить их.

Библиографический список

1. И. С. Тургенев в воспоминаниях современников: в 2 т. Т. 2. М., 1983.
2. Цвейг С. Собр. соч.: в 7 т. Т. 7. Л., 1929.

О. В. Белопухова

*Костромской государственной
университет им. Н. А. Некрасова*

ДУХОВНОЕ НАСЛЕДИЕ Ф. ШИЛЛЕРА В РОМАНАХ И. С. ТУРГЕНЕВА 1850–1860-х ГОДОВ

Культурные и художественные традиции составляют один из существенных элементов творчества И. С. Тургенева, и среди них не на последнем месте стоит духовное наследие немецкой культуры. Несомненное влияние идей и творчества Ф. Шиллера на Тургенева было замечено довольно рано.

Тургенев, как известно, начал свою литературную деятельность, как поэт, автор стихотворений и поэм. Есть в его ранних стихотворных опытах и баллады. Ещё М. Гершензон увидел в его романтической поэме «Стено» (1843) «зерно романа». Возможно, отталкивание от «старой манеры» «Записок охотника» и обращённость к ёмким поэтическим образам как к зёрнам, из которых развёртывается роман, позволило Тургеневу создать синтетический в жанровом отношении роман. Такими зёрнами могли стать любовные сюжеты баллад Шиллера, ведь, по верному замечанию Г. Дудека, в основу «Рудина» и последующих романов Тургенева положена любовная история, дающая начало эпическому полотну (2 : 21). Баллада Шиллера, включённая в ткань повествования, сочетая в себе новеллистический тип композиции и стремительность развития сюжетного развития, сглаживает противоречие между романом и повестью в художественном мире тургеневских романов.

Обращение Тургенева к европейской балладной традиции и сам выбор имени Шиллера не был, как нам кажется, случайным. Баллады Шиллера представляли собой вершинные этапные явления в развитии жанра. Тургенев и Шиллер принадлежат к писателям, творчество которых несёт на себе отпечаток тесной связи с мировой литературой: реминисценции, разного рода литературные вкрапления, прямые сравнения с образцами мирового искусства создают определённую эмоционально-нравственную атмосферу, проясняют путь к пониманию авторской позиции. Романному творчеству Тургенева и балладному наследию Шиллера свойственны некоторые общие черты, дающие возможность говорить о глубоком проникновении шиллеровского осмысления мира и человека в художественный мир тургеневских произведений. Духовное влечение к великому Шиллеру оплодотворило многие его замыслы.

Шиллер в России считался романтиком. Даже и ныне о романтизме Шиллера иногда говорят у нас как о неоспоримом факте. Большинство учёных говорит о романтических тенденциях, элементах, началах в творческой системе писателя. В поэтике писателя-реалиста немало ярких черт, восходящих к романтизму. Шиллер для Тургенева был великим народным поэтом идеалов и высокой гуманности, он говорит о его сердечной теплоте и духовности. Закономерное усиление романтизма в 50-е годы XIX века проявилось у Тургенева не только в интересе к романтическим темам, сюжетам и образам, но и в обращении к романтическим жанрам, в том числе и к романтической балладе.

В «Дворянском гнезде» Тургенев упоминает шиллеровскую балладу «Фридолин» (в переводе В. А. Жуковского – «Путь в плавильню»), тем самым внося в роман шиллеровский «элемент», как бы отсылая читателя и к другим произведениям немецкого классика: ведь в трогательной истории любви главных героев романа Лизы и Лаврецкого по-новому преломляется тема «вечного томления» по недостижимому идеалу чистой платонической любви, являющейся ключевой во многих балладах Шиллера. Собственная судьба Тургенева, как и история Лаврецкого и Лизы в «Дворянском гнезде», схожа с сюжетом баллады Шиллера «Рыцарь Тогенбург» – литературного символа чистой платонической любви. Судьбы Фридолина и старого немца Лемма необычайно схожи. Женщина, которую они любят, никогда не ответит им взаимностью, не полюбит их, так и останется чистым идеалом, далёким и недостижимым, как звезды из романа Лемма.

История Базарова развивается также по схеме немецкой баллады «Рыцарь Тогенбург». Мотив шиллеровской баллады предопределяет события, описанные в романе. В истории Базарова и Одинцовой рождается новое видение мотива вечного томления по недостижимому идеалу. Параллельно главному герою Тургенев создаёт ещё одного Тогенбурга русской провинции. Роковая любовь Павла Петровича восходит, очевидно, также к балладе Шиллера, перенесённой на русскую почву.

Роль шиллеровских баллад античного и средневекового цикла («Торжество победителей») исключительно важна для романного творчества Тургенева. Библейский мотив дымного столпа, ведущего человека к Богу, к истине, как нельзя лучше соответствует надеждам и чаяниям автора «Дыма» о выходе России из

неустойчивости настоящих исканий на верный путь. Более существенным, чем частные случаи текстуальных совпадений или тождества сюжетных положений и мотивов, являются моменты сходства именно общих принципов поэтического мышления героев в романе. Рассуждения тургеневских идеалистов представляют подробную разработку (в поэтической форме) тех мыслей, а отчасти тех образов, которые проходят в балладах Шиллера. Баллады Шиллера будили те же мысли, которые породила в русском писателе современная ему социальная обстановка, помогали обобщать наблюдения и переживания, вызываемые зрелищем произвола и несправедливости, царящей в России. Тем самым в балладах Шиллера следует видеть отнюдь не книжный источник, из которого Тургенев черпал сюжеты, ситуации, отдельные образы и даже сентенции, а явление, полное живого политического содержания и служившее опорой для новых идейных и художественных поисков. Для Тургенева, мыслителя и художника новой исторической эпохи, вопросы непосредственно искусства, стоящие в центре внимания Шиллера, отходили на второй план. Тургенев унаследовал, прежде всего, этический пафос Шиллера, утверждение энтузиазма как своего рода идеальной нормы духовной и общественной жизни человека, поиски подлинно гуманных отношений между личностью и обществом, хотя в философском объяснении мира и человека приходил к иным, уже не романтическим выводам.

Факты свидетельствуют, что с поэзией Шиллера Тургенев познакомился не только в оригинале, но и через русские переводы. Творчество В. А. Жуковского, познакомившего русскую литературу с традициями западноевропейской баллады, заслуживает особого внимания. Однако уже Яков Пасынков и его автор видят в «Идеалах» Шиллера «непримирение, самоутверждение, сопротивление судьбе» (1 : 77), а не сентиментальный романтизм Жуковского. Изучение весьма оригинальной деятельности Жуковского как посредника между немецкой романтической литературой и Тургеневым выливается в проблему восприятия русской интеллигенцией творчества Шиллера в его «обрусевшем варианте».

Связь Тургенева с Шиллером видна, прежде всего, в изображении характеров, сложном сочетании в них социально-типических проявлений с общечеловеческим содержанием. Шиллер и Тургенев, каждый в меру своего таланта, отразили в своих произведениях определяющие черты человеческого характера, не поддающиеся влиянию «переоценки ценностей», и тем самым остаются для нас высоким духовным ориентиром.

Прослеживая генетическую литературную преемственность Тургенева с немецким классиком, следует отметить черты сходства в идейно-эстетическом отношении писателей к действительности. Однако, при всей духовной связи с Шиллером, Тургенев – писатель иной исторической эпохи и поэтому решает эстетические задачи в соответствии с новыми требованиями времени.

Библиографический список

1. Данилевский П. Ю. Стихотворная цитата в повести «Яков Пасынков» // Тургенев и его современники.
2. Dudek G. Zur Genrespezifik der Romane I.S. Turgenews // Zeitschrift der Slavistik. 1977. В. 2

О. Н. Новосельцева
Костромской государственной
университет им. Н. А. Некрасова

ВОСПРИЯТИЕ «ДУХОВНОГО» И «ДУШЕВНОГО» В ТВОРЧЕСТВЕ Л. ТОЛСТОГО НЕМЕЦКИМИ ПИСАТЕЛЯМИ XIX ВЕКА

Концепт «духовность» является сложным, неоднозначным. Он неоднократно привлекал внимание выдающихся русских философов XIX–XX веков, начиная от славянофилов и заканчивая трудами русских мыслителей, подвергавшихся гонениям советской власти и вынужденных эмигрировать (1 : 605, 613). Наверное, поэтому концепт «духовность» назван современными учеными, разрабатывающими основы когнитивной лингвистики, чисто русским национальным, безэквивалентным (8 : 86, 144). По мнению Т. И. Власовой, особенностью всех русских философских концепций духовного является осмысление человеческой жизни как духовной субстанции на основе «чувственного уровня как непрерывной ступени человеческой веры. Им свойственна также аккумуляция знаний о мире при полном единстве духовных сил, в то время как соответствующие западные концепции основываются только на логике (1 : 606).

В современной философии концепт «духовность» описывается не только с учетом предыдущего и настоящего философского опыта, но и на основе достижений многочисленных современных общественных и гуманитарных наук (11 : 310). В самом общем виде понятие духовности включает в себя гуманизм, т. е. человеколюбие, милосердие, человечность, сопричастность и основанные на них поведение и деятельность (11 : 310). Люди верующие, во главе вышеперечисленного, руководствуясь апостольскими Посланиями, ставят руководство в своих действиях Святым духом, то есть веру (1 Кор. 2 : 5–15). В Первом послании к коринфянам святого апостола Павла люди, руководимые Святым Духом, называются духовными (1 Кор. 2 : 15, 3 : 3). Православная антропология и педагогика указывают, что не существует безрелигиозной духовности: духовное в человеке связано с присутствием в нем Божественного и проявляется в совести как голосе Божиим в человеке и страхе Божиим (7 : 22).

Так как понимание сферы духовного обусловлено иерархическим триединством: дух, душа, тело, то понятие «духовность» тесно связано с понятием «душевность» (7 : 22). С позиций материализма оно трактуется как «индивидуальная выраженность в системе мотивов личности фундаментальной социальной потребности жить и действовать для других» и характеризуется добрым, заботливым, внимательным и сопереживающим отношением человека к окружающим (9). Но концепт этот также будет, по нашему мнению, не до конца описанным, если мы исключим его религиозную составляющую. Апостол Павел, в противоположность людям духовным, тех, кто в жизни руководствуется человеческим обычаем, мирской мудростью, своим умом, естественными силами, называет душевными (1 Кор. 2 : 14, 3 : 3).

В своей статье мы будем руководствоваться концептами «духовность» и «душевность», основанными на православном миропонимании. С одной стороны,

без учета религиозной составляющей они будут, как нам представляется, неполными и не передающими безэквивалентную национальную специфику этих понятий. С другой стороны, для характеристики творчества Л. Толстого термины «духовный» и «душевный» введены в оборот православным литературоведом, профессором Московской Духовной Академии, доктором богословия и филологических наук Михаилом Михайловичем Дунаевым в его монографии «Православие и русская литература» (2 : 8, 12, 129). Основываясь на православном миропонимании, профессор Дунаев пишет: «Толстой – гений в исследовании и отображении душевного мира, тут нет ему равных. Стремление же к духовной высоте он отверг. Ибо Христос для него – не воскрес» (2 : 8). Характеризуя героев ранней толстовской трилогии, Дунаев отмечает: «Толстовский герой как будто не различает духовное и душевное – все ему представляется легким и доступным собственными усилиями» (2 : 8). О Пьере, как об одной из ключевых фигур «Войны и мира», Дунаев говорит, что высота открывшейся ему любви к людям снижена по вине автора, так как опускается с уровня духовного на душевный (2 : 129). Анализ «Анны Карениной» позволяет Дунаеву сделать вывод о том, что «сердце в толстовском художественном восприятии сопряжено не с духовными, но преимущественно с эмоциональными переживаниями его героев – даже когда они живут в ощущении своей связи с Богом...» (2 : 147). Тем не менее, как отмечает Дунаев в своем цикле лекций, посвященных Л. Толстому, в период, включая «Анну Каренину», Толстой является великим и действительно христиански настроенным писателем, несмотря на некоторые свои заблуждения (3). Так, в поведении его героев можно найти много подлинно духовных проявлений, как у истинно верующей Марьи Болконской, так и у Наташи и Андрея в «Войне и мире», и даже у мужа Анны Карениной в «Анне Карениной» (3). В целом, все творчество Толстого в указанный период Дунаев характеризует как «душевное», так и, хотя и с оговорками, как «духовное». Все, что было написано Толстым позже, утрачивает, по мнению Дунаева, духовность, так как Толстой окончательно теряет связь с Православием.

Такая оценка является традиционно православной. Она встречалась уже в первых современных русских критических работах. Так, известный русский критик с ортодоксально-православными убеждениями Ю. Н. Говоруха-Отрок писал под псевдонимом Ю. Н. Елагин по поводу «Крейцеровой сонаты»: «Смутное, неясное и печальное настроение испытываешь, прочтя это произведение, и становится как бы “страшно и пусто в мире”, говоря словами Гоголя. Душа чувствует горькую правду, заключенную в этом произведении, но не чувствует того “веяния хлада тонка”, в котором и есть “дух Божий”, который чувствуется в “Анне Карениной”... И напрасно гр. Толстой говорит нам как бы от имени Христа. Мы не поверим ему и в этом. Мы вместе с поэтом спросим: Христос, он понял ли тебя?» (4 : 337, 340).

Итак, как современное нам русское православное литературоведение в лице профессора М. М. Дунаева, так и современная Толстому русская православная критика в лице Ю.Н. Говорухи-Отрока разделили творчество Толстого на два периода: «духовно-душевный», включающий «Анну Каренину», и «душевный», включающий все последующее творчество Толстого до самой его смерти.

Следуя логике предыдущих рассуждений, восприятие творчества Толстого его немецкими писателями-современниками фактически трудно рассматривать

с точки зрения его духовности по двум причинам. Во-первых, рассматривая духовность как русский национальный безэквивалентный концепт, сопряженный с православием, мы вынуждены учитывать его культурную чуждость в протестантско-католической Германии, где не общность, не соборность стоят на первом месте, а индивидуализм (19 : 110). Хотя мы и учитываем общечеловеческое значение наиболее важных духовных ценностей, но духовность в разных странах функционирует в конкретных национальных формах (11 : 312). В 60-е и 70-е годы Толстой еще фактически неизвестен в Германии. Пик его популярности относится к периоду с 1884 по 1920 годы (10 : 87). Ко времени публикации переводов произведений Толстого немецкие писатели-реалисты были уже в преклонном возрасте и воспринимали творчество русских писателей скорее как нечто чуждое. В качестве исключения можно назвать только Теодора Фонтане, который в своей рецензии на драму «Власть тьмы» дал ей положительную оценку в плане ее этического содержания, т. е. ее «душевного» содержания (17 : 19). Лишь с возникновением в 80-е годы литературного натурализма в молодой писательской среде возник подлинный интерес к творчеству русских авторов – Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого. Во-вторых, именно с точки зрения литературной критики, выполнявшей в конце XIX века литературоведческие функции, были оценены в Германии прежде всего поздние произведения Толстого, а именно: «Крейцера соната», «Поликушка», «Власть тьмы», находящиеся за пределами «духовно-душевного» периода творчества Толстого. Роман «Война и мир», для сравнения, не оказал заметного влияния на немецких романистов, так как для них в последнюю четверть XIX века образцом был в значительной степени Золя (15 : 462).

Восприятие позднего творчества Толстого как натуралистического, общность социальной тематики и отдельных мировоззренческих компонентов, основанных на вере человека только в собственные силы, создали благоприятную почву для активной рецепции и аккумуляции положительного опыта Толстого в изображении «душевных» героев, прежде всего, в среде берлинских писателей-натуралистов. Немецкие литературоведы-слависты Христиане Штульц и Вольфганг Зандфукс указывают на повышенное внимание к позднему творчеству Толстого в журнале берлинских писателей-натуралистов «Свободная сцена современной жизни» (19 : 112), (21 : 47). Сотрудники журнала явились в конце 80-х годов литературными посредниками, которые первыми обратили внимание немецкой литературной публики на драматургическое творчество Толстого. Своей критикой, комментариями и интерпретацией его текстов они направили процесс их восприятия по пути преобразования немецкого натурализма в сторону интереса к психологии персонажей. Именно в этом журнале создавались в Германии предпосылки для более глубокого внутреннего восприятия позднего Толстого. На его страницах в 1890–91 годах было опубликовано восемь статей о Толстом и его позднем творчестве, авторами которых являются немцы, скандинавы и русские: Пауль Шленгер, Ханс Олден (Иоганн Август Оппенгейм), Арне Гарборг, Ола Хансон, Ю. Николаев (Ю. Н. Говоруха-Отрок), Момме Ниссен. Сотрудники журнала стремились по канонам теории натурализма учитывать современные достижения естественных наук, но видели их недостаток в западных натуралистических произведениях в отсутствии изображения человеческой души во всех ее противоречиях (22 : 234).

В своей рецензии на «Власть тьмы» Пауль Шленгер указывает, что Толстой достигает этой цели в пьесе, когда открывает нашему взгляду тайны человеческой души (20 : 14). Как Пауля Шленгера, так и Ханса Олдена привлекает в пьесе ситуация нравственного обновления личности в лице Никиты (18 : 15). В изображении «кающегося человека» Шленгер видит национальное своеобразие пьесы Толстого, определившее, по его мнению, ее огромный успех у немецкой публики (20 : 13–14). Но Шленгер усматривает в пьесе и моменты, которые позволяют Толстому выйти за рамки русской действительности: это сам внешний сюжет пьесы, по сути рассказывающий о различных преступлениях, которые распространены в немецком обществе (20 : 14). Именно это позволяет немецкой публике, по мнению Шленгера, пережить «Власть тьмы» как близкую ей драму. Дело в том, что жесткая критика современной общественной жизни была характерна и для Германии, где творили Гофман и Гейне, но она не пользовалась особой популярностью. Причина интереса к русской социальной критике заключается, как указывает Л. М. Лотман, в том, что основой русского реализма была вера в возможность преодоления зла. Это отличало русский реализм Толстого от французского и немецкого натурализма (5 : 260–261).

В повести «Крейцера соната» Толстой предлагает свои пути преодоления половой распущенности в обществе. Если во «Власти тьмы» он выбирает для своего героя путь нравственного раскаяния, то здесь предлагается путь воздержания. Вопросы сексуальных отношений в условиях развивающегося капитализма являются актуальными в Германии, поэтому в «Свободной сцене современной жизни» в 1890–91 годы повесть Толстого рассматривается в рамках дискуссии о «женском вопросе». Сотрудники немецкого журнала не интересуются духовные стороны брака. Их в первую очередь волнует урегулирование сексуальных отношений в семье. Арне Гарборг и Ола Хансон в своих статьях не поддержали призывы Толстого к аскетизму. Арне Гарборг в этом вопросе вообще предлагает отказаться от морали в пользу свободы (13 : 1099). Критик отмечает отсутствие духовного компонента в «Крейцеровой сонате» и справедливо указывает, что Толстой, судя по ее содержанию, не верит в Бога и в своих призывах к воздержанию опирается на свое собственное толкование слов Христа. При этом его собственные рассуждения о высказываниях Христа и евангелиста Матфея свидетельствуют о прямолинейном и прагматичном, «душевном» подходе к ним автора статьи (13 : 1043–1044). Ола Хансон в призывах Толстого к аскетизму видит русскую национальную черту: особый нравственный ригоризм, стремление видеть нравственную подоплеку во всех явлениях человеческой жизни и подходить к человеческим поступкам со слишком строгими мерками и с большим вниманием относиться к любым малейшим движениям человеческой души (14 : 450).

В 1890–91 годы немецкие писатели в основном ограничиваются критикой Толстого, они еще не способны были *внутренне* воспринять эстетические и этические особенности его поздних произведений. Но критическая полемика на страницах «Свободной сцены современной жизни» послужила подготовке и развитию внутренних связей немецкого натурализма с поздним Толстым, которые особенно ярко проявились затем в драмах Герхарда Гауптмана (16 : 4). Этот немецкий писатель-натуралист подчеркивал влияние «Власти тьмы» на свое творчество. Он

писал о том, что она вдохновила его на создание драмы «Перед восходом Солнца», что ростки, взошедшие на немецкой натуралистической почве, большей частью имеют у него русские корни (17 : 28). Друг Гауптмана, Бруно Вилле, отмечал, что особое впечатление произвели на писателя этическая народная культура Толстого, в особенности его выступление против злоупотребления алкоголем и сексуальной распущенности (17 : 28). Именно этими двумя социальными болезнями заражена семья Хофман в драме Гауптмана. В обеих драмах, русской и немецкой, сталкиваются нравственно распущенные и бесцеремонные люди с представителями правды и справедливости в лице Акима и Лота. При всем сюжетном сходстве, драматургия их различна, так как, в соответствии с канонами натурализма, Гауптман хочет изменить людей, изображая внешние обстоятельства и идеи, внутреннего преобразования героев не происходит. Своей рассудочностью и увлеченностью идеями социального детерминизма Лот напоминает Константина Лёвина из «Анны Карениной» (17 : 28). По мнению немецкого ученого начала XX века К. Нойшелера, осуществившего первый значительный сопоставительный анализ драм Толстого и Гауптмана, драма Толстого оказала значительное влияние на творчество немецкого писателя. Она соответствовала трем основным требованиям натуралистической теории драмы: описывала жизнь низших слоев населения, была революционной и поучительно-тенденциозной (17 : 29).

Анализ литературной ситуации в Германии XIX века, немецкой натуралистической критики и сопоставление поздней драмы Толстого и драмы Герхарда Гауптмана наглядно демонстрируют, по нашему мнению, что рецепция Толстого проходила в Германии несколько последовательных этапов от рецензий и критических статей к литературному влиянию. Причем последнее фактически не проявляется. Немецкие писатели XIX века не только были ограничены в возможностях оценить «духовно-душевные» особенности произведений Толстого, но и в силу особенностей национального менталитета и особенностей национальной литературной ситуации активно воспринимали «душевную» их сторону, понимаемую нами как этическую, морально-нравственную. Ограниченность теории натурализма осознавалась немецкими писателями-натуралистами, а потому в поздней драме Толстого они оценили национальное своеобразие ее героев и самого автора, его душевность по отношению к своим героям, которым дан шанс на покаяние и через него воссоединение с миром нравственных людей. В «Крейцеровой сонате» они увидели демонстрацию нравственного аскетизма русских людей. В представлении немецких писателей «душевные» русские персонажи Толстого и он сам являются более нравственными и более способными к самосовершенствованию, чем герои западных писателей. В этом выявлении национального своеобразия заключается достоинство анализа немецкой критики при рассмотрении вопроса о «духовных» и «душевных» компонентах в творчестве Толстого. С другой стороны, немецкие писатели XIX века не готовы наделять этими более совершенными качествами своих героев. Примером этому служит главный положительный герой драмы Герхарда Гауптмана, Лот, не способный отказаться от своих убеждений ради любимой женщины и являющийся причиной ее самоубийства. И тем более «духовность», в русском национальном понимании, была чужда

немецкому менталитету, проникнутому духом протестантизма. Очевидно, и поэтому поздние произведения Толстого, относящиеся, по М. М. Дунаеву, к «душевному» периоду его творчества, нашли, как мы показываем в своем диссертационном исследовании, первоначально более положительный отклик в Германии, чем в России (6 : 111–114).

Библиографический список

1. *Власова Т. И.* Категория «духовность человека» в русской философской традиции // Электронный журнал «Исследовано в России». 2000. С. 605–614 // <http://zhurnal.aperelearn.ru/articles/2000/046.pdf>
2. *Дунаев М. М.* Православие и русская литература: в 5 ч. Ч. IV. М., 1998.
3. *Дунаев М. М.* Толстой: в 4 ч. Ч. IV // Дунаев М. М. Христианство и литература: курс лекций [Видеозапись]. М., 2007 // <http://www.tv.radonezh.ru/audioarhiv01/dunaev/>
4. *Елагин Ю. Н.* Литературно-критические очерки // Русский вестник. СПб., 1891. Январск. выпуск. С. 325–341.
5. *Лотман Л. М.* Эстетические принципы драматургии Толстого // Толстой и русская литературно-общественная мысль. Ленинград, 1979.
6. *Новосельцева О. Н.* Л. Н. Толстой в берлинском журнале писателей-натуралистов «Свободная сцена современной жизни» (1890–1891 гг.): дис. канд. ф. наук. Кострома, 2004.
7. *Остапенко А.* Как разобраться воспитателю в вопросе о духовном и нравственном? // Духовно-нравственное воспитание. 2008. № 6. С. 20–22.
8. *Попова З. Д.* Когнитивная лингвистика. М., 2007.
9. Психологический словарь – 2000 // http://www.nvapl.ru/show_dict_246.htm
10. *Ханке Э.* Макс Вебер и Лев Толстой // Российская социология: историко-социологические очерки / ред. А. О. Боронев, В. В. Козловский. М., 1997. С. 86–109.
11. *Чижов П. Г.* Интернациональное и национальное в духовности человека и обществе // Общечеловеческое и национальное в философии: II международная научно-практическая конференция КРСУ (27–28 мая 2004 г.). Материалы выступлений / под общ. ред. И. И. Ивановой. Бишкек, 2004. С. 308–312.
13. *Garborg A.* Tolstoi und das Keuschheitsproblem // Freie Bühne für modernes Leben. 1890. S. 1041–1044, 1076–1079, 1097–1099.
14. *Hansson O.* Die Kreuzersonate von Tolstoi // Freie Bühne für modernes Leben. 1890. S. 447–450.
15. *Halm H.* Wechselbeziehungen zwischen L.N. Tolstoi und der deutschen Literatur // Archiv für slawische Philologie. 1914. Bd. 35. H. 3–4.
16. *Hoefert S.* Das Drama des Naturalismus. Stuttgart, 1979.
17. *Kersten G.* Gerhart Hauptmann und Lev Nikolajewic Tolstoj. Wiesbaden, 1966.
18. *Olden H.* Tolstoi und sein Berliner Publikum // Freie Bühne für modernes Leben. 1890. S. 14–16.
19. *Sandfuchs W.* Dichter-Moralist-Anarchist. Stuttgart, 1995.
20. *Schlenther P.* Freie Bühne: Die Macht der Finsterniss // Freie Bühne für modernes Leben. 1890. S. 12–14.
21. *Stulz Ch.* Lev Nikolaevic Tolstoj in der zeitgenössischen deutschen Literaturkritik (1865–1910): Diss. zur Erlegung des Doktorgrades. Berlin., 1958.
22. *Voswinkel G.* Der literarische Naturalismus in Deutschland: eine Betrachtung der theoretischen Auseinandersetzung unter besonderer Berücksichtigung der zeitgenössischen Zeitschriften: Diss. zur Erlegung des Doktorgrades. Berlin, 1970.

Э. П. Гончаренко
*Днепропетровский национальный
университет им. О. Т. Гончара (Украина)*

ЧЕХОВ И ДЖОЙС **(ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ НОВЕЛЛЫ КОНЦА XIX ВЕКА)**

Цель данной работы – сопоставительный анализ основных черт поэтики новеллы у Чехова и Джойса, устремлённый не к описательности и констатации, а к выявлению этапных черт новеллы этих авторов и её места в исторической динамике жанра.

Актуальность работы определяется недостаточной изученностью, недостаточной развёрнутостью и конкретностью наблюдений, в особенности же тем, что творчество Джойса в большой мере остаётся «белым пятном» в научном пространстве и Украины, и России.

Говоря о новациях модернистов, и в особенности Джойса, такие теоретики модернистской новеллы, как Д. Хед, С. Хенсон, В. Педен и другие (9), часто упоминают Чехова. Но сопоставление Чехова и Джойса не развёрнуто, Чехов фигурирует как создатель новеллы типа «кусоч жизни» (slice-of-life type) и в этом качестве «the slice-of-life Chekovian tradition» противопоставляется Джойсу (9 : 16, 22).

Все теоретики согласны, что можно говорить о чеховском этапе развития новеллы и что этот этап ближе всего к джойсовскому. Черты нового, изменённого Чеховым типа новеллы можно суммировать следующим образом:

- «бессобытийность»;
- воссоздание жизненного потока в его полноте, включающей случайные, как бы «неотобранные» элементы (6 : 3); здесь мы прибавили бы – *через* эти элементы, иначе «поток в его полноте» превратил бы рассказ в роман, как и случилось с «Улиссом» Джойса (первый замысел – рассказ о «подробностях» одного дня);
- объективность, понимаемая как сокрытие авторской личности (4 : 1);
- парадоксальное сочетание «поэтики анекдота» с отказом «от всяких традиционных мотивов» и от «привычных повествовательных приёмов» (3);
- уменьшение масштабов новеллистического события, сближение его с будничной жизнью, снятие его исключительности, «неслыханности» (6);
- ослабление причинно-следственных связей и характерного для новеллы динамизма (6);
- интериоризация сюжетных поворотов, т. е. выражение их в неожиданных переменах чувств, поступков, импульсов персонажей (6);
- переакцентировка события: серьёзные причины порождают внешне «слабые» события, и наоборот, или внимание концентрируется на периферийных сторонах события: «Смерть сына не является событием» в новелле Чехова «Тоска», «она вынесена за рамки...», а «неслыханное» событие – это именно разговор [извозчика] с лошадыю» (6 : 243; 5);
- введение в новеллу структурных приёмов «лирического или даже музыкального произведения»: это семантические и иные параллелизмы, лейтмотивы,

вкус к «микрособытию», мгновению, к сценичности, «но... сильно интериоризированной, психологизированной» (6 : 244);

– всё это составляет «поэтику подтекста» (6 : 244);

– и, наконец, позволяет заключить, что, «восстановив в правах новеллу, Чехов как бы трансформирует её в “антиновеллу”» (6 : 242).

Многое в сказанном позволяет увидеть родство рассказов Чехова и Джойса; подчеркнём, речь идёт не о прямом влиянии, которого, по утверждению Джойса, не было, но именно о складывающемся в их творчестве новом типе новеллы.

Этот обзор позволяет увидеть и тот шаг в преобразовании жанра, который Джойс делает самостоятельно и впервые:

– Если новелла Чехова ещё складывалась вокруг ядра – «события» (при всех оговорках; потому что, на наш взгляд, к таким новеллам, как «Тоска», теория «события» притянута несколько насильственно), то у Джойса в центре оказывается именно «не-событие». Ведь событие – это внезапный слом повседневности, нечто одномоментное, взрывоподобное, это – происшествие на фоне отсутствия происшествий; недаром синонимом «события» у немецких авторов выступает «точка», «пункт» (Wendepunkt у Тика). У Джойса же в центре – не «точка», а процесс; то, что оказывается значительным и судьбоносным («Сёстры», «Несчастный случай», «Мёртвые»), готовится исподволь и наступает постепенно, либо не наступает вовсе («Эвелина»), либо речь идёт не о значительном событии, а о моменте в череде других таких же моментов («Два галантных кавалера», «Пансион», «День плюща в комитете по выборам», «Милость Божья»). Скорее уж основная парадигма джойсовской новеллы – не «событие», а «встреча», вырисовывающаяся не как потрясение или «поворотный пункт», а как перекрёсток двух текущих во времени путей, пересечение судеб-процессов («Встреча», «Земля», «Мёртвые») (2 : 10).

Без сомнения, новеллистическая теория «неслыханного события» неприменима к «Дублинцам», и неприменима потому, что вся концепция действительности и средств её отражения здесь изменилась. Смысловую сторону этого отказа от конвенций случайного, исключительного, потрясающего, неожиданного и всего прочего, что входит в понятие «неслыханное событие», можно определить словами В. Шкловского: «Приближается понимание реальности и повседневности несчастий» (7 : 127).

– Далее, единство всего цикла здесь обеспечивается не «рамой», не повествователем, не общей темой искусства или художника («Серрапионовы братья» Гофмана), даже не местом действия (как в «Миргороде» или «Петербургских повестях» Гоголя), а образом-парадигмой, соединяющим конкретные реальные черты Дублина (тщательно выписанная топография) и обобщение – это Город вообще, символ и современности в целом, и ирландской общественно-политической специфики, и соотношения маленького человека и не зависящей от него «большой» действительности. Этот новый тип новеллистического единства воспримут от Джойса другие классики XX века: так возникнут «Уайнсбург, Огайо» Ш. Андерсона (1919), «В наше время» Хемингуэя (1925), где такой парадигмой станет образ Европы времён Первой мировой войны и до- и послевоенной Америки; а в более отдалённой перспективе – Буэнос-Айрес новеллистических циклов Борхеса и Кортасара.

– Кроме того, у Джойса развёртывается и приобретает новые черты эффект объективности. Здесь уже следует говорить не просто о том, что автор не участвует в сюжете, не прибегает к объяснениям происходящего и уничтожает даже «незаметный» комментарий, выражающийся в прямых эмоционально-оценочных деталях и эпитетах. Здесь совершенно иная поэтика объективности.

– В поэтику объективности здесь входят: «стенографичность» диалогов, напоминающих запись случайно услышанных разговоров: начинающихся и кончающихся фразами, как бы выхваченными «из середины», сначала непонятными («Два галантных кавалера»), сохраняющими все особенности чужой речи и чужой мысли, вплоть до ошибок незнания, не исправляемых автором, или пафоса общих мест, им не разделяемых («Милость Божья», «День плюща в комитете по выборам», «Облачко», «Сёстры»¹ (2 : 10)); замена городских пейзажей топографически точным маршрутом героев; там, где пейзаж появляется, он интериоризируется, и это оправдывает его метафоричность («Аравия» – восприятие мальчика в рассказе от первого лица, «Мёртвые», где заснеженная Ирландия – это образ в сознании героя), либо это метафоричность скрытая, «дешифрируемая» лишь внимательным читателем (сценка с арфистом, где «пленённая» арфа – метафора Ирландии в «Двух галантных кавалерах»); создание «сверхструктуры» – переключки деталей, слов-лейтмотивов, слов-образов как бы поверх структуры сюжета и тоже без всякого подчёркивания: вообще поэтика Джойса – это поэтика не сразу заметного. Сюда же относится как бы случайное появление слова-дефиниции, которое в этом своём качестве раскрывается не сразу, а только в соотношении во всем тексте рассказа или, шире, всего сборника: таковы «паралич», «гномон» и «симония» в «Сёстрах».

– Наконец, главная новация Джойса – не просто введение отдельных эпифаний, скажем, в концовке рассказов как «прозрения» героя, заканчивающие повествование «в основном традиционное» (8 : 167): против такой трактовки возможно множество возражений, т. к. эпифания из внезапного, одномоментного озарения превращается здесь критиками в обычное «запланированное» разъяснение-развязку в концовке, чего Джойс никогда не делает. Нет, речь идёт об «эпифанической» организации всего текста, когда каждый момент рассказа в соотношении с другим рождает искры новых смыслов. Эпифания, мерцание множественных внутренних смыслов точного, внешне объективного и «фактографического» рисунка, совершается за счёт «сверхструктуры» соотношений словообразов, повторения лейтмотивов, – соотношений, «дешифровка» которых читателем является открытым процессом, не ограниченным концовкой рассказа.

Приведём лишь один из многих возможных примеров. Рассказ «Сёстры» (2 : 10), поставленный первым, начинается с мысли мальчика об умирающем священнике, его учителе и друге: это очень важный абзац – начало не только рассказа, но и сборника, так сказать, начало начал. И начинается он так, как мы обсуждали выше:

¹ Мы не нарушаем авторскую последовательность рассказов, упоминая «Сёстры» последними: ведь этот рассказ, написанный первым, был Джойсом основательно переработан уже после создания «Мёртвых» и в новом виде был поставлен в сборнике на первое место.

с фразы, как бы взятой «из середины» речи мальчика, с первого прочтения непонятной: «На этот раз не было никакой надежды»; в перспективе целого сборника оказывается, что это – фраза-дефиниция, фраза-приговор, и в ней важно не только дантовское, «адское» «никакой надежды», но оставляющее маленький просвет, обещание иных возможностей – «на этот раз». Абзац содержит размышления мальчика о словах, по-детски непонятных ему: «паралич», «гномон» и «симония»: слово «паралич» для него такое же странное, «как слово гномон в Евклиде и слово симония в катехизисе».

Детскость этой речи подчеркнута характерным для школьников употреблении имени вместо названия учебника, т. е. имени собственного как нарицательного: «in the Euclid», «в Евклиде» вместо «у Евклида». И поэтому кажется, что «гномон» и «симония» употреблены тоже только как указатели возраста, как характеристика детскости героя, т. е. безотносительно к содержанию рассказа. Видимо, такова была мысль комментатора русского издания «Дублинцев», пояснившего, что гномон – «древнейший вид астрономического инструмента, вертикальный столбик для определения полуденной линии» (2 : 10). (Е. Ю. Гениева же вовсе не поясняет это слово (10 : 458).) Но какое отношение «астрономический инструмента» имеет к содержанию «Сестёр» или даже к Евклиду-геометру, а не астроному? На самом деле, и к тому, и к другому имеет отношение другое, евклидовское значение слова «гномон»: геометрический термин, обозначающий часть параллелограмма, остающуюся, если вырезать из него подобный ему параллелограмм, вписанный в один из его углов. Эта как бы ущербная, символизирующая изъятие, недостаточность, отсутствие чего-то фигура уже ощутимо связана с происходящим в «Сёстрах», это как бы графический символ неполноты, неполноценности бытия, утраты чего-то, т. е. того, что смутно ощущает или только начинает понимать мальчик. Один из английских исследователей распространяет этот термин вообще на весь стиль и поэтику «Дублинцев» (11), и можно согласиться с этим: ведь само выражение «гномонический стиль» совпадает с джойсовским определением своего стиля «скрупулёзная бедность» – это почти синонимы.

Читатель, который потрудился бы заглянуть в Евклида (или в словарь), получил бы наталкивающее на определённый строй восприятия указание. Как и тот, кто задумается о «симонии». Грех Симона Волхва, о котором так много будет думать Стивен Дедал в «Портрете художника в юности» – это желание купить святыню за деньги. Оба эти слова – ключи, обеспечивающие «эпифанию», открытие смысла и рассказа, и сборника, но смысла далеко не единственного. Д. Хед по поводу эпифаний у Джойса и других модернистов вступает в неожиданную полемику с остальными джойсоведами: он вводит термин «нон-эпифания» (непроясненные, оставленные нарочито тёмными, дву- или многосмысленными места, пропуски) и утверждает, что они не менее важны. При этом он признаёт, что эпифании «действительно плодотворны для понимания “Дублинцев”» (9 : 37). На наш взгляд, это – лишь вопрос терминологического обозначения критиками реальных особенностей джойсовского текста, и предложенный нами термин «эпифаническая организация текста» и оппозиции, которые предлагает Хед (нон-эпифании – эпифании, эллипсис – эпифания), говорят об одном и том же.

– Всё это даёт нам возможность предложить ещё одну отличительную формулу для поэтики, стиля, жанровых особенностей новеллы Джойса: это «поэтика отсутствия». Постоянное нарушение жанровых ожиданий – ожидания сюжетной остроты, интриги, события, приключения; нарушение ожидания привычной повествовательности, рассказывания, – ибо проза Джойса не рассказывает, а показывает, как отметил ещё С. Беккетт; «минус-приёмы» (заметное и значимое отсутствие традиционного приёма – так можно объяснить этот термин Ю. Лотмана), встречающиеся на каждом шагу: отсутствие характеристик, описаний; вообще отсутствие прояснения, помогающего читателю авторского освещения, – вот черты этой поэтики.

– Казалось бы, слова о нарушении привычной повествовательности противоречат слабому, но всё-таки возникающему ощущению, что здесь присутствует если не повествователь, то наблюдатель, и кто-то это всё если не рассказывает, то «показывает» читателю. Но это лишь минимальный эффект, неизбежный для словесного искусства, в котором, даже при полной скрытости «образа автора», всегда слышен голос, несущий слово. Можно возразить: ведь в первых трёх рассказах, написанных от первого лица, явно есть рассказчик.

Но как раз это «я» и подчёркивает нарушение повествовательности. Ведь это не рассказывающее, а изображённое «я», не взрослый, передающий опыт прошлого, а мальчик и его мальчишеское «я», показанное «изнутри». Такой замене повествовательности на изображение и служит «внутренняя речь», или «внутренний монолог», или «поток сознания», раскрывающий сознание героя, а не повествующий о нём извне. В «Дублинцах» поток сознания ещё не бросается в глаза (в отличие от «Улисса»), и не только потому, что он осторожно дозирован, когда «субъектом речи» является герой, но, на наш взгляд, потому, что он принадлежит невидимому персонажу-наблюдателю. Да, замена «авторского повествования» на «поток сознания наблюдателя» – вот, на наш взгляд, едва ли не главная перемена в жанровом облике новеллы у Джойса.

Этот эффект достигается лексико-стилистическими вкраплениями, порою малозаметными. Вот начало «Пансиона»: «Mrs Mooney was a butcher's daughter. She was a woman who was quite able to keep things to herself: a determined woman. She had married her father's foreman and opened a butcher's shop near Spring Gardens. But as soon as his father-in-law was dead Mr Mooney began to go to the devil. He drank, plundered the till, ran headlong into debt» (10 : 66).

Приведём начало перевода Н. Волжиной, где удачно подчёркнуты разговорные лексика и интонация текста: «Миссис Муни была дочерью мясника. Эта женщина умела постоять за себя: она была женщина решительная. Она вышла замуж за старшего приказчика отца и открыла мясную лавку около Спринг-Гарденз. Но как только тесть умер, мистер Муни пустился во все тяжкие. Он пил, запускал руку в кассу, занимал направо и налево» (2 : 55).

Такие лексические вкрапления, как «to keep things to herself», «began to go to the devil» (ещё более грубовато-разговорное, чем в переводе Н. Волжиной: «пошёл в разнос», «стал опускаться, ко всем чертям»), «ran headlong into debt», такие интонации, как во второй фразе, выдают наблюдателя-дублинца, «своего» в любой городской среде, а не постороннего или «стоящего выше» профессионала-лите-

ратора. Конечно, это – специально созданный Джойсом эффект, а не просто биографическая подробность. Именно такая незаметная акцентировка и превращает литературную, условную «авторскую речь» в поток сознания «соучастника»-наблюдателя.

– Вместе с тем натуральность подробностей – вплоть до точных дублинских адресов, против чего возражали издатели, – способна у Джойса переосмысливаться или до-осмысливаться, становясь толчком к эпифаниям. Вспотримся в самой топографию: сёстры из одноимённого рассказа, как и их покойный брат, парализованный священник, обитали на Great Britain Street; мальчики из «Встречи» проходят по мосту через Royal Canal; главный протестантский город, оплот «англофилов», назывался Kingstown² (в честь визита Георга IV в 1821 году) – здесь нажил своё состояние богатый мясник, изменивший своему ирландскому патриотизму ради ориентации на Англию («После гонок») (2 : 10). Эти пышные, верноподданнические наименования то контрастируют с нищетой и убожеством жизни героев, то подчёркивают их мещанское соглашательство, их приобщённость к «имперскому мышлению», но в любом случае символизируют контраст Ирландии и Англии, страны-колонии и страны-владычицы и проливают свет на несчастья дублинцев: так герой «Облачка», маленький клерк и неудачный поэт, завидующий своему собрату, движется на встречу с ним «на запад», с каждым шагом «приближаясь к Лондону». За этой фразой «наблюдателя» – общее убеждение персонажей, что их город способен только на застой. А название благотворительного базара, проведённого в пользу Jervis Street Hospital в мае 1894 года! Это название, Аравия, не только датирует действие рассказа, но и иронически комментирует ирландскую мечту об экзотике и романтике, противоположных «параличу» и застою, и в то же время вводит в лексику рассказа поздневикторианский романтический «восточный» штамп – первый в ряду штампов «чужого сознания», которые и воспроизводятся, и разоблачаются, и порою вызывают горькое сочувствие Джойса (рассказ «Аравия» (2 : 10)).

Всё это говорит о том, что Джойс разработал в «Дублинцах» разнообразные способы многократного усложнения внешне простого и короткого текста, создания его многослойности. Эта возможность длительного «эпифанического» смыслового развёртывания – одна из самых важных черт новаторства Джойса в области жанра новеллы.

Суммируя всё сказанное, мы приходим к выводу, что до сих пор основой определения жанровых отличий новеллы (рассказа) является гётевское «неслыханное событие», с вариациями относительно «поворотных пунктов», контрастных (по отношению к событию и к ходу повествования) развязок и объединения новелл и новеллистических событий в циклы и серии. Видоизменения, внесённые в структуру и семантику новеллы различными художественными направлениями и эпохами, тоже отсчитываются от этих отправных точек, чего явно недостаточно. Подытоживая уже сделанные учёными и предлагая свои наблюдения, мы стремились очертить контуры современной теории новеллы, учитывающей опыт модернизма.

² Современное название – другое.

Библиографический список

1. *Гречнёв В. Я.* Русский рассказ конца XIX – XX века. Л., 1979.
2. *Джойс Дж.* Дублинцы. Портрет художника в юности. М., 1993.
3. *Мелетинский Е. М.* Историческая поэтика новеллы. М., 1990.
4. *Чепинога А.* Реалистическая основа развития жанра рассказа в русской литературе 30-х – 90-х годов XIX века // Славянский сборник. Вып. 2. Фрунзе, 1964.
5. *Чехов А.* Избранные соч.: в 2 т. Т. 1. М., 1979.
6. *Чудаков А. П.* Поэтика Чехова. М., 1971.
7. *Шкловский В.* Тетива: О несходстве сходного. М., 1970.
8. *Bucher U.* Stream of consciousness: D.Richardson and J.Joyce. Willison, 1981.
9. *Head D.* The Modernist Short Story: A Study in theory and practice. Cambridge University Press, 1994; *Hanson C.* Short Stories and Short Fiction: 1880–1980. Basingtoke, 1985; *Peden W.* Realism and Anti-Realism in the Modern Short Story // The Teller and The Tale: Aspects of the Short Story / Ed.by W.M.Aycock. Lubbock, 1982.
10. *Joyce J.* Dubliners. A Portrait of the Artist as a Young Man. М., 1982.
11. *Stewart J. I. M.* James Joyce / Ed.by J.I.M.Stewart. L., 1957.

О. Б. Евгеньева

*Костромской государственный
университет им. Н. А. Некрасова*

**РУССКАЯ ТЕМА В ТВОРЧЕСТВЕ АНРИ ТРУАЙЯ
(НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА «МОЯ СТОЛЬ ДЛИННАЯ ДОРОГА»)**

В каждом из персонажей Анри Труайя есть что-то от него самого, что-то от знакомых ему людей ... Пройдя «столь длинную дорогу» от мира старой России к миру современной Франции, теперь он один из наиболее читаемых у нас авто ров и более француз, чем кто-либо другой. При этом он никогда не отрекался от своих корней...

Морис Шавардес

Анри Труайя – знаменитый французский писатель русского происхождения, член Французской академии, лауреат многочисленных литературных премий, автор более сотни книг, выдающийся исследователь исторического и культурного наследия России и Франции.

Анри Труайя (настоящее имя Лев Тарасов) родился в Москве 1 ноября 1911 года в семье видных армянских купцов Тарасовых и раннее детство провёл в России. Но потом отец благоразумно решил не ждать перемен, которые несла с собой революция, бежал с семьёй из России и в 20-е годы осел во Франции.

Свои итоговые размышления о России Анри Труайя поместил в книгу «Моя столь длинная дорога» (1993). Стремление восстановить русское прошлое матери и отца завладело всеми его помыслами: «Я вдруг понял, что храню в себе настоящую сокровищницу образов, и осознал, что не имею права беречь их для себя

одного. Россия, которую я носил в глубоких тайниках моей памяти, требовала выхода, простор» (1 : 75).

«Моя столь длинная дорога» состоит из 2-х частей: одной – о русском детстве, другой – о жизни во Франции. Эта книга считается одним из самых значительных произведений, созданных Анри Труайя. «Те, кто любят его романы, прочитают в этой книге то, что без самодовольства, с предельной простотой он рассказывает о себе, о своём детстве, семье, своих вкусах, страхах, надеждах, наконец, о своих книгах и их персонажах» (1 : 78).

Интересно также проследить ступени в творческом развитии писателя, которые являются одной из сюжетных линий этой книги. Первая ступень в творческом развитии Анри Труайя – 10 лет, когда воодушевлённый примером мамы своего русского друга (Володи Былинина), писавшей по-русски приключенческие романы, погрузился в работу над французским романом «Сын сатрапа»: «... мы с Володей решили тоже писать романы, но по-французски. Наше единственное произведение приводило нас в восторг своим названием «Сын сатрапа» и закончилось на первой же главе. Но семя было брошено, и желание сочинять и рассказывать истории меня уже не оставляло» (1 : 76). Следующая ступень – 12 лет, когда юный писатель основал школьную газету, в которой опубликовал свой первый роман. В 15 лет Анри Труайя увлёкся поэзией и все задания по французскому языку выполнял в стихах. В этот период вместе со своими одноклассниками он образовал кружок творчества и основал литературный журнал. По мнению Анри Труайя, именно преподаватель французского языка научил его любить французских классиков, а преподаватель философии заинтересовал его богатым внутренним миром и движениями человеческой души. В 17 лет Анри Труайя вернулся к прозе, продолжая время от времени сочинять стихи в духе Верлена. В то время он начал писать большой рассказ «Замок свода», который показал своим друзьям Мишелю Моруа и Жану Басану. Вспоминая об этом, Анри Труайя пишет: «Я прочёл им новеллу, они пришли от неё в восторг» (1 : 97).

Таковы были литературные дебюты будущего знаменитого французского писателя.

Что касается тем «Моей столь длинной дороги», то они выстраиваются вокруг детства писателя, воспоминаний о России, вокруг размышлений о семье и о пересечении двух культур – Франции и России.

В первой части книги Анри Труайя обращается к детству, проведенному в России. Писатель мотивирует свой интерес к этой теме тем, что человек формируется в детстве: «Только там, где его корни – в родном доме, среди своих близких – человек всегда остаётся самим собой» (1 : 15). Хотя сам Анри Труайя не указывает на зависимость своей трактовки темы детства от её интерпретации Л. Н. Толстым, тем не менее, учитывая то влияние, который русский классик оказал на французского писателя, можно предположить, что автор продолжает традиции Толстого в раскрытии этой темы. Доказательством тому может служить, во-первых, закрепившаяся среди французских исследователей репутация Анри Труайя как продолжателя толстовских традиций. Зачастую французские критики его называют «наш французский Толстой» (2 : 34),

справедливо полагая, что «работа прозаика над биографией Толстого сформировала любовь французского писателя к объёмности, монументальности и психологизму» (4 : 43). Во-вторых, Толстой неоднократно упоминается на страницах интересующей нас книги. Анри Труайя пишет, например: «В моём воображении судьбы героев Толстого переплелись с рассказами родителей об их собственной молодости, и Россия «Войны и мира» больше не была для меня Россией только эпохи Наполеона и царя Александра I. Нет, это была вечная Россия, Россия, навсегда утраченная нами...» (1 : 246).

Во второй части «Моей столь длинной дороги» Анри Труайя размышляет о пересечении русской и французской культур на примере своей семьи и друзей. Особенно интересно эта тема прослеживается им в период работы над биографией Толстого. Он вспоминает: «Более двух лет я жил, околдованный этой исполинской фигурой ...» (1 : 93).

Главный герой «Моей столь длинной дороги» – сам Анри Труайя в детской и взрослой жизни.

Автор создаёт образ маленького русского мальчика, который сохранил воспоминания о лицах родителей, брата, сестры, прислуги, учителей, друзей. Примечательно, что, описывая родителей, Анри Труайя подчёркивает их привлекательные черты. Он рисует образ непосредственной, весёлой, впечатлительной матери, которая, обладая настоящим талантом рассказчицы, укладывала сына спать под старинные русские народные сказки. Писатель вспоминает: «Это были всегда одни и те же сказки: о Коньке-Горбунке, о Золотой рыбке, о колдунье Бабе Яге. Я знал наизусть все перипетии этих историй, но дрожал от страха всякий раз, когда мать рассказывала их, понизив голос. Добавьте к этому искрящуюся весёлость, любовь к яркому свету, краскам, к смене впечатлений, тягу к молодёжи» (1 : 13).

Образ отца, построенный по контрасту с матерью, отличают вдумчивость, серьёзность, уравновешенность, прямота, склонность всё видеть в мрачных красках, энергия к различным начинаниям, верность семье, считающуюся одной из самых высоких добродетелей у армянского народа. Анри Труайя вспоминает: «Друзья в один голос превозносили его моральные качества, его прямоту и энергию, но нередко подтрунивали над его склонностью всё видеть в мрачном свете» (1 : 67). Он обожал жену, детей и постоянно тревожился за них: «Кульм семьи приобрёл у него какое-то первобытное величие...» (3 : 68).

Революционные события 1917 года мальчик встретил как увлекательную игру в приключения. Возбуждённо и радостно он вспоминает картины уличных боёв; окон, забитых матрацами от осколков снарядов и пуль; семейных драгоценностей, зашитых в подкладку его пальто. Мальчишки играли в свою собственную войну, в которой тоже были красные и белые. На долю семьи Тарасовых выпали обычные для того времени испытания: проезд на телегах через различные кордоны, жизнь в карантинном лагере, устроенном немцами, эпидемия испанского гриппа, мятеж матросов на корабле, направлявшемся из Ялты на Кавказ, унижительные допросы и обыски, усталость, голод, болезни. В 1920 году семья Тарасовых села в Новороссийске на пароход, отправлявшийся в Константинополь. Однако в книге Анри Труайя нет ощущения эмигрантского одиночества, порвавшихся

с родиной и народом связей. Он пишет по этому поводу: «Эмиграция была для меня лишь изменением жизни. А любое изменение жизни в восемь лет воспринимается как обещание счастья» (1 : 105).

Анри Труайя описывает также настроения и попытки своих родителей прижиться в новой стране. «Живя дольше меня в России, они в изгнании больше нуждались в контактах с соотечественниками. Мои родители практически не общались с французами. Они только и думали о том, как бы уехать» (1 : 65).

Что касается Анри Труайя, то его акклиматизация происходила постепенно, незаметно, неосознанно. Он пишет: «Выбирая друзей, я превращался во француза» (1 : 89). Немаловажное значение имеют и его друзья: «Моими лучшими друзьями были Мишель Моруа и Жан Бассан, увлечённые литературой» (1 : 88).

И, тем не менее, в юности писатель ощущал большую разницу между собой и товарищами. Мы читаем: «Место рождения наложило на меня отпечаток, и моё происхождение одновременно и стесняло, и воодушевляло меня» (1 : 56).

Родители, принявшие решение покинуть родину и искать счастья вдали от отечества, делились с сыном преимущественно приятными воспоминаниями о России. Слушая их рассказы, мальчик представлял себе Россию как некий потерянный рай, как край счастливой судьбы, как «страну грёз, где юность лучезарна, старость не знает болезней, богатство даётся легко и где лежит чистый белый снег» (1 : 83).

На образ России накладывает отпечаток и тот факт, что рисуют его ребёнок и взрослый. В книге явно ощутим этот приём «двойного видения».

Рисуя образ России, Анри Труайя, безусловно, ориентируется на французского читателя. В тексте много уточнений типа: «Мне дали имя Леон (по-русски Лев)»; или: «В Царицыне (позже Сталинград, в настоящее время Волгоград)»; и т. д. Эти ремарки объясняют французским читателям неизвестные им реалии.

Описывая обычаи и традиции русского народа, особенности русской души, Анри Труайя вводит в повествование русскую лексику во французской транскрипции. Это слова, обозначающие блюда русской кухни (*okrochka*, *bliny*, *bortsch*, *tschi*, *kacha*, *kissel*, ...), православные традиции (*popo*, *diacone*, *paskha*, *prosphore*, ХВ, ...), персонажей русского фольклора (*lechy*, *domovoy*, *viedmy*, *goussalki*, *baba-Yaga*, ...), русский национальный костюм (*kokochnik*, *sarafane*, *lapti*, ...), административное устройство общества (*zemstvo*, *volost*, *strosta*, ...), русский быт (*samovar*, *balalaika*, *izba*, ...), русский сословия (*tsar*, *mojnik*, *barine*, ...).

Хотя в «Моей столь длинной дороге» нет пространных описаний русских пейзажей, тем не менее русская природа представлена традиционным образом берёзки, получившим в трактовке писателя символичное значение. Анри Труайя вспоминает, как его брат привёз из России маленькую берёзку с двумя стволами: «Изгнанница прекрасно прижилась на французской земле. Она росла лучше, чем другие купленные нами берёзы. Берёзовая рожица – чисто русский уголок в нашем саду в сердце Иль-де-Франса» (1 : 245). Подобно тому как русская берёза укоренилась во французской почве, и русский эмигрант получил признание во французской литературе.

Также интересно, что творческая личность писателя формируется на чужом языке. В этом и необычность произведений Анри Труайя о России: он пишет о

России на французском. Во-первых, за этим кроется стремление рассказать о России западному читателю. Во-вторых, у него собственные представления о возможностях русского и французского языков: «Французский язык точный. Он проявляется довольно бедно. Русский, наоборот, более свежий, более богатый и более эмоциональный язык, но в то же время менее пригодный для выражения абстрактных идей» (1 : 293).

Название книги «Моя столь длинная дорога» Анри Труайя объясняет расстоянием, отделяющим его от мест, где он родился. В этом итоговом произведении французского писателя о России и о себе встаёт естественный вопрос о том, почему он никогда не приезжал на родину. Отвечая на этот вопрос, Анри Труайя пишет, что боялся разрушить свой иллюзорный внутренний образ России, созданный по рассказам родителей, по детским воспоминаниям, по произведениям русской литературы. Именно этот образ вымышленной России дорог писателю, и именно он «питает» его книги.

Библиографический список

1. *Troyat H.* Un si long chemin. P., 1993.
2. *Труайя А.* Воспоминания. М., 1994.
3. *Deleuze G.* Pourparlers. P., 1990.
4. *Gamarra P.* Troyat et le roman chronique. P. : P. G.// Lettres francaises. 1961. № 3.

РАЗДЕЛ VII. ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННОГО СОДЕРЖАНИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

А. М. Мелерович
Костромской государственной
университет им. Н. А. Некрасова

ЛЕКСИКО-ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИИ КАТЕГОРИЙ «ВРЕМЯ» И «ПРОСТРАНСТВО» В РУССКОЙ ПОЭТИЧЕСКОЙ КАРТИНЕ МИРА

Система знаков языка эксплицирует и объективирует в целом языковую картину мира. Под влиянием языковой картины мира постоянно происходит вербализация концептов, ментальных сущностей, являющихся квантами структурированного знания, формирующихся в сознании человека (см.: 9 : 4).

Важно дифференцировать общеязыковую (наивную) и авторскую картины мира. Наивная картина мира представляет собой концептуализацию действительности, обязательную для всех носителей языка, в то время как авторская картина мира, представляет вторичную концептуализацию мира, базирующуюся на первичной (наивно-языковой) концептуализации и отражающую особенности мировосприятия, репрезентируемые как творчеством отдельных авторов, так и целых литературных поколений, определенными литературными жанрами (8 : 35).

Категории «пространство» и «время» являются важнейшими составляющими картины мира, ключевыми концептами культуры, вербализуемыми лексикой, фразеологией, запечатленными в грамматике языка. Все явления действительности, всё сущее в мире воспринимается сквозь призму концептуальной модели времени, нашедшей отражение в системах языковых знаков и форм. Время неотделимо от пространства. Постигая и осваивая пространство, человек «находит себя в нём, т. е. начинает творить по образу и подобию пространственных форм» (8 : 331). Любой художественный текст образует упорядоченный мир, обладая своим особым хронотопом, своими временными и пространственными параметрами. По М. М. Бахтину, сущность хронотопа определяется неразрывностью времени и пространства: время в художественном тексте «сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же <...> втягивается в движение времени, сюжета, истории» (2 : 10).

В языковых моделях хронотопа нашли яркое отражение признаки антропоцентричности. «Жизнь человеческая просматривается сквозь призму модели времени: *утро жизни* (о юности), *закат жизни* (о старости) и под.» (7 : 80).

В художественном тексте языковые знаки часто репрезентируют художественные концепты, отличающиеся большей психологической сложностью, индивидуальностью, широтой практически непредсказуемых семантических потенций,

художественной ассоциативностью (1 : 275). Особенности функционирования ФЕ в поэзии обусловлены рядом отличительных признаков поэтического текста (ПТ) как уникальной функционально-эстетической системы, выделяемых в лингвистике поэтического текста. Содержание и форма включаемых в ПТ слов и ФЕ подвергаются преобразованиям, мотивированным их эстетической функцией, концептуальным содержанием произведения. Для ПТ характерно функционирование лексико-фразеологических микросистем, парадигм, компоненты которых объединяются разнообразными ассоциативно-смысловыми связями. Среди микросистем, организующих пространство русской поэтической картины мира, особое место принадлежит концептосфере, репрезентирующей поэтический хронотоп. В составе поэтического хронотопа могут быть выделены архетипический (мифологический), социально-исторический, философско-гносеологический, философско-психологический аспекты¹.

Выделим в дискурсе современной русской поэзии концептуальную парадигму «человек – космос». Данная концептосфера служит выражению космического мироощущения, идеи сопричастности человека космическому пространству и времени.

Рассмотрим своеобразие концептообразующего функционирования фразеологии, принадлежащей к основным составляющим выделенной концептуальной парадигмы в границах определенного поэтического дискурса, представленного рядом поэтических произведений, в которых данная концептосфера получила наглядно-образное и философски обобщенное воплощение.

Постижение природы человека, стремление к осознанию места человека во Вселенной всегда выступали стержнем развития многообразных культур мира.

Среди поэтических произведений, отражающих антропоцентрическое видение вселенной, стихотворение Эд. Межелайтиса «Человек» выделяется особой изобразительной яркостью и силой воплощенной в нем идеи. В стихотворении представлен апофеоз человеческого разума. Человек, гиперболически изображенный во весь свой космический рост, предстает как буквализированное воплощение центра мироздания:

В шар земной упираясь ногами,
солнца шар я держу на руках.
Так стою, меж двумя шарами –
солнечным и земным. <...>
Я – как мост меж землею и солнцем.

Здесь микрокосм вырастает до пределов макрокосма: Человек-Вселенная направляет движение Земли и Солнца. Из недр своего мозга Человек выплавляет «корабли, бороздящие море, / поезда, обвившие сушу, / продолжение птиц – самолёты / и развитие молний – ракеты». Голова Человека уподоблена одновременно «шару земному» и «шару солнца»: «это все я добыл из круглой, / **словно шар земной**, головы. / Голова моя – **шар солнца**, / излучающий свет и счастье, / оживляющий все земное, / заселяющий землю людьми». Человек-Космос сочетает в себе энергию

¹ См. дифференциацию сказочно-мифологического, социально-исторического и философско-психологического хронотопов в русской повествовательной прозе (11: 16–110).

природного мира и могущество животворящего, одухотворяющего природу разума. В нем заключена космическая мощь Творца, созидающего все материальные и духовные ценности.

В стихах современного поэта и философа А. И. Аргутинского-Долгорукого нашла отражение созданная им «Философия планетаризма», поэтическая версия которой связана с идеями многопланетной цивилизации землян, развитием планетарного сознания (6 : 5). В стихах Аргутинского-Долгорукого представлен вневременной хронотопический план *Вечности*². Рассмотрим примеры употреблений ФЕ **альфа и омега**, играющих ключевую роль в создании вневременного, космического хронотопа в ряде стихотворений:

В темно-синей душе латимерий
 Так безоблачен, юн океан...
 И с улыбкою зрит капитан
 Смутный образ отпавших империй.
 <...>
 Победитель над родом своим,
 Где же **альфа твоя и омега**?
 Думу думает он – нелюдим
 И последним ступает с ковчега.
 «Победитель»

Здесь оборот **альфа твоя и омега** обозначает основы жизни человека, его индивидуального существования. Он употреблён в контексте, характеризующем вневременно?е существование «победителя над родом своим» – капитана, одиноко странствующего в бескрайнем космосе, живущего вне законов земного времени и пространства. Ср. со следующим употреблением данной ФЕ:

Что не спишь, мой товарищ пилот?
 Кончился тяжкий удел ожидания –
 вот и летит за предел обитания
 смело влекомый тобой звездолёт!
 <...>
 Альфой, омегой **нашего братства** –
 тот дорогой и единственный тост:
 за небожителей этого царства –
 воспоминание Солнца и звезд.
 «Что не спишь, мой товарищ пилот?..»

Под «альфой, омегой **нашего братства**» подразумеваются основы духовного единения пилотов *звездолёта*, покидающего «предел обитания», свою галактику, пространство «небожителей этого царства», которое для пилотов исследователей Вселенной остаётся лишь «воспоминанием Солнца и звёзд».

В следующей фразеологической конфигурации оборот **меж альфой и омегой** обозначает межзвёздное пространство, начало и конец Вселенной, в «кругопространстве» которой вселенский хаос («Хаос-бог») «запер звездолёт»:

² См. определение вневременного хронотопического плана – Вечности как вбирающего в себя земное время и позволяющего «взглянуть на то, что происходит в истории остранённо, извне, т. е. с метаисторической точки зрения» (3 : 190).

Напрасно мозг мой ищет снисхожденья
и мысль высокая волнуется вотще,
на дерзкий зов, на взлет стихотворенья
лишь ветхий миф откликнется в душе.

Сангвиник Ной командует ковчегом,
астрофилософ нить свою прядет,
но Хаос-бог меж альфой и омегой
в кругопространстве запер звездолет.

«Напрасно мозг мой ищет снисхожденья...»

Примечательно, что здесь обозначается не только пространство Вселенной, её начало и конец, но и форма – «кругопространство», а космический, вневременной хронотоп проступает сквозь призму восприятия землян, в котором философско-гносеологический план сопоставляется с мифологическим – «сангвиник Ной командует ковчегом» и земной *астрофилософ* уподоблен персонажам древнегреческих мифов мойрам, прядущим нить человеческой жизни.

Во всех рассмотренных употреблениях присутствует архетипический хронотоп, обусловленный актуализацией внутренней формы ФЕ **альфа и омега**. Источник этого выражения – библейская новозаветная книга «Откровение Иоанна Богослова» (Апокалипсис): «Я есмь Альфа и Омега, начало и конец, – говорит Господь» (гл. 1, 8); «Я есмь Альфа и Омега, первый и последний» (гл. 1, 10). Символика оппозиции «первый : последний» связана с названием первой (а «альфа») и последней (ω «омега») букв греческого алфавита. Употребляясь вместе, **альфа** и **омега** символизируют единство, целостность пространства, времени и духа (10 : 11). При характеристике архетипического хронотопа мы опираемся на положение М. Бахтина, согласно которому «хронотопичен всякий художественно-литературный образ. Существенно хронотопичен язык как сокровищница образов. Хронотопична внутренняя форма слова, то есть тот опосредующий признак, с помощью которого первоначальные пространственные значения переносятся на временные отношения (в самом широком смысле)» (2 : 185). В рассмотренных употреблениях ФЕ **альфа и омега** такой перенос осуществляется в контексте фразеологических конфигураций.

Создание вневременного хронотопа осуществляется также посредством ФЕ **во время оно**. В стихотворении А. И. Аргутинского-Долгорукого «Год 1988-й» оборот время оно приобретает смысловое содержание «события, явления далёкого прошлого во вневременном измерении»:

Близится день воскресный,
буду Христа молить...
Символы – дар чудесный.
Было б кого учить!

Грезится время оно,
стану уже учён,
дядюшке Цицерону
свой преподам канон!

Здесь последние две строки первой строфы отражают идею изначального существования смыслов, лежащих в основе Мироздания и предуготовленных для своего раскрытия через человека (4 : 10).

В поэтическом дискурсе ФЕ **во время оно**, отражая идею изначальности существования явлений, передаёт неразрывную связь времён. См. следующие употребления ФЕ **во время оно** в стихах Л. Миллер:

И сыплются, сыплются с тополя, с клена
Осенние листья **со времени она**,
И каждый по ветру летит, окрылён...
«И лист, покругжившись, летит с паутины...»

Все эти времена лихие,
Все времена,
Как листья прошуршат сухие.
На письма
Похож узор на листьях клёна.
Роняет клён
И нынче, как во время оно,
Поток письмён.
«Все эти времена лихие...»

В представленном поэтическом контексте оборот **со времени оно** выражает концептуальное содержание, которое может быть передано формулировкой «с незапамятных времён, ныне и навсегда». В стихотворении «Все эти времена глухие...» сравнение узора листьев клёна с «потокм письмен» глубоко символично: здесь образ «потокм письмён» создаёт аллюзию на изначальные смыслы-символы Мироздания. Ср. с употреблением ФЕ **во время оно** в стихотворении «Сказка» (роман Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго») в контексте фразеологической конфигурации, создающей сказочно-мифологический хронотоп:

Встарь, во время оно,
В сказочном краю
Пробирался конный
Степью, по репью.

Он спешил на сечу,
А в степной пыли
Тёмный лес навстречу
Вырастал вдали.

Здесь время и место действия – «неопределённо далёкое прошлое и некий “сказочный край”»³.

В поэзии находит отражение циклическое время, соответствующее космологическому сознанию. См., например, крылатую фразу **Всё возвращается на круги своя** («Всё в природе повторяется, возобновляется; происходит снова, заново; всё когда-то начнется вновь»), восходящую к Библии (Екклезиаств, 1 : 6).

³ См. анализ данного стихотворения (3 : 49).

В соответствующем месте Библии имеется в виду ветер, дующий сначала на юг, потом на север и затем – вновь возвращающийся на то место (свои круги), с которого он начинал дуть. В стихотворении В. Высоцкого «Я вам расскажу про то, что будет...» воспроизведен архетипический образ данного выражения, служащий основой представления о далёком будущем Земли как о возвращении к её изначальному состоянию: «Я вам расскажу про то, что будет, / Вам такие приоткрою дали!.. / Пусть меня историки осудят / За непонимание спирали. / **Возвратятся на свои на круги** / Ураганы поздно или рано, / И, как сырмятные подпруги, / Льды затянут брюхо океану».

В контексте стихотворения Ю. Левитанского «Окрестности, пригород – как этот город зовется?..» оборот **нельзя возвращаться на круги** приобретает глубоко индивидуализированное концептуальное содержание, передавая одновременно невольное стремление возврата к прошлому и осознание тщетности этого стремления, его неосуществимости:

Чего мы тут ищем? У нас опускаются руки.
Нельзя возвращаться, нельзя возвращаться на круги...
 Мы с прошлым простились, и незачем дальше прощаться.
Нельзя возвращаться на круги, нельзя возвращаться.

Здесь оборот **нельзя возвращаться на круги** служит созданию философско-психологического хронотопа, абстрагированного от архетипического образного плана данного выражения.

В употреблении ряда фразеологизмов в поэзии наблюдаются трансформации, отражающие взаимозамену и совмещение в их смысловом содержании временных и пространственных понятий. Ср., например: *за тридевять земель* и *за тридевять лет* (В. Солоухин), *из-за тридевять буйных веков* (С. Городецкий), *за тридевять земель и двадцать лет* (М. Цветаева); *старый шар земной* (В. Луговской). На базе автономно осмысленных компонентов ФЕ *танцевать от печки*, внутренняя форма которой включает сему пространства, в стихотворении Б. Слуцкого «Танцы» создан оборот *танец новейший от печки, которую сложат в тридцатом столетии, быть может*, служащий символом обновленного мировосприятия, предвосхищающего будущее.

Концептообразующее функционирование в ПТ фразеологических единиц и фразеологических конфигураций служит реализацией комплетивности поэтического текста, проявляющейся в том, что «в процессе поэтического выражения и поэтической номинации возникают такие единицы ПТ, которые заполняют семантические и – в целом – знаковые лакуны в языке» (5 : 41). Заполнение семантических, номинативных лакун в ПТ поэтическими номинациями сопряжено с восприятием и интерпретацией концептуального содержания данных номинаций в неразрывной связи с ПТ, в котором они возникли и функционируют.

Так, в стихотворении «Быть знаменитым некрасиво...» Б. Пастернак говорит о высшем устремлении творчества поэта

... Так жить, чтобы в конце концов
 Привлечь к себе любовь **пространства**,
 Услышать *будущего* зов.

Здесь одухотворенное *пространство* – образ человечества в его космическом измерении. Это пространство раздвигается до бесконечности благодаря сообщению ему временной координаты – *будущего зов*.

Представление о поэтическом творчестве как о непреходящем, извечном начале передаёт аллегорический образ «*седой, серебристый венец, взнесённый над тернием и лавром*» в стихотворении И. Бродского «Сонет»:

Выбрасывая на берег словарь,
злоречьем торжествуя над удушьем,
пусть море осаждает календарь
со всех сторон: минувшим и грядущим.
<...>
Но, подступая к самому лицу,
оно уступит в блеске своенравном
седому, серебристому венцу,
взнесённому над тернием и лавром.

Рассматриваемый оборот восходит к ФЕ **терновый венец**. В составе развёрнутой метафоры, уподобляющей море стихиям жизни, языка и ещё не претворённой в слове поэзии, он аллегорически воплощает образ поэта, возвысившегося над суетностью мира, «минувшим и грядущим», страданиями и славой.

В поэтическом дискурсе употребление слов и фразеологизмов, репрезентирующих концепты времени и пространства, связано с философским осмыслением этих категорий, отражающемся в наделении данных языковых знаков определенными смыслами и коннотациями. Поэтический хронотоп, создаваемый языковыми номинациями пространства и времени, многоаспектен. Зачастую он совмещает архетипический, философско-гносеологический и психологический планы. В ПТ хронотопично не только актуальное смысловое содержание слов и ФЕ, но и их внутренняя форма; не только смыслы отдельных ФЕ и слов, но и содержание поэтического контекста, представленное строфой, рядом строф, поэтическим произведением в целом.

Библиографический список

1. *Аскольдов С. А.* Концепт и слово // Русская словесность. Антология. М., 1997.
2. *Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Эпос и роман. СПб., 2000.
3. *Власов А. С.* «Стихотворения Юрия Живаго» Б. Л. Пастернака (Сюжетная динамика поэтического цикла и «прозаический» контекст). Кострома, 2008.
4. *Волков Ю. Г., Поликарпов В. С.* Человек: Энциклопедический словарь. М., 1999.
5. *Казарин Ю. В.* Поэтическое состояние языка (попытка осмысления). Екатеринбург, 2002.
6. *Кемельбекова У.* Философский опыт поэта // Аргутинский-Долгорукий А. И. Метафоры. Стихотворения и поэмы. М., 2005.
7. *Маслова В. А.* Введение в когнитивную лингвистику. М., 2008.
8. *Панова Л. Г.* «Мир», «пространство», «время» в поэзии Осипа Мандельштама. М., 2003.
9. *Попова З. Д., Стернин И. А.* Понятие «концепт» в лингвистических исследованиях. Воронеж, 1999.

10. Трессидер Д. Словарь символов. М., 1999.

11. Фокина М. А. Фразеология в русской повествовательной прозе XIX–XX веков. Кострома, 2007.

М. А. Фокина
*Костромской государственный
университет им. Н. А. Некрасова*

ОТФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОЗВИЩА-ХАРАКТЕРИСТИКИ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПЕРСОНАЖЕЙ В РУССКОЙ ПРОЗЕ XIX–XX ВЕКОВ

В русской художественной прозе XIX–XX веков широко используются прозвища, которые являются ярким средством характеристики персонажей, создают сатирическую окрашенность повествования и участвуют в формировании субъективно-оценочной модальности текста. Нередко прозвища создаются писателями на базе известных фразеологических единиц (ФЕ).

Отфразеологические прозвища условно классифицируются нами на составные имена собственные и нарицательные наименования героев. К именам собственным относятся характеристики персонажей, которые представляют собой переосмысленные фамилии героев. Например: *Сниткин – С-миру-по-ниткин* (Ю. Трифонов. Обмен); ср. с общеязыковым фразеологизмом *с миру по нитке*. Наричательными характеристиками являются составные метафоры, образованные по продуктивным фразеологическим моделям: *прилагательное + существительное; существительное + прилагательное*. Например: *неуёмный бубен* (А. М. Ремизов); ср. с ФЕ *бесструнная балалайка*. Эти прозвища часто используются в художественных диалогах, служат общепринятым обращением к персонажу, являются его своеобразным сопроводителем, употребляются при каждом новом появлении героя, создают его сюжетную линию. Такие характеристики представляют собой перифразы известных ФЕ, они вводятся в речь глаголами *зовут, прозвали, называют*.

Рассмотрим ряд текстовых фрагментов, где осуществляется семантизация прозвища, обнаруживаются его связи с исходной ФЕ. В рассказе А. П. Чехова «Архиерей» содержится ёмкая характеристика второстепенного героя:

«... в Лесополье священником был отец Демьян, который сильно запивал и напивался подчас *до зелёного змия*, и у него даже прозвище было: Демьян-*Змеевидец*» (З : 188–189).

Прозвище *Змеевидец* является именем собственным, представляет собой сложное существительное, которое мотивируется в контексте ФЕ *до зелёного змия* ‘о сильной степени опьянения (до галлюцинаций, до нервного расстройства)’. Усиление семантики устойчивого оборота осуществляется путём корневого повтора однородных сказуемых *запивал и напивался* в сочетании с наречием *сильно*. Ирония создаётся здесь контекстуальным контрастом: *священник – Змеевидец*,

т. е. пьяница, которому привиделся змей. А в традиционном представлении священный сан не может быть соотнесён со змеем, который воспринимается как олицетворение дьявольских сил (ср.: *змей-искуситель*). Смысловые связи ФЕ *до зелёного змия* с прозвищем *Змеевидец* способствуют более глубокому раскрытию несоответствия высокого, божеского предназначения священника с его пагубным пристрастием к спиртному. Герой, в представлении автора, теряет своё человеческое лицо, лик божий, строгий и торжественный вид, поддавшись влиянию беса.

В повести А. Ремизова «Пятая язва» уездные обыватели, члены городского клуба, имеют прозвища. Например: «Неизменный Грохотов Пётр Петрович, ветеринар, – *Райская птица* по морозу в одном пиджаке ходит, *лёжок ногами*, человек хоть и семейный, но бездомен... и удопреклонен: валится там, где его хмель свалит» (1 : 347).

Составное прозвище *Райская птица* имеет смысловые связи с ФЕ, в компонентный состав которых входит лексема *птица*: *жить как птица божия*; *жить как птица небесная* ‘беззаботно, беспечно’. Прозвище графически обозначено заглавной буквой, выделено курсивом. Его семантика развёртывается в динамике повествования. Если при первом представлении героя актуализируется сема ‘беспечный’ (*лёжок ногами, бездомен*), то далее характеризуется его речевое поведение: *райской птицей заливался Петруша*. Ср. с ФЕ *заливаться соловьём* разг. шутол. ‘говорить красноречиво, витиевато’: «А Петруша такое городил, такие живописал следствия, - и конца тому не было, откуда шли Петрушины речи» (1 : 358).

В пределах целого текста прозвище *Райская птица* приобретает объёмный смысл, становится неоднозначной характеристикой героя: ‘подвижный, беспечный, болтливый, многословный человек’.

Среди других прозвищ обывателей городка примечательны составные имена собственные: *Василиса Прекрасная* (‘пышнотелая, привлекательная женщина’); *Солёный огурчик* (‘тщедушный, сморщенный, немолодой мужчина’) и др. Обобщающей характеристикой уездных жителей становится авторское заключение: *Клубные члены – все свои люди*.

В рассказе В. Шишкова «Таёжный волк» в название вынесено прозвище охотника Бакланова, которое дали ему местные жители, с уважением относящиеся к знатоку родного края:

«Однажды, много лет назад, к его таёжному жилищу подъехали верхами знатные люди: это экспедиция Академии наук. Его наняли проводником; да кого же ещё и нанять, раз Бакланов знает всю округу на большие сотни вёрст? Недаром его зовут – *таёжный волк*» (4 : 349).

Ср. с ФЕ *старый волк* разг. экспрес. ‘бывалый, опытный человек, умеющий переносить невзгоды, неудачи’. Охотник привык к своему давнему прозвищу и часто использует его в собственной речи:

«И расписался: Леонтий Бакланов, *таёжный волк*»; «Бакланов вам это говорит, *таёжный волк*» (4 : 356).

Прозвище *таёжный волк* имеет позитивную аксиологическую окрашенность, является одним из средств создания образа литературного персонажа, отражающего в произведении авторскую позицию.

В романе-эпопее В. Шишкова «Угрюм-река» один из героев – Шапошников, политический ссыльный, «царский преступник». Анфиса даёт ему прозвища,

переосмысливая фамилию: *Шапкин – Шапка – Красная шапка – Красная шапочка*. Например: «Здравствуй, *Красная моя шапочка*, а я к тебе...» (5 : 261). Фамилия персонажа становится «говорящей»: создаются смысловые связи с просторечной ФЕ *под красной шапкой* ‘в армии (служить, находиться)’. Несвобода ссыльного уподобляется здесь неволе военнотружущего.

Таким образом, прозвища литературных персонажей, созданные на базе фразеологизмов или образующие смысловые ассоциативные связи с известными устойчивыми оборотами, являются ярким выразительным средством характеристики героев, отражают авторские оценки, связывают субъектно-речевые планы повествования (речь автора и речь героев), формируют сюжетные линии персонажей. Семантизация прозвищ осуществляется в контексте, где прослеживаются тесные смысловые взаимодействия лексических, фразеологических и синтаксических языковых единиц, обеспечивающих структурно-семантическую целостность текста. Наряду с другими именованиями героев прозвища в совокупности создают ономастическое пространство текста, являются одним из сигналов адресованности читателю, служат своеобразными отправными точками интерпретации, определяющими познавательную деятельность читателя.

Библиографический список

1. Ремизов А. М. Пятая язва // Ремизов А. М. Избранное. Л., 1991.
2. Фразеологический словарь русского литературного языка: в 2 т. / сост. А. И. Фёдоров. М., 1997.
3. Чехов А. П. Архиерей // Чехов А. П. Собр. соч.: в 30 т. Т. 10. М., 1986.
4. Шишков В. Я. Таёжный волк // Шишков В. Я. Собр. соч.: в 8 т. Т. 2. М., 1983.
5. Шишков В. Я. Угрюм-река // Шишков В. Я. Собр. соч. в 8 т. Т. 3. М., 1983.

М. Р. Очкасова

*Костромской государственной
университет им. Н. А. Некрасова*

КОНЦЕПТ «ИСКУССТВО» В ДНЕВНИКОВЫХ ЗАПИСЯХ Л. Н. ТОЛСТОГО СКВОЗЬ ПРИЗМУ БИЛИНГВИЗМА (ФРАГМЕНТ АНАЛИЗА)

Рассмотрение концепта «искусство» в дневниковых записях Л. Н. Толстого проводится в рамках подготовки «Словаря концептов Л. Н. Толстого как писателя-билингва». В основу создания словаря положено исследование употребления лексики и фразеологии в романе Толстого «Война и мир», отражающем билингвизм автора, а также его дневниковые записи и эпистолярное наследие. Наш словарь является идеографическим словарем, репрезентирующим лексико-фразеологические поля, позволяющие систематизировать русско-французские текстовые конфигурации.

Словарь включает иллюстрации употребления галлицизмов и тексты толкования, выявляющие их предметно-понятийное содержание и коннотативный ореол. В процессе анализа языкового материала выявляется уровень индивидуально-авторского употребления французского языка, влияние системы текста, идиолекта автора на создание дополнительных смыслов отдельных единиц. Важным также представляется историко-этимологический комментарий, открывающий возможность для проникновения в языковую среду времени написания романа, собственно описываемых в нем событий – войны 1812 года, а также современное функционирование отдельных языковых единиц.

«Словарь концептов Л. Н. Толстого как писателя-билингва» является авторским словарем, позволяющим в лексикографической интерпретации представить мировоззренческий аспект языковой личности автора, особенности структурирования его концептуальной картины мира.

Обобщение точек зрения на концепт и его определений в лингвистике позволяет прийти к следующему заключению: концепт – это единица коллективного знания / сознания (отправляющая к высшим духовным ценностям), имеющая языковое выражение и отмеченная этнокультурной спецификой. Концепты закрепляются прежде всего средствами лексики и фразеологии. В словарях писателей находят отражение индивидуальное осмысление основных концептов, репрезентирующих национальную картину мира.

Так, в дневниковых записях Толстого часто сочетаются фамилии писателей, общественных деятелей, творивших соответственно на французском или русском языках, которые выделены в Словаре в особую лексико-тематическую группу (ЛТГ), входящую в состав статьи, посвященной концепту «искусство».

В своих дневниках Толстой упоминает как соотечественников, так и зарубежных авторов, чаще всего французов – Мопассана, Гюго, Монтеня. Элементы данной группы находятся в отношениях равенства, они не содержат в себе оценочных оттенков значения. Это прямая номинация того или иного автора, чье произведение было прочитано Толстым.

Пример: «1891 год. 17 февраля. Читал Montaigne и Эртеля. Первое старо, второе плохо» (1 : 515).

Как показывают подобные примеры, употребление русских имен собственных, фамилий подчиняется правилам грамматического строя русского языка (см. падежное окончание фамилии *Эртель* в родительном падеже), в то время как французская фамилия *Montaigne* не имеет русской флексии. Подобное явление наблюдается в большинстве написаний фамилий французских авторов.

В дневниковых записях можно проследить постепенное проникновение Толстого в художественный мир Мопассана, принятие его манеры письма, своеобразия его идиостиля, постижение его индивидуальной картины мира. (Это отражается и в способе написания фамилии: сначала – нетранслитерированной, а затем употребляемой «по-русски», в полностью адаптированной форме. Изменение в написании фамилии от французского варианта к русскому знаменует эволюцию в восприятии Толстым творчества Мопассана.)

«1884 год. 28 августа / 9 сентября. Вечером читал Maupassant. Забирает мастерство красок; но нечего ему, бедному, писать» (1 : 513).

«1889 год. 1 декабря. Читал прекрасно написанный роман Мопассана, хотя и грязная тема» (1 : 516).

«1890 год. 15 октября. Рассказ Ги Мопассана – чудный» (1 : 518).

«1910 год. 1 октября. А еще читал Мопассана. «Семья» – прелесть» (1 : 538).

1910 год. 2 октября. «...Вчера чтение рассказа Мопассана навело меня на желание изобразить пошлость жизни, как я ее знаю, а ночью пришла в голову мысль поместить среди этой пошлости живого духовно человека. О, как хорошо!..» (1 : 538).

В приведенных примерах можно проследить эволюцию восприятия Мопассана Толстым, отражающую постепенное углубление, проникновение в художественный мир Мопассана, в концептуальное содержание его произведений, приводящую к выражению все более высокой оценке его художественного мастерства. Если в записи от 1884 года Толстой дает высокую оценку лишь языковой форме произведений Мопассана («забирает мастерство его красок»), но не концептуальному содержанию его произведений («нечего ему, бедному, писать»), то в дальнейшем следуют такие оценки, как «прекрасно написанный роман», рассказ «чудный», «“Семья” – прелесть». Последняя из процитированных записей показывает, что изображение Мопассаном окружающей его «пошлости жизни» вызвало у Толстого горячее желание изобразить «пошлость жизни» той среды, которая наиболее близка ему – «пошлость жизни, как я ее знаю». Таким образом, эти записи дают возможность наблюдать влияние творчества Мопассана на процесс литературного творчества самого Толстого.

Таким образом, функциональное использование двух языков в рамках коммуникативного акта или дискурса текста можно считать проявлением элементов билингвизма в сознании отдельного представителя двуязычной культуры, которым является Толстой.

Анализ творческой лаборатории Толстого как писателя-билингва показывает, что в создании яркости и многогранности, неповторимого своеобразия его картины мира участвуют не только языковые средства русского языка, но и некоторые французские языковые элементы разных уровней. Рассмотрение этих элементов в контексте творчества Толстого, несомненно, должно способствовать более глубокому раскрытию и постижению языковой личности писателя.

Решению этих задач будет способствовать разработка в «Словаре концептов Л. Н. Толстого как писателя-билингва» выделенных нами лексико-тематических групп – концептуальных полей, каждое из которых в совокупности образующих его слов и фразеологизмов раскрывает определенные стороны концептосферы личности Толстого и его творчества. Составляющие каждого из выделенных нами разделов представлены в сложном взаимодействии, которое эксплицируется дефинициями слов и фразеологизмов – носителей основного концептуального содержания, а также иллюстративным материалом (приводимыми фрагментами текстов) и комментариями к нему.

Библиографический список

1. Толстой Л. Н. Что такое искусство? М., 1985. С. 490–538.

А. Э. Павлова
Костромской государственной
университет им. Н. А. Некрасова

ЛИБЕРАЛИЗАЦИЯ ЯЗЫКА КАК ОБЪЕКТ РЕЧЕВОЙ РЕФЛЕКСИИ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ-САТИРИКОВ

В последние годы по наблюдениям многих ученых (В. Г. Маслов, В. П. Сквородников, В. Г. Костомаров, В. С. Измайлов и др.) происходит заметное падение культуры речевого общения. Оно проявляется не только в ситуациях непринужденной обиходной коммуникации, но и в сфере публичного, официального общения, в СМИ, в беллетристике. Либерализация общественных отношений привела к либерализации языка, что находит отражение в расшатывании норм современного литературного языка, в неоправданном засилье иностранных слов, культивации суконного газетного языка, активной интеграции литературных языковых средств и средств периферийной сферы (просторечия, жаргонной и профессиональной лексики). В. Г. Маслов в статье «Русский язык – язык мой» пишет: «Все это, свидетельствуя о безразличии к собственному смыслу слов, о небрежении к языку, к речевой культуре, приводит к возникновению «обезжиренного и обезвоженного суррогата», который как бы представляет за русский язык» (8 : 76).

Безусловно, подобное «тяжелое историческое испытание» русский язык прошел в начале XX века, когда высокий эталон русской речи был утрачен. Показательна в этом смысле языковая рефлексия писателей-сатириков того времени: М. А. Булгакова, М. М. Зощенко, Е. Замятина и др. Например, М. Зощенко в рассказе «Пригодились» из цикла «Письма к писателю» пишет: «Обычно думают, что я искажаю “прекрасный русский язык”, что я ради смеха беру слова не в том значении, какое им отпущено жизнью, что я нарочно пишу ломаным языком для того, чтобы посмешить почтеннейшую публику. Это неверно. Я почти ничего не искажаю. Я пишу на том языке, на котором сейчас говорит и думает улица. <...> Я говорю – временно, так как я и в самом деле пишу так временно и пародийно» (6 : 191).

Булгаков в романе «Мастер и Маргарита», повестях «Собачье сердце», «Роковые яйца», пьесе «Иван Васильевич» также пародийно воспроизводит речь граждан нового государства, которая представлена как некий стилизованный суррогат. Столкновение в одном контексте слов и ФЕ книжного стиля, чаще официально-делового, и слов, ФЕ просторечных как иностилевых элементов, резко отличающихся своей стилистической окраской, выявляет претенциозность и безграмотность речи изображаемых сатирических персонажей. Так, в пьесе «Иван Васильевич» автор пародийно воспроизводит лекцию научно-популярного характера. Основой создания сатирического эффекта является несоответствие между целью – повышение уровня грамотности населения – и средством – сам лектор является безграмотным человеком, – что проявляется, в первую очередь, в его речи. Доминантой в достижении сатирического эффекта становится фраза лектора, в которой под прикрытием канцеляризмов, скрывается безграмотность: «Не следует ли *отрицательные свиные стороны* отнести за счет обхождения с этим зверем?» Основой

создания комического становится расширение и изменение традиционных фразеологических связей ФЕ *отрицательные стороны*. Нарушение структурного единства ФЕ, включение в его состав определения *свинные*, создает ироническую коннотацию, так как значение ФЕ *отрицательные стороны* обычно проявляется в сочетании с неодушевленными абстрактными существительными, например, *отрицательная сторона явления, отрицательная сторона характера*, нарушение обычной сочетаемости и вызывает комический эффект.

В своих произведениях Булгаков дает открытую характеристику словам, ФЕ, используемым в речи какого-либо персонажа, посредством высказываний персонажа-антагониста. Например, «Мы – управление дома, с ненавистью заговорил Швондер, – пришли к вам после общего собрания жильцов нашего дома, на котором *стоял вопрос* об уплотнении квартир дома.

– *Кто на ком стоял?* – крикнул Филипп Филиппович. – Потрудитесь *излагать* ваши мысли яснее». В вопросе профессора Преображенского звучит сарказм, который направлен против членов домоуправления, скрывающих за шаблонными оборотами речи типа *поставить вопрос (ребром), подработать вопрос, проверить вопрос* и т. п. безграмотность, пустословие, бездеятельность.

Фразеология наряду с лексикой становятся важным средством создания пародии. Речь Коровьева, Бегемота пародийно воспроизводит речь большинства персонажей реального мира, со свойственной ей напыщенностью, безграмотностью, претензией на ученую значительность. Например, пародийно воспроизводит речь, насыщенную просторечиями: «Ежели он преступник, то *первым делом* следует кричать: «Караул!» А то он уйдет» (2 : 5), также пародийно представлено злоупотребление персонажей реального мира элементами официально-делового стиля: «Сим удостоверяю, что предьявитель *сего* Николай Иванович провел упомянутую ночь на балу у сатаны, будучи привлечен туда в качестве *перевозочного средства*... поставь, Гелла, скобку! В скобке пиши “боров”. Подпись – Бегемот» (2 : 254). Здесь комический эффект достигается за счет несоответствия формы и содержания – выдача удостоверения «представителями» нечистой силы. Усиливают комический эффект использованные Бегемотом лексические канцеляризмы (*сим, сего*, имеющие характер устаревших официально-деловых штампов) и фразеологический канцеляризм, который становится параллельным наименованием фантастической метаморфозы, произошедшей с Николаем Ивановичем (ср. *перевозочное средство – боров*).

В начале XXI века полемика о путях развития русского литературного языка вновь активизируется. Сдвиги или изменения, по мнению исследователей, отмечаются на всех уровнях языковой системы, в первую очередь, на уровне лексики и фразеологии. На страницы газет, журналов, произведений литературы хлынули в небывалом количестве жаргонные слова и выражения «в “извинительных” кавычках». Если раньше цензура довольно жестко определяла границы возможного, то либерализация русского языка на волне демократизации общества многими была отождествлена со «свободой говорить и писать, как хочется». В 1971 году в свет вышел фильм «Джентльмены удачи», в котором использовался уголовный жаргон, но не настоящий, а придуманный. Авторы сценария – В. Токарева и Г. Данелия – по требованиям цензуры изобрели несуществующий «уголовный» жаргон, которым

пользовались в фильме Доцент, Косой, Хмырь и другие киногерои. Данный жаргон породил массу крылатых выражений, наиболее популярные и любимые цитаты вошли в словарь А. Ю. Кожевникова «Крылатые фразы и афоризмы отечественного кино». Например, «Убегать? – Канать, обрываться. – Правильно. Говорить неправду? – Фуфло толкать. – Хорошо? – Тики-так. – Пивная? – Тошниловка. – Ограбление? – Гоп-стоп. – Нехороший человек? – Редиска. – Хороший человек? – Забыл. Сейчас. Фрейфея. Действительно, фрейфея» (3 : 552).

Как отмечает А. В. Барина, в последние десять-пятнадцать лет (в конце перестройки и в постсоветский период) в печать стали допускаться такие слова и выражения, которые раньше в принципе не могли быть употреблены публично (4 : 120). По словам В. А. Гордиенко, «СМИ оказались финансово зависимы от потребителя и поэтому стали использовать разнообразные средства для того, чтобы завоевывать и удерживать аудиторию» (7 : 688). Оказавшись в условиях свободного рынка, «массовая» литература также начала «бороться» за читателя всеми средствами, в частности, широко используются лексические и фразеологические единицы, соотносимые с реалиями жизни представителей уголовного мира. Все это хорошо понимал и чувствовал талантливый литератор, замечательный пародист, известный телеведущий программы «Вокруг смеха» – А. А. Иванов, который своим творчеством боролся против бездарности, «пустоты», антилитературы. В своем письме Б. Сарнову А. А. Иванов пишет: «Десятки тысяч кропают, миллионы как-никак читают. Конечно, это – антилитература. И пародировать ее, по-моему, надо. Надо разоблачать, издеваться, показывать ПУСТОТУ, несостоятельность. Хотя бы потому, что у нас очень велика вера в печатное слово» (1 : 288). Именно поэтому как никогда актуально звучат строки его пародии «Все путем!» на стихи Геннадия Касмынина. Объектом пародии послужило четверостишие: «Льды на реке ломают март. / Апрель как вор в законе, / И льдины стаей битых карт / Разбросаны в затоне». А. Иванов, несомненно талантливый филолог, обладающий тонким литературным вкусом, определяет основу создания пародийного эффекта: несоответствие между содержанием произведения – весна и формой – отбором лексических и фразеологических единиц, соотносимых с реалиями уголовного мира. Явный эмоциональный диссонанс, возникающий в четверостишии Касмынина, появляется в результате подобранных автором нетрадиционных сравнений. А. Иванов представляет авторскую «находку» в гиперболизированном виде. Таким образом в пародии «Все путем!» появляются: *грачи, как крестные отцы; воробьи, шпана; домушники-скворцы; барыга-мерин; голубь, фраер; кот, как сутенер; а также сорока, падла*. Автор насыщает пародию различной лексикой и фразеологией, в первую очередь, инвективной (см. *падла, шпана, барыга, сутенер, фраер*). Так, например, в толковом словаре Т. Г. Никитиной «Молодежный сленг» слово *фраер* в первом своем значении «Глупый, наивный, неопытный человек» ‘ирон. или пренебр.’ <Из угол. жаргона, где *фраер* – ‘наивный человек – жертва вора, шулера’>. Кроме того, выделяется лексика, которая напрямую соотносится с реалиями жизни представителей уголовного мира, например, *пайка, срок, домушник* ‘вор, специализирующийся на квартирных кражах’ (ср.: *медвежатник, мокрушник, щипач*). Особый колорит пародии придает фразеология, использованная автором. Выделяется ряд фразеологических единиц, которые

усиливают элементы языковой игры – насыщение текста пародии фразеологией уголовного жаргона – ФЕ *крестный отец* и ФЕ *ботать по фене*, которые противопоставляются книжной фразеологии (см.: «В свои права вошла весна» ср. с узуальной ФЕ *вступить в свои права*). Однако общий эмоциональный тон всей пародии задает фразеологизм «Все путем!», являющийся ее названием, сохранившим просторечное звучание, что в контексте всего произведения усиливает комический эффект.

Языковая рефлексия писателей-сатириков на изменения, происходящие в языке, отражает, в первую очередь, нравственную позицию русских писателей, которые видели в «слове» важнейшее средство сохранения и развития русской культуры, что выявляется в контексте всего их творчества.

Библиографический список

1. Антология Сатиры и Юмора России XX века. Т. 46 / Александр Иванов. М.: 2006.
2. Булгаков М. А. Мастер и Маргарита: Роман. Новосибирск, 1994.
3. Кожевников А. Ю. Крылатые фразы и афоризмы отечественного кино. М., 2007.
4. Культура русской речи: Энциклопедический словарь-справочник / под ред. Л. Ю. Иванова, А. П. Сковородникова, Е. Н. Ширяева и др. М., 2003.
5. Никитина Т. Г. Молодежный сленг: толковый словарь. М., 2007.
6. Остряк-самоучка: Рассказы. М., 1999.
7. Проблемы семантики языковых единиц в контексте культуры (лингвистический и лингвометодический аспекты). М., 2006.
8. Русский язык, литература и культура в современном обществе. Иваново, 2002.

А. Е. Якимов

*Костромской государственной
университет им. Н. А. Некрасова*

О ПРАКТИКЕ УПОТРЕБЛЕНИЯ В РЕЧИ НЕКОТОРЫХ ТОПОНИМОВ

Бурные политические события, происходившие в СССР – России с начала 90-х годов XX века, вызвали всплеск изменений в русском языке: в первую очередь это касается лексики и фразеологии, в меньшей степени – грамматики. Распад Советского Союза, превращение бывших Союзных Республик в самостоятельные государства, усиление сепаратистских тенденций в национальных республиках Российской Федерации повлекли за собой, как правило активно подхватываемые журналистами, изменения в написании, произношении многих топонимов, прежде всего названий стран, крупных городов и т. п. Приведём лишь некоторые примеры. Так, вместо нормативного *Белоруссия* очень часто пишут и говорят *Беларусь*, вместо *Башикирия* – *Башкортостан*, вместо *Молдавия* – *Молдова*, вместо *Киргизия* – *Кыргызстан*, вместо *Алма-ата* – *Алматы*; почти не употребляется ещё недавно привычное *Татария*: данный топоним сегодня функционирует только в форме *Татарстан*. И это лишь самые заметные факты! Особо следует отметить упорное желание многих пишущих и говорящих на РУССКОМ

(выделено мной. – А. Я.) языке, пусть даже это русский на территории Украины, заменить в управлении существительного *Украина* (Вин. п. и Тв. п.) предлог *на* предлогом *в*: вместо, например, *приехать на Украину* – *приехать в Украину*, вместо *жить на Украине* – *жить в Украине*. С подобной практикой никак нельзя согласиться.

Общеизвестно очень сильное влияние экстралингвистических факторов на лексику и фразеологию языка. Поэтому переименование, например, городов влечет за собой появление нового (или чаще возрождение старого) топонима. Например, был город *Фрунзе* – стал *Бишкек*, был город *Ордженикидзе* – стал *Владикавказ*, был город *Акмола* – стал *Астана* и т. д. Подобные изменения лежат вне «компетенции» языковой системы русского языка, не могут быть регламентированы языковой нормой и по этой причине не вызывают никаких возражений. Однако употребления *Беларусь*, *Башкортостан*, *Кыргызстан*, *Молдова*, *в Украину* – *в Украине*, *Алматы* и им подобные, с нашей точки зрения, недопустимы в русском литературном языке.

Автор словаря-справочника «Географические названия. Прилагательные, образованные от них. Названия жителей» Е. А. Левашов пишет: «На некоторых национальных территориях бывшего СССР с его разбросанностью русскоязычного населения географические названия в местных русских текстах иногда испытывают трансформирующее давление соответствующих языков» (1 : 5). В случае с вышеперечисленными употреблениями топонимических существительных мы имеем дело как раз с подобным давлением. Несомненно то, что лексемы *Беларусь*, *Башкортостан*, *Кыргызстан*, *Молдова*, *Алматы* выступают в фонетической огласовке и соответствующей ей графической форме, совпадающей с тем, как данные слова произносятся и пишутся (правда, иногда средствами латиницы) в белорусском, башкирском, киргизском, молдавском и казахском языках. Этой практике часто способствует довольно близкое звучание нормативного и измененного варианта топонима. Однако нам кажется, что даже подобная произносительная близость не должна оправдывать нарушения норм современного русского литературного языка. Это вредно. Искусственно созданная вариантность затрудняет процесс коммуникации, как устной, так и письменной, влечёт за собой, например, орфографические ошибки: нередко сегодня можно встретить неверное, «контаминированное» написание топонима (*Беларусь*, *Белоруссия* – *Беларуссия*). Это тем более вредно, что почти всегда ненормативные топонимические варианты вводятся в русскую речевую практику под влиянием сиюминутной политической конъюнктуры, а это уже прямое, часто грубое, вторжение в русскую языковую картину мира и, как следствие, влияние на менталитет народа, на его духовную культуру. Факты ненормативного трансформирования топонимов избирательны: так, почему-то никому не приходит в голову переименовывать произношение и написание топонима *Германия* (*Дойчлянд*) или *Лейпциг* (*Ляйпцихъ*) и т. п., а вот вместо привычного *Башкирия* сегодня часто слышим – *Башкортостан*, и это несмотря на устойчивую словообразовательную корреляцию с существительным *башкиры* (не можем же мы теперь называть граждан башкирской национальности *башкорами*; и то, что с введением варианта *Башкортостан* появилась возможность однословно обозначить жителей автономии всех национально-

стей – *башкортостанцы* (1 : 63), отнюдь не оправдывает употребления этого неологизма-топонима). Использование же топонима *Кыргызстан* вообще вступает в противоречие с фонетическим строем современного русского языка. Как известно, сочетания *гы, кы, хы* запрещены в русском литературном языке. Они стали исчезать, начиная с XII–XIII вв. Это было следствием пополнения русского звукового состава палатальными заднеязычными согласными. Отсюда наличие таких соотносительных пар, как соврем. *гибель* – древнерус. *гыбель*, соврем. *кипеть* – древнерус. *кыпѣти*, соврем. *хитрость* – древнерус. *хытрость* (2 : 141). В современном литературном русском языке есть лишь несколько редко употребляемых или специальных (часто также оттопонимических или экзотических) слов с *гы* (*гы* (межд.), *гыкать* с производными); с *кы* (*кыш, кыр, кыяк* и пр.) (6). Слова с сочетанием *хы* в русском языке практически отсутствуют.

Предложно-падежные формы *в Украину, в Украине* вместо *на Украину, на Украине*, очевидно, также стали использоваться в русском языке с подачи некоторых политиков и журналистов. Налицо попытка насильственно подогнать данную конструкцию под более частотную модель (ср. *в Россию, в Германию, в Белоруссию* и т. п.), заменить традиционно используемый с данным топонимом предлог *на* на предлог *в*, хотя лингвистических оснований для такой замены, на наш взгляд, нет. Действительно, немногие топонимы (особенно наименования государств) употребляются в русском языке с предлогом *на*, однако таковые имеются: например, *на Кубу, на Гаити, на Камчатку, на Чукотку, на Кавказ* и др. Так сложилось исторически, такова языковая практика, такова грамматическая норма русского языка. Так, в справочнике Д. Э. Розенталя «Пунктуация и управление в русском языке», в статье, регламентирующей употребление предлога *на* с Вин п., к значению «при обозначении предмета, явления, к которому направлено движение» приведены иллюстрации: *Уехать на Украину. Отправиться на Волгу. Вскоре перевели меня на Кавказ... (Лермонтов)* (3 : 502). У Е. А. Левашова находим в словарной статье «Украина» однозначную рекомендацию по употреблению этого топонима с предлогом *на* (1 : 527). Более того, даже классик украинской литературы Т. Г. Шевченко в написанном на украинском языке знаменитом стихотворении «Заповіт» употребляет существительное *Украина* с предлогом *на*:

*Як умру, то поховайте
МЕНЕ НА МОГИЛІ,
Серед степу широкого,
На Вкраїні милій,
Щоб лани широкополі,
І Дніпро, и кручі
Було видно, було чути,
Як реве ревучий.* (4 : 5)

Таким образом, даже украиноязычная речевая практика не дает оснований к изменению нормативного предложного управления при слове *Украина*. Вероятно, в русском языке традицию использования данного имени собственного с предлогом *на* поддерживает его генетическая связь с нарицательным существительным *украина* в значении «область на краю государства, окраина» (*Степная Украина Московского государства начиналась за Рязанью.*), зафиксированным,

например, с пометой «старинное» в «Толковом словаре русского языка» под ред. Д. Н. Ушакова (5). Действительно, Украина (или в период Российской Империи – Малороссия) часто осмыслялась как окраина «большой» России (Великороссии). Как правило, при нарицательном существительном *украина* (= *окраина*) употребляется в русском языке предлог *на*. Кроме того, автор, непосредственно общаясь с носителями украинского языка, часто отмечал использование со словом *Украина* именно предлога *на*, а не *в*. Всё вышеизложенное указывает на искусственный характер употребления здесь предлога *в*.

Забота о родном языке, неотъемлемой, может быть, самой важной составляющей национальной духовной культуры, – абсолютно необходимая вещь. Превеличивать «самоочистительные» способности даже такого богатого и сильного языка, как русский, нельзя. Здесь очень нужна разумная и последовательная государственная политика, усилия всех тех, кто работает со словом, для кого русский язык – профессиональный инструмент. Это политики, журналисты, писатели, учителя, ученые-лингвисты и многие другие. Ошибки в этой области, часто обусловленные сомнительной политической или какой-либо другой выгодой, чреватые печальными последствиями, в том числе и для национального самосознания.

Библиографический список

1. Левашов Е. А. Географические названия. Прилагательные, образованные от них. Названия жителей. СПб., 1999.
2. Павлович А. И. Историческая грамматика русского языка: в 2 ч. Ч. 1. М., 1977.
3. Розенталь Д. Э. Пунктуация и управление в русском языке. М., 1988.
4. Шевченко Т. Г. Избранное (Стихотворения и поэмы). М., 1977.
5. Толковый словарь русского языка: в 4 т. / под ред. Д. Н. Ушакова. М., 1935–1949.
6. Русский орфографический словарь / под ред. В. В. Лопатина. 2-е изд. М. 2005.

Е. Е. Кидярова

*Костромской государственной
университет им. Н. А. Некрасова*

ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИЕ КОНФИГУРАЦИИ, ОБЪЕДИНЕННЫЕ ТЕМОЙ «ПОЭТ И ПОЭЗИЯ», В ЛИРИКЕ И. БРОДСКОГО

Фразеологическая конфигурация (ФК) представляет собой структурно-семантическое и стилистическое единство, образуемое фразеологической единицей (ФЕ) и фразеологическим контекстом – её вербальным окружением, достаточным для идентификации ФЕ в тексте и реализации её функционального назначения. Часть фразеологического контекста (или фразеологический контекст в целом), необходимая для реализации конкретного смыслового содержания ФЕ, непосредственно мотивирующая её употребление, является фразеологическим актуализатором. ФК в поэзии образуются отдельными строфами, рядами строф, текстами поэтических произведений (5 : 6–15).

В составе стихотворений И. Бродского многие фразеологические конфигурации представлены отдельными строфами или частями строф, в контексте которых раскрывается особое, индивидуализированное осмысление фразеологизмов. При этом смысловое преобразование ФЕ часто связано со своеобразием их лексической и семантической сочетаемости в пределах ФК. Для поэзии Бродского характерна сочетаемость разностилевой лексики и фразеологии. В ряде поэтических произведений Бродского функционируют комплексы фразеологических конфигураций, объединяемых выражением элементов общего концептуального содержания. Комплексы ФК, структурируя текст, определяют его композиционную структуру, тем самым выполняя текстообразующую функцию.

Цель данной статьи заключается в том, чтобы рассмотреть авторский стиль и фразеологию поэзии Бродского на примере одной из центральных тем в творчестве поэта – темы судьбы поэта и поэзии.

Многие стихи Иосифа Бродского посвящены поэтам, как когда-либо жившим и творившим, так и абстрактным образам человека искусства – художника, актера, музыканта. Поэтическая речь афористична, сжата, в ней преобладают индивидуально-авторские образы. Бродский использует сложный сплав авторских метафор и фразеологизмов языка, которые зачастую представлены трансформировано. Отдельные компоненты языка создают аллюзии, отсылки к уже устоявшимся языковым образам. В сборнике «Стихотворения и поэмы», изданном в Нью-Йорке, очень много стихов, посвященных таким поэтам – Лорке, Пушкину, Баратынскому и др.: «Летят, как лист календаря / и как стаканы недопиты / как жизни после декабря / так одинаково разбиты» («Памяти Е. А. Баратынского»).

Фразеологическое сочетание «разбить жизнь» здесь представлено трансформированно, его части скрепляют текст и помогают создать единый образ, обобщающий тему судьбы поэтов: «Поэты пушкинской поры / любимцы горестной столицы / вот ваши светские дары / ребята мертвые, счастливы». Бродский использует крылатую фразу «поэты пушкинской поры», тем самым имея в виду друзей и соратников Пушкина. Все они – «любимцы горестной эпохи», чьи «жизни после декабря» кардинально и трагически изменились. Поэт использует перифраз, содержащий аллюзию; здесь речь идет о движении декабристов и политических гонениях, последовавших за восстанием. В этом стихотворении появляется неожиданное сочетание «ребята мертвые, счастливы», оно использовано как обращение, близкое по своей структуре к оксюмору; слово «ребята» символизирует дружескую симпатию, причастность поэта к трагическим судьбам «поэтов пушкинской поры».

Тема «поэтического сиротства» находит свое представление и в других произведениях: «Прости меня – поэта, человека – / о, кроткий Бог убожества всего / как грешника или как сына века, / всего верней – как пасынка его» («Слава»). Здесь Бродский использует лексико-фразеологический повтор, характерный для поэзии, – «сын-пасынок». Он говорит о судьбе поэта – «сына века», перефразировав этот фразеологизм, поэт создает одноструктурный окказиональный антоним – «пасынок века». Таким образом, Бродскому удается создать глубоко индивидуализированную социально-оценочную антитезу. «Сын века» – устойчивое сочетание, обозначающее человека, чьи достижения являются частью истории человечества,

однако формально автор ощущает себя «пасынком». «Сын века» – естественное состояние поэта, «пасынок века» – противоестественное.

В некоторых произведениях Бродский размышляет о горьких стимулах творчества в советское время, о судьбе истинного поэта: «я замышляю написать пьесу / во славу нашей социалистической добродетели, / побеждающей на фоне современной мебели. / Левую пьесу рукою правой / я накропаю довольно скоро». Автор использует слова и обороты с ярко выраженной ироничной экспрессивной окраской – «левая пьеса», «накропаю стихи». «Накропать» – сочинить что-либо неумело, на заказ. Таким образом, автор демонстрирует свое отношение к деятельности просоветского поэта. Окказиональный фразеологизм «левая пьеса» создан по модели «левая работа, доходы, заработок». «Левая пьеса» – сочетание многозначное; работа может быть как «просоциалистической», так и возможностью случайного заработка, чтобы прокормить себя. Бродский сопоставляет сочетания «левая пьеса» и «правая рука», которые создают каламбур, выражающий горькую иронию.

В стихотворении «Строфы» Бродский продолжает рассуждать о соотношении жизни и поэзии: «С той дурной карусели / Что воспел Гесиод, / Сходят не там, где сели / Но где ночь застает. / Сколько глаза ни колешь / Тьмой-расчетом благим, / Повторимо всего лишь / Слово: слово другим».

Под дурной каруселью, воспетой Гесиодом, подразумевается жизнь с ее сменой событий и постоянной гонкой по кругу. Сравнение с каруселью вместе с эпитетом «дурной» только подчеркивает отношение поэта к жизни как к постоянной погоне за недостижимым идеалом.

ФЕ «правда колет глаза» представлена в инвертированной усеченной форме «глаза колоть». Значение исходной ФЕ буквализируется. Выражение «правда колет глаза» подразумевает ситуацию, в которой персонаж обнаруживает неожиданные и нелицеприятные факты, которые либо ставят его в неудобную ситуацию, либо вызывают негативные эмоции. Глагольный компонент «колоть» в исходной ФЕ употребляется в метафорическом значении, где подразумевается не конкретное действие, а, скорее, его негативные эмоциональные последствия. В стихотворении «Строфы» Бродский употребляет сочетание «колоть глаза тьмой». В нем глагольный компонент обретает свое изначальное значение – колоть, то есть вызывает болевые ощущения, как результат воздействия острого предмета. Но, в данном случае, все сочетание не утрачивает своей метафоричности, поскольку номинативный элемент сочетания «тьмой» не может буквально использоваться в данном сочетании.

В контексте стихотворения Бродский создает авторский афоризм «повторимо лишь слово». Человек не властвует своей судьбой. Наступление ночи синонимично смерти, которая тоже застает человека врасплох. Истина для Бродского в слове, причем это слово не только себе, но и «другим».

Бродский использует двойную актуализацию в качестве ведущего способа фразеологической трансформации. Модель исходной ФЕ сохранена, но представлена трансформировано. Поэт использует изменение категориального значения, где на базе пословицы построено сложноподчиненное обобщенно-личное предложение. Тьма в данном контексте созвучна неведению, непониманию. Ср.: ученье свет –

неученье тьма. Благой расчет – искажение истины из благих побуждений. Вопреки всему этому значение имеет лишь слово, которое в результате становится достоянием других людей.

Тема назначения поэта и поэзии также отражена и в стихотворении «Только пепел знает...»: «Только пепел знает, что значит сгореть до тла. / Но я тоже скажу, близоруко взглянув вперед. / Не все уносимо ветром, не все метла. / Широко забирая по двору, подберет. / Мы останемся смятым окурком, плевком, в тени / Под скамьей, куда угол проникнуть лучу не даст, / И слежимся в обнимку с грязью, считая дни, / В перегной, в осадок, в культурный пласт».

В первой строке стихотворения Бродский использует олицетворение «только пепел знает», которое перерастает в развернутую метафору «сгореть до тла». В исходном значении эта ФЕ подразумевает полное исчезновение чего-либо, утрату. В сочетании с компонентом «пепел» эта ФЕ обретает буквальное значение, что, тем не менее, не лишает его образности. Сочетание «уносимо ветром» является литературной аллюзией к произведению Маргарет Митчелл «Унесенные ветром». Бродский говорит о будущем и о том, какие перспективы ожидают его самого, его лирического героя и окружающую действительность. Здесь автору свойственнее некий оптимизм или реализм. Поскольку утверждение «не все уносимо ветром» наводит на мысль о том, что после всех нас останется что-то. И пусть это что-то скорее представляется автору не возвышенным образом, а «окурком» и «плевком», но с течением времени (ФЕ «считать дни» здесь употреблена в значении продолжительного отрезка времени, которое должно пройти) все это станет «культурным пластом». Бродскому вообще свойственно употребление терминологических единиц, и в данном случае употребляет единицу «культурный пласт», которая подразумевает все элементы культуры, особенности, характерные для определенного периода времени. Элементом культурного пласта является и поэзия, и в данном стихотворении Бродский размышляет о предназначении поэта и поэзии.

Бродский прибегает к двойной актуализации как основному способу фразеологической трансформации, ФЕ «сгореть дотла» рассматривается буквализированно, с помощью олицетворения, как удел пепла, с другой стороны, она выражает идею смерти, материального уничтожения, ухода из памяти.

В стихотворении метафорично представлен хронотоп: «близоруко» – подразумевает ближайшее будущее, в которое вглядывается поэт; метла – это удаление чего-либо из памяти. Здесь представлена окказиональная синонимия олицетворенных конструкций «уносит ветер» и «забирает метла».

Бродский приводит градационный ряд *смятым окурком, плевком, в тени* как выражение итога жизни человека. Поэт намеренно использует сознательное приуменьшение, литоту для оценки жизненных результатов. Мы становимся сором – чем-то лишним, ненужным, что потом заберет метла времени.

Развернутая антропоцентрическая метафора «лежать в обнимку» – строится на парадоксе. Обычно «лежат в обнимку» с человеком, в то время как в контексте данного стихотворения – «в обнимку с грязью». Тем не менее логическим продолжением этого образа становится не пласт земли или мусора, а пласт культуры, который вбирает в себя все аспекты «жизнедеятельности» эпохи.

Это стихотворение воплощает концепцию латинской поговорки «per aspera ad astra» (через тернии – к звездам). Для превращения во что-то великое порой требуется преодолеть много препятствий (слежаться с грязью) и запастись терпением (считая дни).

В творчестве Бродского отдельным пластом представлены конфигурации, созданные на основе литературной аллюзии и литературных заимствований:

«Но если вдруг начнет хромать кириллица / От сильного избытка вещи фирменной, / Приникни, серафим, к устам и вырви мой, / Чтобы в широтах, грубой складкой схожих с робою, / В которых Азию легко смешать с Европою, / Он трепыхается, поджидая басурманина, / Как флаг, оставшийся на льдине без Папанина».

«Песня о красном свитере» аллюзивно возвращает нас к пушкинскому «про року». Здесь Бродский отказывается от полной литературной цитации строки «и вырвал грешный мой язык», от нее остается только усеченный вариант «вырви мой». Однако читателю ясно, что здесь Бродский в очередной раз обращается к теме поэта и поэзии, говоря о том, что если «кириллица начнет хромать», то есть творчество претерпит негативные изменения, серафим как посланец Бога должен положить этому конец и вырвать «грешный язык». Здесь Бродский выступает как перфекционист, не желающий идти на уступки, принося в жертву качество своих стихов.

Стихотворение «Гладиаторы» является своего рода обращением Бродского к своим поэтическим собратьям и квинтэссенцией определения роли поэта в современном мире. Само название стихотворения говорит читателю о том, что и в современной действительности поэт – актер, гладиатор, обреченный на гибель. Судьба поэта, какой бы горькой она ни была, – всего лишь жребий, который выпадает человеку. Здесь фразеологическая единица «выпала планида» подчеркивает предрешенность судьбы поэта, но в этом есть и избранность: «Впрочем, / нам не обидно. / Разве это обида? / Просто такая, / видно, / выпала нам / планида...» Крылатая фраза «Людам хочется зрелищ» – аллюзия на седьмую сатиру Ювенала, где описан этот лозунг римской черни при императоре Августе. Поэт, его жизнь, его мысли и эмоции, его страхи и чувства – это тот материал, который может стать достоянием толпы.

Таким образом, мы можем сделать вывод, что поэт глубоко индивидуализированно представляет свое видение оппозиции «поэт – толпа»; он осовременивает традиционные ключевые сквозные символы поэзии.

Поэтические произведения Бродского насыщены словами и сочетаниями слов, вербализующими индивидуально-авторские концепты и индивидуальные признаки концептов. Индивидуально-авторские концепты в составе ФК выражаются парадигмами тропов, перифраз, группирующихся вокруг ФЕ, в соотношении с ними образующих разнообразные стилистические фигуры. Комплексы ФК, функционирующие в целом ряде стихотворений Бродского, и отдельные фразеологические конфигурации структурируют текст, служат развитию сюжета и выражению концептуального содержания произведения, таким образом выполняя концептообразующую и текстообразующую функции. Наиболее полное, глубокое осмысление ФЕ, фразеологических конфигураций часто сопряжено с выходом в контекст поэтического цикла, творчества поэта.

Библиографический список

1. *Ашукин И. С.*, Ашукина М. Г. Крылатые слова. М., 1966.
2. *Бродский И.* Сочинения: в 4 т. СПб., 1992–1995. Т. 4. С. 72–73.
3. *Лакербай Д. Л.* Поэзия Иосифа Бродского 1957 – 1965 годов: Опыт концептуального описания. Дис. канд. филол. наук. Иваново, 1997.
4. *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста. Структура стиха. М., 1972.
5. *Мелерович А. М.* О соотношении: фразеологического контекста и фразеологического актуализатора // Вопросы семантики современного русского языка. Материалы межвузовской научно-практической конференции. Кострома, 2001.
6. *Мелерович А. М.*, Мокиенко В. М. Теоретическая концепция школьного словаря «Жизнь русской фразеологии в художественной речи» // Мелерович А. М., Мокиенко В. М., Третьякова И. Ю., Фокина М. А., Якимов А. Е. Жизнь русской фразеологии в художественной речи: проспект школьного фразеологического словаря. Кострома, 2006.

Н. П. Кунавина
Военная академия РХБЗ
им. Маршала Советского Союза
С. К. Тимошенко (Кострома)

**ОСОБЕННОСТИ СТРУКТУРЫ ФРАЗЕОСЕМАНТИЧЕСКИХ ПОЛЕЙ,
ВЫРАЖАЮЩИХ ЭМОЦИОНАЛЬНОЕ СОСТОЯНИЕ
И МЫСЛИТЕЛЬНУЮ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ,
В РОМАНЕ Б. ПАСТЕРНАКА «ДОКТОР ЖИВАГО»**

Фразеологические единицы, как и слова, и различные сочетания слов, могут употребляться в качестве наименований концептов, ментальных сущностей, являющихся квантами структурированного знания, формирующимся в сознании человека (3 : 4). Рассмотрим особенности концептуального содержания фразеологических единиц (ФЕ), образующих фразеосемантические поля эмоционального состояния и умственной деятельности.

В процессе репрезентации концептуального содержания важную роль играет текстовая позиция фразеологизма. Сильная позиция названия произведения является отправной точкой интерпретации, сигналом адресованности, который формирует читательские ожидания (4 : 204). Название романа «Доктор Живаго» символично: фамилия главного героя *Живаго* совпадает с церковнославянской формой родительного падежа прилагательного *живой*, являющегося в священных текстах эпитетом к существительному Бог. Это имя совпадает также с формой винительного падежа. Обе эти формы можно найти не только в церковнославянском тексте Евангелия, но и в тексте синодального перевода, напечатанном по правилам старой орфографии: «Что вы ищите живаго между мёртвыми?» (Лк. 24 : 5). Использование церковнославянской формы в качестве фамилии главного героя определено идеей романа – христианской идеей свободной личности. Юрий Живаго – выражение нравственного идеала автора: он талантлив, умён, сохраняет

свободу духа, умеет любить и ценить жизнь. В художественном мире Пастернака духовное и земное тесно связаны, слиты, а своих героев автор соотносит с идеалом Личности, с Христом. Именно с Христа началось понимание возможности личного бессмертия – бессмертия не Бога, не царя, не героя – ЧЕЛОВЕКА. История, в представлении Пастернака, выступает не как череда сменяющихся друг друга событий, а как постепенное накопление, как говорит герой романа Веденяпин, «духовного оборудования», с помощью которого человек обретает бессмертие.

В одном из разговоров с Анной Ивановной, в момент её тяжёлой болезни, Юрий излагает свою теорию бессмертия: «... Человек в других людях и есть *душа* человека. Вот что вы и есть, вот чем дышало, питалось, упивалось всю жизнь ваше сознание. Вашей *душою*, вашим бессмертием, вашей жизнью в других. ... В других вы были, в других и останетесь. И какая вам разница, что потом это будет называться памятью. Это будете вы, вошедшая в состав будущего.<...> Смерти не будет, потому что прежде прошло» (2 : 135, ч. 2, гл. 3). В представленном монологе лексему *душа* семантизирует слово «бессмертие» и метафоричное выражение «жизнь в других». Здесь автор использует приёмы парцелляции и градации, что позволяет расставить в тексте логические акценты и усилить эмотивно-оценочный план всего высказывания.

В романе часты фразеологические обороты с компонентом *дух*: *упасть духом, не падать духом, воспрянуть духом, перевести дух, испустить дух, во весь дух пуститься*. Данные процессуальные ФЕ являются характеристиками эмоционального состояния человека, характеризуют наличие или отсутствие жизненного тонуса. В составе ряда ФЕ компонент «дух» связан с образной основой ФЕ и ассоциируется со словом «дыхание». Это отражено в семантике ФЕ *испустить дух* в значении «умереть», *перевести дух* в значении «отдышаться», *пуститься во весь дух* в значении «бежать или двигаться очень быстро», «так быстро, насколько хватит дыхания» (1 : 207). ФЕ в формах «*дайте дух переведу*» и «*испустил дух*» являются составляющими событийного ряда в одной из трагических сцен из жизни таёжного партизанского лагеря, куда не по своей воле попадает Юрий Живаго:

«Толпа окружала лежавший на земле окровавленный человеческий обрубок. Изувеченный ещё дышал. У него были отрублены правая рука и левая нога. <...> *Истекая кровью*, ... поминутно *теряя сознание*, страдалец-калека рассказал об истязаниях и пытках в тыловых военно-следственных и карательных частях у генерала Вицына. <...> Замученный еле шевелил губами. ... Он говорил:

<...> – *Живого места во мне не оставил*, кровопийца, собака. *Кровью*, говорит, своей *будешь* у меня *умываться*, сказывай, кто ты есть такой. А как я, братцы, это скажу, когда я самый, как есть, настоящий дизельтер. Да. Я от него к вашим перебег.

– Вот ты говоришь – он. Это кто же у них орудовал?

– Ой, братцы, нутро занимается. *Дайте* малость *дух переведу*. ... Атаман Бекешин. Штрезе полковник. Вицынские. ... В городу стон. Из *живых* людей железо варят. Из *живых* режут ремни.

<...> Несчастный *был уже при последнем издыхании*. Он не договорил, вскрикнул и *испустил дух*» (2 : 516, ч. 12, гл. 8).

В данном текстовом фрагменте употреблены фразеологические обороты *истекать кровью, терять сознание, живого места не оставить (на ком-либо), кровью умываться, быть при последнем издыхании, испустить дух* и лексема *живой*, относящиеся к одному ассоциативно-смысловому полю и репрезентирующие меру страданий, выпавших на долю людей, подвергшихся испытаниям Гражданской войны. Кульминацию страданий, ужас пытки наиболее ярко передают фразы: «из живых людей железо варят», «из живых режут ремни», которые аллюзивно связаны с фразеологическим образом «резать по живому».

Фразеологические антонимы *воспрянуть духом, упасть духом* встречаются в романе неоднократно. Они передают контрастное эмоциональное состояние персонажей, знаменуют резкую смену в переходе от положительных эмоций к отрицательным. ФЕ *воспрянуть духом* употребляется в значении «воодушевиться, прийти в бодрое состояние, приободриться» («Когда они (жена и дети/ – Н. К.) приехали, Памфил повеселел, *воспрянул духом*, стал оправляться» – 2 : 502, ч. 12, гл. 3), а ФЕ *упасть духом* – в значении «прийти в уныние, впасть в пессимистическое настроение» («Однажды ему (Юрию. – Н. К.) почудились человеческие голоса где-то совсем близко, и он *упал духом*, решив, что это начало помешательства» – 2 : 549, ч. 13, гл. 9).

Фразеологизмы с компонентами *дух, душа, сердце*, часто употребляемые в романном повествовании, образуют семантическое поле с общим значением «душевные переживания». Они являются семантическими доминантами, характеризующими душевное состояние героев, глубину их чувств.

Наиболее наглядно это отражают ФЕ *отходить душой, проникать в душу, мир на душе, изливать душу, не кривить душой*. Так, например, автор использует в повествовании ФЕ «*отходить душой*», которая становится художественной деталью к портрету отца Юрия Живаго. Он предстаёт перед читателем в последние часы своей жизни глубоко несчастным, одиноким человеком. И только в обществе Гордонов, «в нравственно чистой тишине и понятливости их мира», он «*отходит душой*». Здесь фразеологический оборот «*отходить душой*» является синонимичным ФЕ «*отводить душу*» в значении «делиться с кем-либо своими переживаниями, бедами».

ФЕ «*мир на душе*» является ключевой метафорой в описании душевного состояния Юрия Живаго в один из счастливых варькинских вечеров: «Юрия Андреевича окружала блаженная, полная счастья, сладко дышащая жизнью тишина. <...> За окном голубела зимняя морозная ночь. <...> Роскошь морозной ночи была непередаваема. *Мир был на душе* у доктора. Он вернулся в светлую, тепло истопленную комнату и принялся за писание» (2 : 603, ч. 14, гл. 8).

ФЕ *погибшая душа* употреблена по отношению к человеку, который не смог найти своё место в сложных обстоятельствах, встать на правильный путь. «Грех над ним смеяться, Купринька. Ты б его пожалел. Отпетый горемыка, *погибшая душа*», – так говорит Марфа Гавриловна Тиверзина своему сыну, Куприяну Савельичу, о старом мастере Петре Худолееве (2 : 91, ч. 2, гл. 7). В устах Марфы Гавриловны этот оборот выражает глубокое сочувствие Петру Худолееву.

ФЕ «*кривить душой*» имеет значение «быть неискренним, поступать против совести» (1 : 212). Данная ФЕ, употреблённая в письме-прощании Тони к Юрию

в форме «не хочу кривить душой», приобретает положительный смысл, характеризует отношения между героями как искренние и честные: «Перед отъездом с этого страшного и такого рокового для нас Урала я довольно коротко узнала Ларису Фёдоровну. Спасибо ей, она была безотлучно при мне, когда мне было трудно, и помогла мне при родах. Должна искренне признать, она хороший человек, но не хочу кривить душой – полная мне противоположность» (2 : 578, ч. 13, гл. 18).

Способность героев глубоко переживать происходящее раскрывают в романе фразеологизмы с компонентом *сердце*. Так, например, процессуальные ФЕ *сердце холодеет, сердце разрывается, сердце сжалось* выражают резко негативные эмоции, переживаемые персонажами. В главе 15-ой части 9-ой, в разговоре Лары с Юрием об Антипове (Стрельникове), Лара говорит: «Теперь он в Сибири, и вы правы, до меня тоже доходили сведения о нареканиях на него, от которых у меня *холодеет сердце*». В главе 13-ой части 13-ой Лара, вспоминая последнюю встречу с мужем, делится с Живаго своими впечатлениями: «Я нашла, что он почти не изменился.<...> И всё же одну перемену я отметила, и она встревожила меня.<...> Живое человеческое лицо стало олицетворением, принципом, изображением идеи. У меня *сжалось сердце* при этом наблюдении». Рассказывая Юрию историю своего замужества, Лара подчёркивает мысль о том, что Антипова она «*сердцем выбрала*» (2 : 559, ч. 13, гл. 13). ФЕ «*выбрать сердцем*» употреблена в узальном значении «сделать, осуществить свой выбор, руководствуясь искренним расположением к человеку» и помогает раскрыть характер отношений между Ларой и Антиповым.

Главные герои Пастернака – это люди мыслящие, люди-интеллигенты, стремящиеся познать истину жизни и разгадать её загадки. В романе часто встречаются фразеологизмы с компонентами *мысль, голова, ум*. Они образуют семантическое поле с общим значением «интеллектуальная деятельность».

Знакома читателя с дядей и «духовным отцом» Юрия Живаго, а по сути выразителем в романе пастернаковской философии христианства, с Николаем Николаевичем Веденяпиным, автор говорит об уникальности его личности: «Скоро среди представителей тогдашней литературы, профессоров университета и философов революции должен был появиться этот человек, который думал на все их темы и у которого, кроме терминологии, не было с ними ничего общего. Все они *скопом держались* какой-нибудь догмы и *довольствовались словами и видимостями*, а отец Николай был священник, прошедший толстовство и революцию и шедший всё время дальше. Он *жаждал мысли*, окрылённо вещественной... Он *жаждал нового*» (2 : 58, ч. 1, гл. 4). Употреблённый здесь оборот «*жаждал мысли*» семантизируется в контексте выражением «*жаждал нового*». Синонимический ряд «*жаждал мысли*», «*жаждал нового*» использован здесь в противопоставлении иному «состоянию умов», переданному словосочетаниями «*скопом держались какой-нибудь догмы*» и «*довольствовались словами и видимостями*». Таким образом, искреннее стремление к постижению истины, свойственное Веденяпину, автор противопоставляет «видимости» философского мышления, привычному следованию принятым догмам.

Многие процессуальные ФЕ с компонентом *мысль* (*обратиться мыслью к кому- или чему-либо, погрузиться в мысли, мысли путаются, перескакивать*

с одних мыслей на другие, расстаться с мыслью о ком- или о чём-либо, лелеять мысль, мысли разбегаются, мысль осенила, довести мысль до конца) описывают особенности мыслительного процесса, обычно связанные с различными эмоциональными состояниями, переживаниями. Например, состояние растерянности, крайнего беспокойства передают фразеологизмы *мысли путаются, перескакивать с одних мыслей на другие, мысли разбегаются*.

«Вот так всегда... когда *мысли и без того путаются*, ты ляпнешь что-нибудь такое, что только вылупишь глаза» (слова мадам Гишар своей дочери Ларе – 2 : 115, ч. 2, гл. 19).

«Юра вспоминал, что приближаются сроки конкурса и надо торопиться с сочинением, и в праздничной суматохе кончающегося года, чувствовавшейся на улицах, *перескакивал с этих мыслей на другие*» (2 : 149, ч. 3, гл. 10).

«За этими размышлениями доктор успокоился. Редкий мир сошёл ему в душу. *Мысли его перестали разбегаться и перескакивать с предмета на предмет*. Он невольно улыбнулся» (2 : 419, ч. 9, гл. 12).

Употреблённая автором в отношении Юрия Живаго ФЕ «*круг мыслей*» в сочетании с качественным прилагательным *привычный* способствует раскрытию внутреннего мира героя, его духовных исканий:

«*Привычный круг мыслей* овладел Юрием Андреевичем. Он во многих работах по медицине косвенно затрагивал его. О воле и целесообразности как следствии совершенствующегося приспособления. О мимикрии. О подражательной и предохранительной окраске. О выживании наиболее приспособленных, о том, что, может быть, путь, откладываемый естественным отбором, и есть путь выработки и рождения сознания. Что такое субъект? Что такое объект? Как дать определение их тождества? <...> Он думал о творении, твари, творчестве и притворстве» (2 : 487, ч. 11, гл. 8).

В этом контексте конкретизируется ход мыслей Юрия Живаго, раскрывается чёткая логика его рассуждений.

Фразеологизмы с компонентом «ум» часто имеют оценочно-смысловое содержание: *сам себе на уме, живой ум, сойти с ума, выжить из ума, ума не приложу, уму непостижимо, сумасшедший дом, быть без ума от кого- или чего-либо, внять голосу разума*. Например, ФЕ «*живой ум*» употреблена Ларой в отношении тогда ещё мало знакомого ей Юрия Живаго: «Странный, любопытный человек, – думала она. – Молодой и нелюбезный. Курносый и нельзя сказать, чтобы очень красивый. Но умный в лучшем смысле слова, *с живым, подкупающим умом*» (2 : 210, ч. 4, гл. 14). В данном внутрифразовом контексте эпитет «живой» к слову «ум» дополняется компонентом «подкупающий», служащим раскрытию индивидуальных особенностей интеллекта Юрия Живаго, который так тонко подметила Лара при первой же встрече с ним.

В данной работе мы рассмотрели лишь доминантные ФЕ с компонентами *душа, дух, сердце*, а также с компонентами *мысль* и *ум*. Эти обороты создают ядро выделенных нами в романе фразеосемантических полей эмоционального состояния и мыслительной деятельности. Данная фразеология передаёт сложную гамму эмоций персонажей, характеризует их интеллектуальную деятельность и, следовательно, служит важнейшим звеном в создании образов персонажей.

Библиографический список

1. *Бирих А. К.*, Мокиенко В. М., Степанова Л. И. Русская фразеология. Историко-этимологический словарь / под ред. В. М. Мокиенко. 3-е изд., испр. и доп. М., 2007.
2. *Пастернак Б. Л.* Доктор Живаго. СПб., 2006.
3. *Попова З. Д.*, Стернин И. А. Понятие «концепт» в лингвистических исследованиях. Воронеж, 1999.
4. *Фокина М. А.* Фразеология в русской повествовательной прозе XIX–XX веков. Кострома, 2006.

Н. В. Гудаченко*Костромской государственной
университет им. Н. А. Некрасова***РОЛЬ ГЛАГОЛЬНОЙ ЛЕКСИКИ И ФРАЗЕОЛОГИИ В ПОСТРОЕНИИ
СЮЖЕТОВ ТЕКСТОВ БАСЕННОГО ЖАНРА**

Словом «сюжет» обозначается цепь событий, воссозданная в литературном произведении, т. е. «жизнь персонажей в ее пространственно-временных изменениях, в сменяющих друг друга положениях и обстоятельствах» (4 : 233). В составе литературного произведения сюжет выполняет важные функции. Во-первых, событийные ряды имеют конструктивное значение: они скрепляют, объединяют изображаемое в единое целое. Во-вторых, сюжет нужен для создания образов персонажей, раскрытия их характеров, объяснения их эмоционального состояния и поведенческих реакций. «Литературные герои непредставимы вне их погруженности в тот или иной событийный ряд» (4 : 234). Важно иметь в виду и содержательность сюжета, отражение в нем конфликтов самой жизни.

Особенности развития сюжета в художественном произведении во многом зависят от жанровой принадлежности текста. Басня представляет собой короткий рассказ с прямо сформулированным моральным выводом, придающим рассказу аллегорический смысл. Для произведений данного жанра характерен такой сюжет, в котором используется в основном отдельное событие (реже – целый событийный ряд), иллюстрирующее поведение и особенности личности персонажа. Создавая басню, автор оценивает реальные факты и события жизни. В центре произведений этого жанра всегда стоит образ-персонаж (реальный или иносказательный), отличающийся четкой определенностью характера, который служит основным средством раскрытия мысли или морали. В баснях создаётся широкая картина общественных отношений. Всё это передано через образы животных, людей, предметов и явлений природы, каждый из которых несёт на себе определённую смысловую нагрузку.

Одним из ведущих языковых средств создания сюжета в басне является глагольная лексика и фразеология. В силу специфики рассматриваемого жанра как небольшой по объёму сценки, где происходит постоянное перемещение героев в пространстве, быстрая смена событий, явлений, именно глаголы, общее смысло-

вое содержание которых объединяется семантикой процессуального признака, играют важную сюжетообразующую роль. В создании событийных рядов также активно участвуют процессуальные устойчивые обороты. В ходе развития сюжета глагольные ФЕ характеризуют действия и поступки персонажей, передают особенности характера героев. ФЕ являются центральными компонентами таких составляющих повествовательной структуры, как позиция автора и персонажа, субъектно-речевая организация художественного текста, тип повествования (2 : 92).

Басня, как и любой другой литературный жанр, с течением времени претерпела изменения, но ее всегда отличала жесткость формы и замкнутость структуры. Некоторые признаки отмирали, другие видоизменялись или рождались вновь, но неизменным на протяжении веков оставалось ядро басни, ее структурная первооснова: аллегория и ирреализм персонажей; своеобразная композиция, о которой говорилось выше; сюжетность. Рассмотрим особенности функционирования глагольной лексики и ФЕ в жанре басни на материале басен А. П. Сумарокова, И. А. Крылова, С. В. Михалкова.

Сюжеты текстов басенных произведений часто социально обусловлены, имеют социально-политическую или социально-бытовую направленность. В баснях Сумарокова и Крылова, по сравнению с баснями Михалкова, более широко представлены социально-политические мотивы, в то время как басни Михалкова имеют чаще нравственно-философскую основу.

Построение басенного сюжета чаще опирается на какую-либо конфликтную ситуацию. Среди социально-политических басен наиболее продуктивны произведения на тему «правители и народ». Так, в басне Крылова «Пестрые овцы» оценивается деятельность правителя (Льва), которому по неизвестным причинам стали неприятны пестрые овцы. На протяжении развития басенного сюжета Лев раздумывает над тем, как ему избавиться от овец: «Лев пестрых не взлюбил овец, Их просто бы ему перевести не трудно; / Но это было бы несправедливо – / Он не на то в лесах носил венец, / Чтоб подданных душить, но им давать расправу... / Как сбить их и сберечь свою на свете славу?» И далее – совет Медведя Льву в отношении овец: «Вели без дальних сборов овец передушить. Кому о них жалеть?» Глаголы *невзлюбить*, *перевести*, *сбить*, *предушить* и ФЕ *давать расправу* (знач.: определять наказание) в контексте данной басни указывают на несправедливое, безразличное к судьбе ни в чем не виновных жестокое отношение Льва и его близкого окружения. Лев обеспокоен лишь одним – «Как сбить их и сберечь свою на свете славу?» Здесь ФЕ *сберечь славу* характеризует правителя, заботящегося лишь о сохранении внешних условных законов и себя в качестве законодательного, а также законопослушного лица.

Подобных сюжетных линий, основанных на изобличении безразличного и жестокого отношения правителей к судьбе своего народа, в текстах басенных произведений немало. Одним из основных и постоянных конфликтов в таких баснях является столкновение слабых и беззащитных со злом и несправедливостью в окружающем мире. Так, в сюжете басни обычно представлены два персонажа: отрицательный и противопоставленный ему положительный.

В басне Сумарокова «Волк и Ягненок» (а также в басне Крылова с аналогичным названием и сюжетом) также передана идея жестокости господ по отношению

к простому народу посредством следующих глагольных лексем и ФЕ: «За дерзость такову я голову с тебя сорву», «в темный лес ягненка поволоку» (Крылов); «Голодный Волк Ягненка озирает», «ягненка Волк терзает» (Сумароков). Сильному и жестокому Волку противопоставляется слабый Ягненок, не способный защитить себя от жестокости и насилия: «от ужаса Ягненок обмирает». Подобные басенные сюжеты служат обличению крепостничества, самодержавия.

Обширно и разнообразно в баснях репрезентированы различные сюжеты, имеющие нравственно-философские основы: осуждение лени, пассивности, жадности, коварства, лжи, трусости, злословия и т.п.

В языке басен отображаются поведенческие реакции, целые ситуативные фреймы, иллюстрирующие проявление отрицательных сторон, явлений жизни, негативных качеств персонажа, вербализованных посредством глагольной лексики и фразеологии: *насолить, навредить, принижать достоинство, ущемлять права, в пух и прах разнести, к рукам прибрать, махнуть на всё рукой, пить по-черному, чинить преграды, быть не в духе, проявить свой гнев* (у Михалкова); *расхитить, напроказить, испортить, оставить на погибель, сбить с толку, принести в жертву, свести счеты, выйти из терпенья, вышибить дух, скалить зубки, как липку ободрать, в милость втереться, нарубить вздор, впасть во искушение, дело погубить, по клочкам расхватить, сбить с толку, сеть поставить* (у Крылова); *издеваться, плевать, пугать, бить, изводить, выйти из терпенья, колоть глаз, дать щелчок, сплетать лесть, вводить в зависть, зло творить, пойти в худых* (у Сумарокова). Представленные ФЕ имеют ярко выраженную негативную коннотацию, ярко демонстрируют отрицательные качества персонажей, репрезентированные в их поведении.

Персонажи, вовлеченные в ход событий, испытывают неудовлетворенность своей судьбой, положением в обществе, желание что-то обрести либо сохранить нечто важное; они претерпевают поражения или добиваются преследуемых целей.

Например, в басне Михалкова «Творец и Лъстец» представлены идеи хитрости и обмана, заложенные в самом названии басни через имя отрицательного персонажа (Лъстец). Сюжетная линия данного произведения сводится к тому, что критик с целью написания статьи о творчестве известного живописца входит в доверие к объекту своей критической статьи, чтобы выведать все тайны творчества: «А тот при нем и жил, и пил, и ел, И в рот ему смотрел, и дифирамбы пел». Идея коварства передана в басне фразеологическими единицами *в рот смотреть* (здесь в знач. «демонстрировать принятие чьих-либо идей, восхищение»); *дифирамбы петь* (в знач. «чрезмерно восхвалять, превозносить кого-либо»).

Преобладание рассмотренного способа создания образов персонажей через поведенческие характеристики героев в басне связано с особенностями тематической основы сюжета произведений данного жанра, основной целью которых служит обличение человеческих пороков, их проявлений в каких-либо отрицательных поступках и свойствах личности. Глагольные лексические и фразеологические единицы в баснях являются ярким средством создания сюжетных линий персонажей в разных баснях, характеризуют поступки героев, определяющие развитие сюжета произведений, способствуют изображению динамики характеров, служат раскрытию основных конфликтов, используются как средства создания сатирического эффекта.

Библиографический список

1. *Бабенко Л. Г.*, Казарин Ю. В. Филологический анализ текста. М., 2003.
2. *Николина Н. А.* Филологический анализ текста. М., 2003.
3. *Фокина М. А.* Фразеология в русской повествовательной прозе XIX–XX вв. Кострома, 2007.
4. *Хализев В. Е.* Теория литературы. М., 2005.

Н. Н. Баскакова

*Костромской государственный
университет им. Н. А. Некрасова*

ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА СОЗДАНИЯ АВТОРСКОЙ ПОЗИЦИИ В ПОВЕСТВОВАНИИ ОТ 3-ГО ЛИЦА (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА Н. Н. ЗЛАТОВРАТСКОГО «УСТОИ»)

Типы повествования представляют собой композиционные единства, организованные точкой зрения автора, повествователя или персонажа. Современные исследователи выделяют перволичную повествовательную форму, где рассказчиком является персонаж, и повествование от 3-го лица. Тип повествования входит в число тактических приемов автора, поэтому анализ языковых средств, свойственных определенным повествовательным формам, позволяет определить авторскую стратегию в коммуникативном пространстве художественного текста (Е. А. Попова). Ученые выделяют несколько способов выражения авторской позиции: 1) Авторская позиция выражается через заголовок произведений; 2) Авторские рассуждения; 3) Авторская позиция выражается через мысли героев (диалоги).

Повествование имеет субъективированный (перволичный нарратив) или объективированный характер (повествование от 3-го лица), авторская позиция может быть выражена имплицитно или эксплицитно.

Для повествования от 3-го лица характерен неперсонифицированный повествователь, т. е. абстрактная фигура, «которая находится между вымышленным миром героев и реальным миром автора и читателя» (Е. А. Попова).

Третьеличному нарративу свойственна авторская интроспекция (проникновение повествователя во внутренний мир персонажа). В тексте осуществляется анализ характеров, поведения, обстоятельств, между которыми устанавливаются отношения причин и следствий. Между причинами, обусловившими поведение персонажа, повествователь устанавливает отношения равноправия и дополнительности или неравноправия, когда одна из причин выделяется в качестве главной (3 : 28).

Рассмотрим фразеологические средства эксплицитного выражения авторской позиции в романе Н. Н. Златовратского «Устои», где паремии занимают центральное место в коммуникативном пространстве повествовательного текста. Паремии включены автором в основном в речь персонажей с целью более точного выражения внутреннего мира, мировоззрения героев романа; но в то же время устойчивые фразы являются также составной частью авторских комментариев изображаемых событий.

В центре повествования находится история возникновения и разрушения небольшой крестьянской общины, основателем которой был Мосей, прозванный Волком за то, что он долгое время служил лесным сторожем. Заработав деньги, он выкупил у барина полюбившуюся ему березовую рощу. После отмены крепостного права Мосей окончательно переехал со своей семьей в рощу. Но постепенно жители деревни один за другим просят Мосея поселиться у него в роще. Мосей, как приверженец старых дедовских устоев, не отказывает в просьбе. Автор использует в речи Мосея яркие пословицы, позволяющие увидеть его «общинное» мировоззрение:

«– А что, дедушка Мосей, ведь, гляди, мы тебе тут целую деревню выведем?.. Что ни есть помещик, за первый сорт будешь!..»

– Что ж!.. Дело доброе! Поселок мы поставим, устой укрепим, а потом пушай добрые люди живут-поживают да Мосея вспоминают! – говорил Мосей... – Селитесь, селитесь!.. Мне и умирать веселее будет... На людях и смерть красна!

– Это верно... Ну, а земли у тебя еще вдосталь хватит. Ведь не маклачить ты ей будешь... Мы тебя знаем. От кого другого, а от тебя этого не станется. Ты живешь по дедовским заветам.

– Зачем маклачить! Земли хватит, хоша на целую деревню хватит, – говорил польщенный Мосей.

– Так, так... Так уж ты Сатира-то Кривого пристрой при себе. Мы ему всем миром несем избу и поставим... Сочтемся... Люди свои!

– Люди свои! Люди не чужие!... – Ладно! Ладно! Селитесь, селитесь! К миру ближе – счастье крепче!

– Это верно так по-старинному говорили».

Смысловым центром данной фразеологической конфигурации является пословица *На людях и смерть красна* ('несчастья, даже смерть, не так страшны, когда ты не один'). В данной пословице выражается суть общинного мировоззрения героя: вместе, сообща люди могут преодолеть любые трудности. Автор также использует трансформированную пословицу *Свои люди сочтемся*, которая выполняет функцию уточнения, пояснения сути общинных отношений. Люди, живущие в общине, даже не являясь кровными родственниками, не чужие друг другу («Люди свои! Люди не чужие!, пушай добрые люди живут-поживают, к миру ближе – счастье крепче»). В данном отрывке автор использует повтор-подхват («Сочтемся... Люди свои! – Люди свои! Люди не чужие!»), благодаря которому отдельные реплики героев связываются в одно диалогическое единство.

«Райской жизнью» назвала Феклуша порядки, заведенные в Волчьем посёлке. Вместе и работают, и чай пьют, и вместе проводят нехитрый крестьянский досуг. Нравы и обычаи Волчьего поселка, охраняемые престарелым Мосеем и его «благомысленной» дочерью Ульяной, по мысли автора, должны были являть собой идеальную форму человеческого общежития.

Однако скоро эта непрочная идиллия была нарушена приездом из Москвы внука Мосея, «новоявленного» дельца Петра Волка. Златовратский выражает свои мировоззренческие позиции, изображая семейный конфликт как следствие социального кризиса, результат расслоения общества.

Петр думает о том, как бы дедовские устои «подновить». Он мечтает о лесопилке, во всех деталях продумана им «земельная операция». Видя, что ни тетка Ульяна Мосевна, ни другие хранители мирских заветов, не хотят последовать его «умственным» советам, «новый человек деревни» с помощью нанятых им адвокатов получает в результате «судьбища» лучшие участки дедовской земли, покупает усадьбу разорившегося помещика, сдает землю в аренду мужикам окрестных деревень, превращается в бездушного эгоиста, «мироеда» – разрушителя старинных устоев.

Рассмотрим фразеологическую конфигурацию, в которой автор передает неприязненное отношение Петра к бщине:

«– Но как это дело, значит, выходит, поконченное, то об нем и панафида петь нечего. Мы с тятенькой так порешили: оставаться всем нам здесь на прежнем положении. И работы вести сообща, и операцию земельную тож сообща произвести. Вы нашему уму покоритесь, а мы вас не обидим <...>

– Не желаете, выходит? – спросил Петр после того, как в избе настала тишина. – Коли так – с богом! А на нас вину класть нечего! Берите на себя! Подите поживите с дергачевскими, коли вам мало... Попробуйте кабалы-то! Авось на миру драть будут! Умственный человек о том думает, чтобы как лучше, а дуракам, выходит, закон не писан».

Паремия *Дуракам закон не писан* ('для глупого, безрассудного человека нет ничего обязательного, он поступает так, как ему заблагорассудится') выражает неприязненное отношение Петра к общинным устоям, к мнению неграмотных деревенских мужиков, его стремление отстраниться от деревенского общества.

Новые порядки, введенные Петром и названные бесхитростной Феклушей «мышьядью», знаменовали собой совершенно непонятный и противоестественный в глазах мужиков поворот жизни. Так сталкиваются в «Устоях» две правды – старая, общинная, и новая, носителем которой является Петр. Прозвище «Волк», которым автор наградил своего героя (так же как и Мосея) получает новую смысловую окраску. Оно подчеркивает не только обособленность Петра от «мира», но и хищничество, жестокость по отношению к крестьянам-беднякам. Раскрывая душевное смятение Ульяны и других «хороших людей деревни» перед лицом нового, нарождающегося, непонятного, писатель одновременно с этим демонстрирует и свое бессилие в объяснении новых явлений. Вместе с милыми его сердцу персонажами он погружается в горестные размышления: «Нелегко, не только у дверей гроба, но и в зрелых годах, при полном обладании здоровьем и умом, вдруг узнать, что твои верования и идеалы –уже устарелые идеалы, что твое мерило добра и зла стало коротко, неприложимо, фальшиво, что непременно, вот сейчас, тут же надо взять в руки новое мерило, если ты не хочешь остаться равнодушным к окружающим тебя болям, жалобам, страданиям, требованиям» (357).

Таким образом, пословицы и поговорки являются одним из основных средств выражения авторской позиции. Раскрывая конфликт между представителями старых устоев и новым поколением, автор поддерживает старшее поколение, хранящее «дедовские устои». Позиция писателя выражается в авторских монологических размышлениях, а также в диалогических единствах, где происходит столкновение «старой» и «новой» правды. Ключевые ФЕ и паремии, являясь смысловыми

доминантами художественного текста, формируют авторскую стратегию, осуществляя литературную коммуникацию в сфере автор – читатель. В фразеологических конфигурациях пословицы и поговорки, являясь составной частью речи персонажей романа, ярко характеризуют их внутренний мир, взаимоотношения, помогают понять поступки.

Библиографический список

1. *Златовратский Н. Н.* Устои. История одной деревни. М., 1951.
2. *Николина Н. А.* Филологический анализ текста М., 2003.
3. *Попова Е. А.* Коммуникативные аспекты литературного нарратива: автореф. дисс. ... доктора филологических наук. Елец, 2002.
4. *Фелицына В. П., Прохоров Ю. Е.* Русские пословицы, поговорки и крылатые выражения: лингвострановедческий словарь / под ред. Е. М. Верещагина, В. Г. Костомарова. М., 1988.
5. *Фразеологический словарь русского языка / сост. А. Н. Тихонов, А. Г. Ломов, Л. А. Ломова.* М., 2003.

К. В. Баркова

*Костромской государственной
университет им. Н. А. Некрасова*

СПОСОБЫ ВЕРБАЛИЗАЦИИ КОНЦЕПТА «ПРОСТРАНСТВО» В РУССКИХ НАРОДНЫХ СКАЗКАХ (НА МАТЕРИАЛЕ СБОРНИКА А. Н. АФАНАСЬЕВА)

Понятие национальной картины мира строится на изучении представлений человека о мире. В фольклоре эти представления реализуются своеобразно, преломляясь через призму мифологического, наивного, а также религиозного мышления. В фольклорной языковой картине мира запечатлён опыт народа и его мироощущение. В этом плане особое место в национальной языковой картине мира занимают концепты «пространство» и «время». Изучение способов вербализации концепта «Пространство» в сказочном тексте представляет значительный интерес, поскольку его особенности во многом отражают пространственное видение мира. В. Я. Пропп в работах, посвященных русской народной сказке, писал, что действие сказки совершается как бы вне времени и пространства и известная сказочная формула *в некотором царстве* указывает именно на пространственную неопределенность (5 : 56).

Русская фольклорная картина мира является одним из важнейших воплощений национальной культуры. Фольклор опирается на стереотипы сознания, выработанные народной культурой. В основе эстетики устного народного поэтического творчества лежит обрядовое мышление. Народные представления о различных сторонах жизни отражаются в волшебной сказке как жанре, утверждающем систему нравственных и иных ценностей, сложившихся в определённой ситуации.

Как пишет А. Н. Афанасьев, «сказки – это свидетельства о древних верованиях; предмет их повествования – не человек, а разнообразные явления всей обоготворенной природы» (1 : 37). Элементами семантического пространства сказки являются различные лексические единицы с пространственной семантикой, в первую очередь это элементы, связанные с концептами *лес, гора, луг, сад*. Эти концепты представлены образами, символами, выполняющими сюжетообразующую функцию и создающими событийный ряд. Символизм сказочных элементов является отражением древнейших верований (5 : 32).

Так, например, образ *горы* в сказках – это символ границы, преграды или «чужого» пространства. В различных типах сказок злодей уносит персонажа «за крутые горы» или «за высокие горы». *Тридешатое царство, тридевятое государство* находится за горами. Гора в сказке может обладать следующими значениями:

1) Возвышение, поднимающееся над окружающей местностью: «Издали еще завидели горы — такие *крутые, высокие*, что и боже мой» («Три царства – медное, серебряное и золотое»);

2) Труднопроходимое пространство, которое, однако, необходимо преодолеть: «Начал на горы взбираться, лез, лез, *целый месяц трудился, на силу наверх взобрался*» («Три царства – медное, серебряное и золотое»);

3) Волшебное царство, место обитания волшебных змеев, драконов, нечистой силы: «Здесь на горах царствует *злой, могучий Вихрь*, и все *духи* ему повинуются; он-то и меня унес» («Три царства – медное, серебряное и золотое»);

4) Гибельное, пропащее, заколдованное место, плен: «Вас там на горе *девятью девятью сгнуло*; с тобой ровно сто будет» («Золотая гора») (2).

В волшебных сказках горы могут быть отдельным царством, или же царство может стоять на горах. Такие сюжеты, по-видимому, являются отражением славянской традиции возводить города на холмах и возвышенностях, удобных для обзора местности, неприступных для врагов. Гора – это нежелательный для русского национального сознания элемент, потому что ее наличие обуславливает трудности и неприятности.

Лес же в бытовых сказках всегда кормилец. В лес ходят по дрова, по ягоды и грибы, там собирают хворост и желуди, в лесу охотятся. В бытовых сказках лес не враждебен. Это элемент «своего» пространства, как и поле, как свой огород. В сказках встречаются следующие значения лексемы «лес»:

1) Множество деревьев, растущих на большом пространстве: «Блуждала красная девица по белому свету, наконец зашла в *частый, дремучий лес*: из-за *высоких деревьев* чуть-чуть *небо* видно» («Волшебное зеркальце»);

2) Источник пропитания, сырья, дров для людей: «Собрались ее подружки идти в лес *по ягоды*» («Снегурушка и лиса»);

3) Гибельное место: «Пошлем-ка мы батрака поздно вечером в лес, скажем, что корова со стада не пришла; *пускай его лютые звери съедят*» («Батрак»);

4) Волшебное царство, место обитания нечистой силы: «Зашли они в темный, дремучий лес, в том лесу *стоит малая избушка на курячьей ножке и все повертывается*» («Медведко, Усыня, Горыня и Дубыня богатыри») (2).

Волшебный лес – это преграда, испытание, магический коридор к цели. Герой никогда не знает, что его ждет в лесу и попадает туда не по доброй воле,

а по принуждению или по необходимости, так как в лесу оказывается нужный ему «ключ»: знание или волшебный предмет. В лесу всегда случается стоянка – чаще всего дом или избушка, реже поляна, еще реже – отдельное дерево, на которое приходится взобраться. Лес это и край света – солнце садится за лес и встает из-за леса. Здесь лес синоним горизонта. В сказках проявляется недостоверное мнение о лесе, которое передаётся через отношение к нему героев. Колдуны, злодеи посылают героя в лес на погибель, не зная о том, что в лесу герой не только не погибнет, но и приобретет блага. Для попадания в лес герой часто должен выполнить обрядовое действие – например, войти в избушку на курьих ножках. Избушка является необходимой деталью леса. Она может быть символом как «своего» (дом семи гномов), так и «чужого» пространства (избушка бабы Яги). Избушка бабы Яги всегда стоит к лесу передом, ее нужно повернуть. Входя в избушку, герой открывает своего рода невидимую «дверь в лес». Это словосочетание встречается в большинстве сказок. Лес присутствует в мифологии разных народов. И во всех сказаниях лес – волшебное царство, некий «иной мир». На основании этого можно сделать следующее заключение: сказочный лес, с одной стороны, отражает древнее поверье о лесе как о заколдованном месте, где совершаются различные обряды, с другой стороны – как о входе в царство мертвых. Оба представления тесно связаны друг с другом.

К обязательному элементу сказочного пространства принадлежит луг. Функции луга в сказке связаны с функциями луга в реальной жизни:

1) Ровное пространство, поросшее травой, цветами: «Очутилась она на зеленом лугу пред крутою горой, на лугу красовались *цветы разнообразные, травы зеленые*» («Сказка о Василисе и об Иване Горохе»).

2) Место для отдыха, привала: «Захотелось ему *отдохнуть*, остановился он на чужом лугу, на земле царя Некрещеного Лба» («Морской царь и Василиса Премудрая»).

3) Территория, где располагается дворец, владения царей или князей: «Пусть он поставит об одну ночь в *царском заповедном лугу новый дворец*» («Волшебное кольцо»);

4) Место обитания волшебных животных: «Гуляет по лугу *олень золоторогий, золотохвостый*» («Свинка золотая щетинка, утка золотые перышки, золоторогий олень и золотогривый конь») (2).

Наряду с образом луга в сказках часто существует образ *молочных рек с кисельными берегами* или образ чудесной реки, соединяющей своим течением обычный мир и мир иной, потусторонний. Потоки чудесной реки вливаются в воды небесные, омывая берега дивной неземной обители мифических существ, например, острова Буяна. Образ этой реки хорошо сохранился в русских сказках: по волнам чудесной реки герои сказок уносятся в «*невиданное царство, в небывалое государство*», из ее запасов черпают «*живую*» и «*мертвую*» воду.

В качестве пространственного компонента в сказке также широко представлен концепт «сад». В отличие от предыдущих элементов сказочного мира он не является частью внешнего мира, а чаще всего принадлежит дому. Сад – это привилегия царей или очень богатых людей. В сказках сад часто является местом начала событий, которые служат завязкой сюжета. Образ сада может обозначать:

1) Участок земли, засаженный деревьями, кустами, цветами; растущие здесь деревья, растения: «Вышел на передний двор, открыл зеленый сундучок – и появился перед ним большой да славный сад: *каких-каких деревьев, кустов да цветов тут не было*» («Морской царь и Василиса Премудрая»).

2) Нечто чудесное, необыкновенно красивое, волшебное; место произрастания необыкновенных растений или обитания необыкновенных существ: «Чтоб заутро стояла в саду *золотая сосна, на ней сидели бы птицы райские, распевали бы песни царские*» («По колена ноги в золоте, по локоть руки в серебре») (2).

Сад может быть «чужим». Он может являться заповедным местом, которое служит для героя конечной целью его пути. Утверждающими символами сада являются *молодильные яблоки, аленький цветочек* или *Жар-птица*. Сад – это всегда «рукотворное» явление. Это преображённое человеком пространство, райский уголок, непременно очень богатый, цветущий и благоухающий, признак изобилия, благополучия и спокойствия.

Итак, ключевыми образами природного пространства в сказке являются *дремучий лес* как образ замкнутого, непроходимого пространства, *заповедный луг, молочные реки с кисельными берегами*, символизирующие широкое пространство, где герои чувствуют себя как в раю, а также образ *райского сада*, созданного самим человеком. К центральным образам сказки относится *избушка* как символ «своего», родного дома, пристанища или «чужого», зачастую гиблого места. С образами отдалённого, неизвестного пространства в сказке связано *тридесятое царство*, которое является целью пути героя, куда он приходит за похищенной царевной, за диковинками, за молодильными яблоками, живой и мёртвой водой, дающими вечную юность и здоровье.

Библиографический список

1. *Афанасьев А. Н.* Древо жизни. Избранные статьи. М., 1982.
2. *Афанасьев А. Н.* Народные русские сказки // <http://www.bookluck.ru/bookugrupo.html>; <http://narod.ru/disk/4876676000>
3. *Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу. Т. 1. М., 1995.
4. *Маслова В. А.* Лингвокультурология. М., 1997.
5. *Пропт В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. М., 2000.

РАЗДЕЛ VIII. ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫЕ ОСНОВЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ШКОЛЬНОМ И ВУЗОВСКОМ ИЗУЧЕНИИ

Л. П. Гладких

*Институт содержания и методов обучения
Российской академии образования (Москва)*

К ВОПРОСУ ОБ ОТБОРЕ И ИСПОЛЬЗОВАНИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТОВ КАК СРЕДСТВА НРАВСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Художественная литература представляет собой одно из важнейших и традиционных средств нравственного образования. Лучшие литературные произведения содержат в себе критерий не только художественности, но и моральный критерий, что позволяет использовать их как способ освоения реальности посредством образов и смыслов, которые подчинены художественной идее. Тексты художественных произведений на первом этапе обучения знакомят учащихся с базовыми нравственными понятиями: добро, зло, долг, справедливость, совесть, честь (3 : 4). Хорошая литература содействует формированию нравственного сознания и мировоззрения учащихся основной школы. Поэтому ее целенаправленное использование на уроках гуманитарного цикла представляет собою самостоятельный метод.

I. Назначение художественных текстов заключается в обогащении содержания и методики обучения учащихся основам нравственности, литературные тексты предназначены для того, чтобы:

1) быть иллюстрацией к основной теме урока, эмоционально окрашивая и конкретизируя те нравственные понятия и представления, которые дети осваивают на данном уроке (10);

2) раскрыть тему и обогащать содержание урока, когда старшим подросткам текст предлагается для домашнего чтения или для самостоятельного осмысления, а в отдельных случаях – для письменного оформления своих размышлений. Поэтому по каждой теме в книге для чтения подобрано два и более художественных текста;

3) содержать описание проблемной ситуации, требующей нравственной оценки и выбора, который на уроке проходит в форме дискуссии или ролевой игры, в зависимости от возраста учащихся основной школы (11).

II. Специально подобранные тексты играют заметную роль в организации уроков, позволяя педагогу решать задачи программы нравственного воспитания и дидактические задачи:

1) тексты являются источником получения знаний о нравственных понятиях и категориях;

2) во время знакомства с разнообразными примерами, приведенными в текстах, у детей основной школы расширяются представления о различных способах и случаях применении знаний о нравственности, значительно обогащается нравственный опыт учащихся (16);

3) текст позволяет учащимся, не только лучше понять изучаемое нравственное понятие, но и углубить знания по другим предметам (истории и литературе), при использовании текстов, содержащих исторические примеры нравственных ситуаций, что обогащает представления детей об известных людях и событиях (15);

4) на этапе закрепления нравственных представлений и понятий лаконичные художественные тексты должны раскрывать нравственный смысл, поэтому могут быть использованы в качестве контрольно-тестовых заданий для проверки и оценки знаний и навыков учащихся (8);

5) немаловажным при восприятии содержания художественного текста является наличие в нем эмоционального фактора. Эмоциональная окраска нравственно ориентированного текста обеспечивает личностное сочувствие и соучастие детей героям произведений, что значительно повышает активность и успешность нравственного образования в основной школе (1). При этом отбираются только те произведения, которые содержат образцы конструктивного решения нравственных проблем. Отобранные в книгу для чтения тексты не описывают безвыходных ситуаций, не оставляют нравственные проблемы неразрешенными, тексты не содержат сцен жестокости и насилия, которые встречаются в произведениях новомодных писателей. Художественные тексты в книге для чтения, как правило, содержат четкие нравственные ориентиры и позволяют учащимся приобщиться к традиционным нравственным ценностям (8).

Ш. Использование художественных текстов на уроках нравственности является одним из методов обучения, обеспечивающим действие наглядного и деятельного принципов. В начальной и основной школе тексты используются учителем в качестве наглядного метода в сочетании со словесными и игровыми. Словесный метод позволяет педагогу при изложении темы урока на первом этапе опираться на устное или печатное слово. При закреплении темы, тексты используются для чтения по ролям или инсценировок сюжетов отдельных стихотворений, например, А. Барто, С. Михалкова, С. Маршака, поучительной басни или сказки. Под руководством учителя в классе проводится предварительный анализ содержания литературного произведения, речи и поступков его персонажей. Такой урок иллюстрирует собою использование художественного текста в качестве игрового метода. Являясь практическим, этот метод опирается на действия, ориентированные на получение знаний о нравственных правилах и нормах, и обеспечивает для учащихся условия для правильного нравственного выбора и закрепления навыков нравственного поведения.

В основной школе игровой метод используется в форме викторин, соревнований и КВНов, когда значение художественных текстов (цитат, стихотворений и пословиц) меняется, и они используются не только как наглядный и словесный методы, но становятся именно практическими, поскольку используются тексты, содержащие практические (проблемные) ситуации, требующие от учащихся самостоятельных решений.

Тексты для чтения на уроках нравственности отвечают ряду организационно-методических требований и соответствуют социо-культурным, психолого-педагогическим и дидактическим принципам. Прежде всего, по объему и форме: они должны быть небольшими по объему, эмоционально насыщенными и лаконичными по содержанию, чтобы, не нарушая структуру и длительность урока.

IV. Художественные тексты должны быть ориентированы на освоение следующих моральных отношений:

1) отношение к себе: высокое сознание общественного долга; чувство собственного достоинства, принципиальность;

2) отношения к людям: коллективизм, взаимопомощь, гуманность, взаимное уважение, забота о семье и воспитании детей;

3) отношение к труду: добросовестный труд на общее и личное благо; соблюдение дисциплины труда;

4) отношение к общественному достоянию и материальным ценностям: забота о сохранении и умножении общественного достояния, бережливость, охрана природы, понимание моральных и духовных ценностей; стремление к справедливости;

5) отношение к родине, другим странам и народам: любовь и преданность родине; культура межнациональных отношений и неприятие национальной и расовой дискриминации (9).

Каждое из перечисленных видов отношений включает в себя целый ряд нравственных норм, правил и требований, которые составляют основу жизни и поведения ребенка, и которые осваиваются учащимися основной школы на занятиях «Грамматика нравственности». Использование текстов, позволяет учителю приобщить детей к лучшей нравственной литературе, при этом избежать формализации и морализирования при освоении детьми универсальных моральных правил и требований, конкретизируя и детализируя содержание нравственных понятий, раскрывая их многогранность (6).

V. Использование социокультурного принципа, который хорошо обоснован в педагогике, при отборе текстов в книгу для чтения заключается в опоре на духовно-нравственные традиции народа.

1) Для каждого народа родной язык представляет национальную ценность. Национальный язык хранит нравственность народа, поэтому использование произведений отечественной литературы является предпочтительным. Например, Л. Н. Толстой, высоко оценивая важность нравственного воспитания, писал: «Из всех наук, которые должен знать человек, главнейшая есть наука о том, как жить, делая как можно меньше зла и как можно больше добра».

2) К. Д. Ушинский, опираясь на идею народности и патриотизма в нравственном развитии, большую роль отводил устному народному творчеству и художественной литературе. Одним из первых в русской педагогике Ушинский обратил внимание на то, что посредством родного языка дети уже в самые первые годы жизни усваивали глубочайшие в своей основе идеи, нравственные заповеди, понятия (14). Такими художественными тестами являются народные сказки, где добро всегда побеждает зло. Известно, что во всем мире воспитание детей начиналось со сказок, потому что «сказка ложь да в ней намек» (12).

3) Помимо лаконичных рассказов, новелл, притч и сказок, отвечающих этим требованиям, очень востребованными оказались пословицы, поговорки и басни, которые имеют ярко выраженную нравственную ценность. Аксеологический подход к отбору художественных текстов проявляется в традиционной ценностной ориентировке их содержания на нравственный смысл, который четко проявлен, и часто является уже сформулированным в качестве морали басни или в пословице с кратким и ясным наставлением и поучением, основанном на многовековой нравственной мудрости народа. Использование пословиц как жанра художественных текстов обосновывается через осмысление сущности пословиц:

- а) пословица имеет лаконичную форму;
- б) она содержит нравственное суждение и моральное правило;
- в) пословица обобщает жизненный опыт народа в виде общепринятого правила для последующих поколений.

г) существенным показателем идейно-нравственной и художественной ценности пословиц является их способность служить каждому человеку в повседневной жизни кодексом неписанных правил, жизненной истины и практически советами. Таким образом, народная мудрость, запечатленная в пословицах и поговорках, позволяет активно влиять на формирование нравственного сознания как детей, так и целого народа (2).

VI. Одним из важнейших психолого-педагогических принципов, влияющих на отбор необходимых произведений, является возрастной принцип, который обеспечивает учет особенностей мышления и мотивации учащихся основной школы разного возраста. Существенно различаются интересы и предпочтения подростков среднего и старшего возраста, которые необходимо учитывать. Так, учащиеся 5–6 классов откликаются на сказочные и приключенческие сюжеты, испытывая затруднения при определении нравственного смысла в юмористическом и сатирическом произведении. Произведения юмористического и сатирического жанра более эффективны при использовании в старших классах.

Сюжеты художественных текстов от 5 класса к 9-му усложняются, а содержание – углубляется. В соответствии с этапами нравственного развития, в подростковом возрасте учащихся волнуют темы дружбы, товарищества; в юношеском – нравственные проблемы, связанные с темами любви, взаимоотношений и взаимопонимания в мире взрослых людей (5; 17; 19). Актуальность подростковых и юношеских нравственных вопросов определяет содержательную направленность и художественных текстов, отбираемых в книги для чтения в основной школе.

Литературные тексты могут как содействовать социальной адаптации учащихся основной школы, так и нарушать этот процесс (1). Поэтому педагог не может оставить без внимания и индивидуальный круг чтения своих школьников. Практически все подростки прошли увлечение чтением таких книг, как «Гарри Поттер» Дж. Роллинг, «Ночной дозор» В. Лукьяненко и др. При отборе художественных текстов педагогу не следует необоснованно отвергать нравственные ценности героев этих произведений. Отметив то нравственное, что есть в их любимых героях, уместно провести сравнение их с лучшими образцами

русской классической литературы. При этом ребята приобретают доверие и уважение к учителю, который смог их почувствовать и понять (18).

Подводя итог, можно констатировать, что литературные произведения обладают большими возможностями для развития эмоционально-волевой сферы ребёнка, наглядно-образного, логического и абстрактного мышления детей, для расширения их представлений об отношениях в социальном мире. Литература расширяет нравственный опыт ребёнка, поскольку создает эмоциональную духовно-нравственную среду для развития личности. В художественном тексте органически слиты эстетические и нравственные переживания, которые развивают и обогащают внутренний мир ребёнка (7).

Библиографический список

1. *Абраменкова В. В.* Генезис отношений ребенка в социальной психологии детства: Автореф. дис. ... д-ра психол. наук. М., 2000.
2. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979.
3. *Гумницкий Г. Н.* Методологические проблемы исследования морального сознания: Автореф. дис. ... д-ра пед. наук. М., 1976.
4. *Дробницкий О. Г.* Проблема нравственности. М., 1977.
5. *Зеньковский В. В.* Педагогика. Клин, 2004.
6. *Козлов Э. П.* Нравственное образование. Программы общеобразовательных интегративных обществоведческих экспериментальных учебных курсов морали для I–XI классов: Азбука нравственности (I–IV классы). М.: Прометей, 1999.
7. *Корниенко Н. А.* Эмоциональные механизмы нравственного формирования личности. Автореф. дис. ... канд. психол. наук. Новосибирск, 1992.
8. *Левина В. Н.* Совесть личности как выражение ее морально-психологических особенностей: Автореф. дис. ... канд. фил. наук. М., 1989.
9. *Мясищев В. Н.* Психология отношений. М.; Воронеж, 1995.
10. *Николаева О. П.* Морально-правовые суждения и проблема развития морального сознания в разных культурах: Автореф. дис. ... канд. психол. наук. М., 1993.
11. *Пижаже Ж.* Суждение и рассуждение ребенка. СПб., 1997.
12. *Трубецкой Е. Н.* «Иное царство» и его искатели в русской народной сказке. М., 2000.
13. *Усова А. В.* Подготовка студентов к духовно-нравственному воспитанию учащихся // Образование и наука. 2002. № 2. С. 116–122.
14. *Ушинский К. Д.* О нравственном элементе в русском воспитании // Ушинский К. Д. Избранные произведения. М.-Л., 1946. С. 112, 153.
15. Формирование ценностных ориентаций личности в теории и истории отечественной и зарубежной педагогики (конец XX – XXI вв.): сб. науч. трудов. М., 2005.
16. *Чудновский В. Э.* Психологические основы нравственной устойчивости личности: Автореф. дис. ... д-ра. психол. наук. М., 1980.
17. *Слободчиков В. И., Цукерман Г. А.* Интегральная периодизация общего психического развития // Вопросы психологии. 1996. № 5. С.15–28.
18. *Ямбург Е.* «Об одном прошу: спаси от ненависти...»: (О воспитании духовной безопасности учащихся средней школы и о культурно-исторической педагогике как инструменте, помогающем распознать зло в многообразии его исторических проявлений) / Учительская газета. 2000. № 12 (28.03.). С. 20–21.
19. *Kolberg L.* Developmat of Moral Character and Moral Ideology. N. Y., 1964.

Е. А. Лушина
*Костромской областной институт
повышения квалификации
работников образования*

ШКОЛЬНО-СЕМЕЙНОЕ ЧТЕНИЕ В НРАВСТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ ШКОЛЬНИКОВ

О слабой заинтересованности учащихся в чтении постоянно говорят исследователи, учителя и родители. Дети действительно не спешат читать учебную и художественную литературу. Причин этому немало: нет массового примера взрослых, включается механизм самосохранения из-за учебных перегрузок и отсутствия навыков эффективного чтения. Времени и здоровья тратится много, а результаты низкие. На свете кроме книг появились и другие, более живые источники информации – телевидение, кино, компьютер, путешествия, общение в чате... Книги стали занимать менее заметное место в жизни?

Однако, если присмотреться внимательно, то можно увидеть, что дети читают, но только не так, как взрослые. Очень часто в Интернете они ищут ответы на учебные вопросы, смотрят материалы сетевых дневников и форумов, обсуждают их, становятся посетителями электронных библиотек, где собраны лучшие произведения и легко найти то, что нравится, читают с карманных компьютеров и в наушниках нередко слушают аудиокниги.

Как отмечают исследователи, изменились и вкусы. Молодое поколение интересуется современными книгами, «книгами-ровесниками», а не «книгами-стариками». Историями Гарри Поттера зачитываются миллионы детей. Серьёзная классическая литература входит в жизнь позднее. До неё надо ещё дорасти. Тем более что в ней описывается жизнь, которая была два-три столетия назад.

Известно, что дети очень любят слушать, когда кто-то читает. В некоторых семьях это сказочное действие происходит ежедневно. Оно бывает похоже на вечернюю молитву. Малыши часто заставляют близких людей перечитывать одно и то же десятки раз. Потом привычка слушать никуда не исчезает. И в старшем возрасте подростки готовы слушать с удовольствием интересные рассказы, которые читаются вслух.

Но почему-то вечернее семейное чтение с началом школьного периода прерывается? То же самое происходит и на уроках в школе. Считается, что детям-школьникам надо самим учиться читать. Вместо совместного чтения в классе и дома, им дают учебные задания, а дома помогают их выполнять. На близкое общение, источником которого была книга, у взрослых времени не остаётся.

Как убить интерес к чтению? Это сделать очень легко. Достаточно приказывать ежедневно: «Читай! Читай! Читай!». И ребёнку уже не захочется читать.

«Заставить читать нельзя, – пишет французский учитель Даниэль Пеннак, – так же как нельзя заставить любить и мечтать». Вернуть радость чтения можно. Надо только снова учителям на уроках и родителям перед сном начать читать увлекательные истории для себя и детей любого возраста, не говоря о важности чтения, не спрашивая о том, понятно или нет. Просто так. Без претензий. Даром.

И это, наверное, есть тот самый ключ от интереса к чтению, которым могут воспользоваться родители дома и учителя в классе. А интерес к чтению – это фактор духовно-нравственного развития личности.

Стремление к чтению увеличивается, если имеются – понимание жизненного смысла чтения и определённые читательские умения. Чтобы лучше читать, понимать и усваивать большие объёмы учебной, научной, специальной и новостной информации, а также знать художественную литературу, надо владеть многими методами и приёмами эффективного чтения.

Обычными способами справиться с таким количеством знаний уже невозможно. На «зубрёжке» и перегрузке организма далеко не уедешь. Требуется обладать библиотечной грамотностью, навыками обзорного, просмотрового, изучающего и исследовательского чтения. Одним учителям тут тоже не справиться. Нужен тройственный союз – учащихся, учителей и родителей, всех, кто понимает, что чтение – сильнейшее средство нравственного образования.

Необходимо возрождение утерянной традиции семейного чтения через его трансформацию в школьно-семейное чтение, причем не только в начальной, но и основной, и старшей школах.

Одним их путей решения проблемы возрождения школьно-семейного чтения может стать общешкольный проект по развитию читательской культуры учащихся на основе принципов партнёрства, целостности и саморазвития, которые конкретизируются в процессе проектно-целевой деятельности.

При переходе на проектно-целевую основу в образовательном учреждении проблема чтения выделяется в качестве первоочередной среди многих других проблем. Для её целенаправленного решения разрабатывается общешкольный проект и создаются необходимые организационные условия.

На определённый период – учебный год – формулируется главная цель, приоритетная по своему значению, на достижении которой концентрируются управленческие и общественные усилия всего коллектива. Создаётся сильное проектное объединение, состоящее из школьного пресс-центра и коллективов классов, действующих на основе класс-проектной технологии.

В процесс включаются дополнительные резервы – стремление к эффективной организации и улучшению дел, сила коллективов классов, сотрудничество, способности, творчество и инициатива учащихся, учителей и родителей. А также информационные, исследовательские, интегрированные, групповые, игровые и иные технологии.

Таким образом, эффективное нравственное образование через решение проблемы формирования культуры чтения предполагает создание определённой системы совместного школьно-семейного проектирования, что означает:

- предварительное обсуждение на педагогическом совете и на родительских собраниях проблемы и замысла её решения, цели и задач участников проекта, исходя из интересов развития читательского мастерства учащихся и требований учебной программы;

- совместное (школьно-семейное) проектирование учебного года, каждой четверти, тематических недель и мероприятий по нравственному образованию, учеб-

ных тем и уроков, формулирование общешкольных и семейных целей и задач, привлекательных как для детей, так и для взрослых;

– создание пресс-центра и других общешкольных неформальных структур по социально-культурному взаимодействию, класс-проектных объединений, учебных групп на уроках и групп по интересам, проектирование ими своей деятельности;

– разработка и реализация индивидуальных и групп-проектов, системы игр и мероприятий по освоению аксиологического чтения как вида и метода чтения по четвертям.

Тем самым обеспечивается сочетание теории и практики, учебных и жизненных ситуаций, тем основного и дополнительного образования, учебной, проектной, общественной и даже профориентационной работы.

Решение одной из самых сложных задач современного образования – задачи нравственного развития школьников, должно осуществляться с использованием возможностей коллективов школы и семей. Единая цель: использование школьно-семейного чтения как способа нравственного образования учащихся, – становится на весь учебный год эпицентром всей учебно-воспитательной деятельности. Она способствует объединению интересов, увеличению сил, наращиванию коллективной готовности к реализации сложных задач школьно-семейного проекта.

Коллективы школы будут быстрее решать проблему чтения, если в них создана доброжелательная атмосфера, налажены – совместное планирование и подведение итогов, ежедневная групповая и коллективная учебная работа, самооценка и взаимооценка в парах и группах, действуют формальные учебные группы на уроках и неформальные группы по интересам, культивируются принципы: «взаимоответственности класса и учащегося», «заинтересованности всех в помощи слабым»...

В совместной проектной деятельности учащихся, учителей и родителей быстрее осознаются смыслы чтения, приобретаются новые читательские навыки и знания. При этом происходит подготовка организаторов (координаторов, ассистентов учителей) групповой работы, инструкторов, консультантов-технологов и экспертов чтения.

Важным звеном в учебно-проектном процессе является ассистент учителя. Учащийся, выполняя обязанности организатора (менеджера) проектной группы по интересам, помогает учителю и одноклассникам по вопросам реализации учебной программы, класс-проекта и групп-проекта. Действует по принципам: «Уча, учись» и «Дети учат детей». Помогая другим в своём и младших классах, он сам становится сильнее, лучше овладевает читательской культурой, знаниями и умениями. Сегодня без привлечения учащихся к соуправлению общешкольным проектом высокие результаты получить трудно.

На первом плане в проекте – развитие духовно-нравственных личностных качеств и читательских способностей. Стержнем является наращивание способности учащихся к активной учебной и проектной работе, понимание того, что за развитие их нравственного сознания и их социально-культурных способностей отвечают не учителя и родители, а они сами. Большое значение для духовно-нравственного развития их личности и овладения основами эффективного аксиологического чтения имеет собственное сочинительство, детская фантазия и воображение, решение нестандартных учебных и жизненных задач. При этом возникает

информальное нравственное образование, которое в определенных ситуациях может выходить на первый план.

На уроках и при выполнении домашних заданий в рамках проекта необходимо создавать условия для включения нравственных чувств, нравственного сознания, нравственной позиции и нравственного поведения учащихся. Через разные роли и профессиональные пробы, многократное повторение должны задействоваться социально-культурные способности детей.

Через проектную школьно-семейную деятельность дети начинают учиться жить в режиме добропорядочного партнёрства со взрослыми, самостоятельной учебной деятельности, при этом совершенствуя мастерство и искусство аксиологического чтения, общеучебные умения, навыки и привычки. В процессе реализации проекта необходимо чаще диагностировать, описывать и обсуждать в группах процесс освоения читательского мастерства и то, что волнует. Имеет значение реальное продвижение в развитии интереса и мотивации к чтению, читательских способностей и повышение готовности к выполнению всё более и более сложных заданий. Чем лучше личные результаты, тем выше общие итоги, и, наоборот, чем выше общие показатели, тем быстрее растут индивидуальные достижения. Всё это создаёт новую активную среду в классе, школе и семье.

Следует отметить, что для успешной реализации проекта требуются современные педагогические технологии поддержки семейного чтения.

Для участников процесса школьно-семейного чтения важно не только «Что читать?», но и «Как читать?». Необходимо профессионально уметь пользоваться учебной и художественной литературой, владеть знаниями и навыками добывания знаний о нравственных отношениях людей с миром и друг с другом, а также использования их в каждодневной практике. Работа с книгами предполагает целенаправленную подготовку детей с раннего возраста при активном участии родителей, которые в процессе сами постоянно обучаются.

Проектная деятельность по развитию школьно-семейного чтения как средства духовно-нравственного воспитания объединяет усилия всех участников процесса нравственного образования вокруг значимой нравственной темы, налаживает командно-групповую работу учащихся, учителей и родителей на принципах «сотрудничества» и «соборности». Общими силами, в семье и при сотрудничестве школы с семьей легче достигать высоких результатов в духовно-нравственном развитии детей.

Акцент делается на использовании проектно-целевого подхода при последовательном освоении четырёх основных видов чтения: обзорного, просмотрового, изучающего и исследовательского чтения. Принцип «от простого к сложному», как показывает практика и опросы, способствует также совершенствованию общешкольной системы соуправления проектной деятельностью, развитию читательского мастерства и семейной духовно-нравственной культуры.

Данная технология строится на методологических подходах к организации проектной деятельности, разработанных доктором психологических наук Ю. В. Громыко и доктором психологических наук В. И. Слободчиковым, а также методах и приёмах, разработанных Л. Н. Алексеевой, О. И. Глазуновой, Л. В. Голубцовой, Г. Г. Граник, С. М. Бондаренко, Л. А. Концевой, И. В. Усачёвой, М. А. Зигановым,

О. А. Андреевым, Л. Н. Хромовым, Е. И. Голубевой, Г. Г. Гецовым, апробированных и усовершенствованных на практике учителями и родителями, поддержанных родительскими активными в образовательных учреждениях в ходе опытной работы.

При осуществлении общешкольного проекта важно обобщить крупицы накопленного читательского опыта, собрать как можно больше советов педагогов, родителей, рекомендаций, упражнений по развитию навыков чтения, описать новую проектную практику организации эффективного чтения в семье. При этом могут быть созданы свои учебные текстовые и электронные пособия по чтению, художественные произведения, видеофильмы, театральные постановки и многое другое.

Библиографический список

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества: сб. избранных трудов. М., 1979.
2. Божович Л. И. Психология формирования личности. М., 1976.
3. Граник Г. Г. Когда книга учит / Г.Г. Граник, С.М. Бондаренко, Л.А. Концевая. М., 1988.
4. Громько Ю. В. Организационно-деятельностные игры и развитие образования (Технология прорыва в будущее). М., 1992.
5. Громько Ю. В. Постановка проблемы воспитания в России // Воспитательная работа в школе. 2008. № 3. С. 28–38.
6. Дробницкий О. Г. Проблема нравственности. М., 1976.
7. Кряжева Н. Л. Развитие эмоционального мира детей. Ярославль, 1996.
8. Левин В. А. Когда маленький школьник становится большим читателем. М., 1994.
9. Петровский А. В. Дети и тактика семейного воспитания. М., 1981.
10. Якобсон П. М. Чувства, их развитие и воспитание // Педагогика и психология. 1982. № 10. С. 10–17.

Т. А. Майорова

Ивановский государственный университет

КЛАССИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА КАК ... КОММЕНТАРИЙ К ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОЙ ПРОБЛЕМЕ В УСЛОВИЯХ ЕГЭ: МЕТОДИЧЕСКИЙ И ЭТИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ ВОПРОСА

Как известно, в критериях, по которым в этом году будут оцениваться работы части «С» единого государственного экзамена по русскому языку, произошли некоторые изменения. Теперь в случае, если выпускник сможет аргументировать свою позицию относительно поднятых в тексте проблем, приведя не менее двух аргументов, один из которых взят из художественной, публицистической или научной литературы, то он получит максимальное количество баллов – 3 (в прошлом учебном году – 2 балла).

Очевидно, что старшеклассники теперь должны с большим интересом относиться к изучению литературы, так как именно этот предмет дает возможность

полнее доказать их точку зрения. Попробуем выделить те трудности, которые могут возникнуть на этом пути.

1. Подмена проблемы.

Такая ошибка встречалась часто, хотя подчас она не бросалась в глаза. В соответствии с лучшим сценарием подобного сюжета ученик точно указывал поднятую автором публицистического текста проблему, комментировал ее же, раскрывал авторскую позицию по тому же вопросу, выражал свое отношение о том же, то есть вполне осознанно шел по плану, но, приводя свои аргументы, вдруг «уходил в сторону».

2. Несоответствие «масштаба» проблемы «масштабу» аргумента.

Конечно, эксперт должен рассматривать в качестве правильного варианта выделение даже узкой проблемы, поставленной в тексте (хотя она может не найти отражения в приводимых после тестов так называемых ответах). Но при этом требуется, чтобы и предлагаемые учеником аргументы были сопоставимы с масштабом проблемы. Если же сначала «выдерживается» вопрос, затрагиваемый автором текста в отдельном абзаце, но почему-то заинтересовавший ученика, а затем он затмевается более масштабными личными размышлениями, то приходится говорить о несоответствии аргументов заявленной проблеме и, следовательно, о нарушении логики всей работы.

3. Эффект ложного тождества.

Согласитесь, логика текстов, предлагаемых авторами контрольно-измерительных материалов, часто весьма специфична, потому что она продиктована особым развитием публицистической мысли. А логика, может быть, идентичного по идейной направленности художественного произведения иная. От их «наложения» происходит то, что в науке называют когнитивным диссонансом.

Причем формально все выглядит достаточно пристойно: проблематика-то публицистического источника и художественного текста, взятого в качестве доказательства позиции ученика, сходная. А кто решится потребовать от старшеклассника виртуозной тонкости размышлений о таких сложных вопросах, о которых и взрослый-то человек подчас не может высказаться. Только немногие дети могут ощутить, что содержание некоторых произведений пересекается с содержанием предложенного текста, но только «по касательной», вскользь. И что ответить на их тоскливый вздох: «Конечно, Лермонтов писал об этом, но ведь по-другому...» В ответ вздыхает и учитель, понимающий, что художественное произведение мы в данном случае в той или иной мере вынуждаем «подстраиваться» под публицистическое.

4. «Правит балом» ... аргумент.

Когда я обсуждала с учениками, как они продумывали свою работу, некоторые ответы меня удивили. Например, одна ученица заявила, что она «отталкивалась» при написании своего эссе не от проблемы, поставленной в тексте, а от того художественного материала, который ей вспоминался, когда она читала текст. И уж потом она продумывала, что же объединяет данные источники. Девушку поддержало еще несколько человек: «А как же иначе добиться целостности всей работы?»

5. Аргумент-сочинение.

Если на просьбу откликнуться на содержание отрывка из публицистической статьи с помощью обращения к содержанию изученных произведений ученик предлагает целое сочинение по недавно «пройденному» роману, то он в лучшем случае увлекся его анализом, в «среднем» случае не понял своей задачи, а в худшем случае – сдал несамостоятельное сочинение.

Я помню радостный момент, когда я услышала, как один мой ученик возмущенно говорил однокласснику: «Я вчера искал в Интернете. “Тему собственного достоинства” нашел. “Образ Чацкого” нашел. А вот “Собственное достоинство или продвижение по карьерной лестнице?”, как она говорит, по “Горе от ума” нет нигде!»

6. Резкие переходы.

В работах учеников возникают «рубленные» фразы, словно отпущенные по «разнарядке»: одна – о поставленной проблеме, две – ее комментарий, еще две – авторская позиция.

Но там, где формулируется и обосновывается собственная точка зрения выпускника по поводу поставленной в тексте проблемы, особенно заметно отсутствие логических переходов. Поэтому писатели и их произведения словно «сваливаются» с неба, иногда ученик не считает нужным даже указать, о каком авторе, каком произведении, каком герое или сюжетном повороте и почему он решил рассказать.

7. Стилистический оксюморон.

Когда говорят о том, что ученик может взять один аргумент из художественного произведения, как-то забывают, что язык и стиль публицистического и художественного произведения во многом различны. Особенно остро это подчас ощущается на уровне лексики. Напомню, что одна из речевых ошибок как раз заключается в употреблении лексики другой временной эпохи.

Сегодня часто можно услышать о рисках той или иной методики. Думаю, что совершенно правильно попытаться продумать возможные нежелательные последствия воплощения той или иной идеи, проанализировать первые неудачные опыты ее реализации. Аргументация собственной точки зрения, наверное, самая сложная задача при выполнении части «С» ЕГЭ по русскому языку. Поэтому стоит ли удивляться обилию возникающих проблем?

Но один вопрос все же тревожит особенно. Не будет ли в результате деятельности, результаты которой я постаралась описать, классика восприниматься только как источник полезной информации? Зачем прагматичный старшеклассник будет постигать закономерности литературного развития? Сможет ли он наслаждаться произведением как явлением эстетическим? Уже сейчас в речи учеников можно услышать симптоматичные обороты: «я решил использовать Гоголя», «попробую проиллюстрировать Толстым» и т. п.

Без сомнения, в идее привлечения художественного материала при разговоре о насущных проблемах современности есть манящие моменты. Мы так часто декларируем вечность классики, а здесь открывается прекрасная возможность в этом убедиться на конкретном материале. Вот только как сделать так, чтобы и после сдачи ЕГЭ русская литература не ушла из сферы интересов наших выпускников за ненадобностью?

Н. В. Логинова
*Костромской областной институт
повышения квалификации работников образования*

«ДУХОВНО-НРАВСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА» КАК ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ОБЛАСТЬ В ШКОЛЬНОМ СТАНДАРТЕ НОВОГО ПОКОЛЕНИЯ

В настоящее время происходит коренное преобразование российского общества и системы образования в целом. Цели, задачи, содержание и методы образования сегодня требуют существенной корректировки, в частности, связанной с его духовно-нравственным аспектом, что, на наш взгляд, должно найти отражение в новом образовательном стандарте.

Социальная ситуация последних десятилетий, связанная с идеологическим, социально-экономическим и культурным переустройством общества, породила множество негативных явлений, болезненно отразившихся на облике молодого поколения.

Произошло снижение многих показателей качества жизни современного детства. Особую тревогу сегодня вызывает психическое и духовное здоровье подрастающего поколения. Размытые и искаженные духовно-нравственные ориентиры в обществе, пропаганда насилия, жестокости и алчности в средствах массовой информации, разрушение семейного уклада и многое другое нелегким бременем легли на неокрепшие детские души.

Повышенная нервозность, возбудимость, жестокость – типичные симптомы, встречающиеся сегодня у 8 из 10 детей.

В настоящее время повсеместно идет активный поиск путей выхода из сложившейся ситуации. Педагогической и научной общественностью, представителями культуры и ведущих, религиозных конфессий бурно обсуждается вопрос о том, каким быть духовно-нравственному образованию, о месте религии в нем.

Сегодня в нашей повседневной жизни, по радио и телевидению часто произносятся слова «духовность», «нравственность», «духовно-нравственное образование» и пр. Эти слова у всех на слуху. Однако каждый вкладывает в них свой смысл.

Под духовно-нравственным образованием в школе мы будем понимать процесс содействия духовно-нравственному становлению учащихся, то есть формированию у них нравственных чувств, нравственной позиции, нравственного поведения, осознанного стремления к самопознанию, воспитанию разумного волевого начала, то есть умению размышлять о смысле и цели жизни, о системе иерархии ценностей и месте человека в мироздании. Все это в свою очередь, порождает в душе человека высокие чувства: добротолубие, милосердие, ответственность, любовь к людям и Отечеству.

Российское общество пытается сегодня восстановить систему духовно-нравственного воспитания, направленную на развитие в человеке подлинной духовности и нравственности. Однако создать систему духовно-нравственного воспитания искусственно невозможно. Само это воспитание складывалось в обществе на протяжении столетий и проявилось в традициях, обычаях, образе жизни.

В связи с этим вопросы духовно-нравственного образования и воспитания подрастающего поколения как никогда оказываются востребованными.

Решение этих проблем, на наш взгляд, зависит от создания системы духовно-нравственного воспитания детей на всех ступенях образования и в семье на традициях отечественной духовно-нравственной культуры. Духовно-нравственное образование должно выступать в роли основного фактора морально стабилизирующих и культурных влияний на личность подрастающего человека.

Согласно Федеральному закону РФ от 01.12.2007 г. № 309-ФЗ в новом 2009/2010 учебном году мы переходим на новые стандарты в образовании.

Государство сформулировало заказ на разработку концепции духовно-нравственного становления детей и молодежи на основе общечеловеческих отечественных традиций и ценностей.

Введение новой образовательной области «духовно-нравственная культура» в рамках Федерального государственного образовательного стандарта второго поколения, по мнению разработчиков проекта новых стандартов образования, будет способствовать оздоровлению нравственной атмосферы в стране и обеспечению духовной безопасности российского общества.

Каким же будет содержание образовательной области «духовно-нравственная культура»?

В понимании духовности развиваются две стратегии: религиозное и светское представление о ней. Но независимо от стратегии вопрос о духовно-нравственном воспитании подрастающего поколения очень актуален

Стратегическая цель духовно-нравственного воспитания – это преобразование учреждения образования в социальный институт, для которого важнейшей функцией является гармоничное развитие и воспитание гражданина России, способного сохранять и приумножать социокультурный опыт Отечества, быть духовно-нравственной личностью.

Духовность является фундаментальным свойством человека, интегрирует в себе духовные потребности и способности человека в стремлении к добру, справедливости.

Следует заметить, что многие вопросы духовно-нравственного воспитания требуют не изобретения новых приемов, а разумного использования и системного применения старых, общепринятых.

Разумный подход к выбору учебных программ и учебников будет способствовать возвращению российского образования к духовным корням отечественной культуры.

В Костромской области имеется богатый опыт духовно-нравственного образования и воспитания детей и молодежи. Существует вариативность программ. На сегодняшний день реализуются следующие образовательные программы по духовно-нравственному воспитанию, одной из которых является программа для дошкольников: «Мир – прекрасное творение», цель программы – содействие целостному духовно-нравственному и социальному развитию личности ребёнка-дошкольника, обеспечивая развитие его духовного, психического и телесного здоровья, посредством его приобщения к высшим ценностям православной культуры, при освоении духовно-нравственных

традиций народа. Эта программа апробируется в 4-х дошкольных образовательных учреждениях Костромской области.

Следующая программа по духовно-нравственному воспитанию «Социокультурные истоки», она является приоритетной. По приказу Департамента образования и науки Костромской области (от 10.06.2005 г. № 765) предмет «Истоки» был введен во все общеобразовательные учреждения региона. В настоящее время по этой программе обучается 37 972 учащихся области со 2 по 8 классы.

С 2007 г. программа «Истоки» и «Воспитание на социокультурном опыте» введена в 154-х дошкольных образовательных учреждениях Костромского региона.

Главная цель программы «Социокультурные истоки» – преобразование школы в социальный институт, для которого важнейшей функцией является гармоничное развитие и воспитание гражданина России, способного сохранять и приумножать социокультурный опыт Отечества.

Программа реализуется под эгидой Российской Академии естественных наук с 1995 г., была рассмотрена и получила поддержку в июле 1998 г. в Комитете по образованию и науке Государственной думы. В настоящее время программа «Истоки» введена в 52 регионах России.

Программа «Истоки» (авторы И. А. Кузьмин, профессор РАЕН г. Москва; А. В. Камкин, профессор Вологодского педагогического университета) представляет собой апробированную образовательно-воспитательную и дидактическую систему и оригинальную педагогическую технологию.

Стержневой основой программы «Социокультурные истоки» является учебный курс «Истоки» – это целостная система обучения и воспитания, имеющая стержневую линию, направленную на гармоничное развитие личности ребенка. Именно воспитание в преподавании этого предмета занимает главное место. «Истоки» предусматривают большую воспитательную работу не только с детьми, но и с их родителями. Этот предмет, представляющий единство учебных и воспитательных задач – акцентированный не на сумме знаний, по своей сути, а развивающий личность ребенка. «Истоки» представляют стержневую систему, а не комплекс мероприятий, как другие программы, а это очень важно сейчас. «Истоки» – это система категорий и ценностей, развивающихся по спирали. «Истоки» позволяют задуматься о главном в жизни, о ёмких понятиях, о значимых категориях (Имя, Семья, Род, Дом...).

Предмет «Истоки» дает целостную картину мира, создает ее в единстве мысли и чувства, в системе эмоционального образа.

В дошкольном образовании и начальном звене «Истоки» направлены на присоединение детей к базовым духовным, нравственным и социокультурным ценностям России. В среднем звене акцент делается на устойчивых идеалах, формах и нормах социокультурной практики, которые веками придавали российской цивилизации стабильность, преемственность, уникальность и самобытность.

«Истоки» призваны консолидировать региональное сообщество вокруг образования, которое становится в таком случае важнейшим фактором оздоровления всей социокультурной среды.

Социокультурный системный подход объединяет обучение и воспитание в целостный образовательный процесс на основе единой цели, единых ценно-

стей и жизненных ориентаций, единых технологий эффективного обучения и воспитания.

Основные понятия курса очень понятны и доступны детям.

Социокультурный подход в «Истоках» помогает увидеть и проследить, как в системе от урока к уроку – развиваются духовно-нравственные категории, социокультурные ценности учеников и учителя.

Программа «Воспитание на социокультурном опыте» представляет собой целостную систему внеклассных занятий. Каждое занятие является прямым продолжением работы детей, родителей и педагогов, начатой на уроке «Истоки». Соблюдается преемственность в содержательном, технологическом и организационном плане. Содержательным стержнем программы является система категорий и понятий, изучаемых в курсе «Истоки». Вокруг них разворачивается и вся деятельность, особенностью которой является активное участие родителей.

Задача программы - помочь учащимся соотнести главные ценности жизни с собственным опытом, другими словами, выбрать то, что они считают самым важным для своей семьи и для себя в определенном программой контексте и запечатлеть свои жизненные ориентиры, переживания, опыт на страницах своей Первой книги.

С сентября 2008 г. введен курс «Истоки мастерства» и «Социокультурные истоки» в семи учреждениях начального и среднего профессионального образования Костромского региона. С 2008 года началась реализация социального проекта «Народная игрушка» (от сердца к сердцу). Цель проекта: создание благоприятных условий возрождения народной культуры в региональной системе образования, духовно-нравственное воспитание детей и молодежи на основе социокультурного опыта, а общим ожидаемым результатом – создание системы производства и использования народных игрушек в образовательных учреждениях Костромской области.

Народная игрушка является культурным наследием подобно родной речи, сказке, песне. Никакой другой вид народного творчества так активно и глубоко не воспитывает в ребенке национальных черт, эстетического чувства, как народная игрушка, которую ребенок любит, с которой он активно и творчески действует.

Изготовление традиционной народной деревянной игрушки в учреждениях начального и среднего профессионального образования с последующей реализацией в дошкольные учреждения и учреждения для детей, лишенных родительского попечения региона при успешной реализации проекта может иметь огромное воспитательное воздействие на всех участников данного проекта – как учащихся, так и педагогов, организующих производственный процесс изготовления игрушки.

Реализация данного проекта позволит объединить содержание образования и воспитания на основе единых целей, обеспечить преемственность обучения и воспитания, преемственность поколений, реализовать стратегию активных форм обучения и воспитания.

Таким образом, «Социокультурные истоки» соединяют дошкольное образование, начальную школу, профессиональное образование в единый образовательный процесс во главе с приоритетом духовно-нравственных ценностей, объединяет образовательное учреждение и семью в активном воспитании.

«Истоки» – это предмет с огромным потенциалом оздоравливающего и одухотворяющего воздействия на личность ребенка, родителя и педагога. Необходимо, чтобы этот потенциал развивался и воплощался в полной мере, надо способствовать его всевозможному обогащению и совершенствованию.

Должны пройти годы, прежде чем мы увидим результаты нашей деятельности. Тем не менее уже сейчас очевидно, что «Истоки» способствуют формированию патриотических и гражданских установок, привязанности к Отечеству, к своей малой родине, к соотечественникам.

Новация невозможна без грамотных, квалифицированных профессионалов своего дела. Костромской областной институт повышения квалификации работников образования взял на себя задачу – обучение педагогов по истоковской технологии. У нас разработаны программы курсов повышения квалификации для педагогов истоковцев.

Огромная роль личности учителя в преподавании предметов духовно-нравственного содержания. И нельзя не согласиться со словами Ш. А. Амонашвили: «Учитель сам должен быть личностью, ибо личность может быть воспитана только личностью; он сам должен быть высокогуманным, ибо гуманность можно привить ребенку только добротой души».

Победить безнравственность, падение морального уровня можно только всем институтам воспитания вместе. От решения этих проблем зависит состояние и благополучие общества и государства, дальнейшая судьба России, которая вот уже более тысячи лет является носителем и хранителем Православия.

Реалии сегодняшнего дня, укрепление российского государства, претворение в жизнь намеченных национальных проектов в стране требуют объединения усилий государства и Церкви в укреплении традиций земли русской, ставит перед государством и Русской Православной Церковью общие задачи в деле нравственного и культурного воспитания детей и молодежи.

Н. М. Скрябина

Гимназия № 33 города Костромы

ИНТЕГРИРОВАННЫЙ УРОК ЛИТЕРАТУРЫ

Интеграция – объединение частей в единое целое (по словарю С. И. Ожегова). Интегрированные уроки – уроки изучения определённых тем на основе 2–3 учебных предметов.

Интегрированное обучение литературе помогает преподавателю заинтересовать учащихся в своём предмете. При интегрированном обучении учитываются интересы учеников негуманитарного склада мышления, учеников, которые увлекаются математикой, информатикой и т. д.

Например, в 5 классе после чтения сказок можно провести конкурс магов-математиков, включив в викторину сказочные задачи примерно такого содержания:

«Василиса Премудрая и Змей Горыныч играли в шашки. Сначала Василиса съела у Горыныча три шашки, а он у Василисы – пять. Потом Василиса съела у Горыныча шесть шашек, а он у неё – две. После следующего хода Василиса съела у Горыныча три шашки, а Горыныч съел саму Василису. Можно ли считать, что Змей Горыныч выиграл у Василисы партию в шашки?» (2 : 10)

В 6 классе при изучении сказки-были М. М. Пришвина «Кладовая солнца» уместно провести урок-конференцию по охране окружающей среды, к разработке которой можно привлечь ребят, увлекающихся биологией и географией.

При оформлении такого урока используется выставка из журналов и книг на тему «Человек и природа», которые можно позаимствовать у учителей биологии и географии. Выставляются гербарии, рисунки, картины, фотографии, поделки ребят. Демонстрируются страницы из «Красной книги», эпизоды из фильмов о природе. Такие уроки можно провести совместно с преподавателями естественных наук.

Урок начинается с небольших выступлений детей о пренебрежительном отношении людей к природе и последствиях такого обращения с окружающим миром. (1 : 15).

Далее задания и вопросы по теме «Человек и природа».

1. Лечебные свойства клюквы. Какие лесные ягоды вы знаете?
2. О каких птицах и деревьях рассказывает автор?
3. Как нужно ориентироваться в лесу?
4. Конкурс «Отгадай-ка». Отгадать растения по листьям или веточкам.
5. Конкурс загадок о природе.
6. Рецепты блюд из лесных даров.

Такой урок-конференцию можно провести и после изучения рассказа В. Астафьева «Васюткино озеро» в 5 классе или рассказа Э. Сетона-Томпсона «Снап» и т. д.

Подчас трудно воспринимается ребятами младшего среднего школьного возраста поэзия, лирика. Тема «Родная природа в стихах русских поэтов» по программе В. Я. Коровиной практически в каждом классе. Такие уроки становятся удивительными для ребят, если привлечь их в качестве художников или музыкантов.

Задание: «Представьте на миг, что вы художники или музыканты. В руках у вас – волшебные кисти или ноты. Нарисуйте осеннюю картину, которую вы видите, или сыграйте (подберите музыку), которую вы слышите после прочтения стихотворения А. С. Пушкина “Осень”».

Внимательность при чтении стихов А. С. Пушкина воспитывают такие задания из области географии, как, например, объяснить, почему поэт в своём знаменитом стихотворении «Памятник» заменил слово «сын степей – калмык» на слово «друг степей – калмык». Оказывается, калмыки – пришлые племена и раньше жили в центральной части Азии. Прочитав об этом, А. С. Пушкин внёс изменения в стихотворение.

Интегрированной темой для научных исследований по географии и литературе может быть, например, такая: «Гроза как атмосферное явление и описание грозы в повести Л. Н. Толстого “Детство”».

Литература учит чувствовать и делиться этими чувствами с окружающими с помощью слов. А чтобы ребёнок захотел изложить на бумаге свои мысли, нужны

интересные творческие задания. И здесь уже непосредственная связь с уроком русского языка. Например, составление личного школьного «Словаря чувств и переживаний» или «Словаря дорогих мне слов».

При интегрированном обучении литературе повышается роль устных и письменных работ творческого характера, что оказывает положительное воздействие на выработку как речевых умений и навыков, так и навыков правописания. При изучении стихотворения Г. Р. Державина «Признание» – сочинение-рассуждение о себе: «Какой я» или «Что я могу» – по типу стихотворения Державина.

Стилистический диктант: ученики пишут текст, в котором даётся описание природы (например, описание степи из повести Н. В. Гоголя «Тарас Бульба» или из произведения И. С. Тургенева), диктуемый с пропуском эпитетов, затем подбирают свои варианты эпитетов, которые сопоставляются с авторскими; делаются выводы о разном видении картины.

Изложение по началу: учащиеся записывают часть стихотворения в прозе И. С. Тургенева и самостоятельно развёртывают повествование; проводится обсуждение ученических и авторского вариантов.

При использовании на уроках литературы лингвистических заданий происходит формирование индивидуального стиля учащихся.

Библиографический список

1. *Максаковский В. П.* Географическая карта мира. М., 2003.
2. *Остер Г.* Задачник. М., 1996.

Н. В. Лукьянчикова
*Ярославский государственный
 педагогический университет
 им. К. Д. Ушинского*

ИДЕАЛ ПОДВИЖНИКА В ДРЕВНЕРУССКИХ ЖИТИЯХ (ИЗ ОПЫТА ПРЕПОДАВАНИЯ ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ШКОЛЕ)

Обращение к произведениям древнерусской литературы сегодня – когда уровень общей культуры учеников падает, интерес к чтению снижается – представляется очень своевременным. Во-первых, ряд произведений древнерусской книжности помогает ученикам удовлетворить интерес к истории, естественный для подростков. Во-вторых, пробудившийся среди значительной части молодежи интерес к религии, к истокам и развитию христианства, к обычаям и традициям православной церкви заставляет ребят обратиться к произведениям древнерусской литературы. В-третьих, отсутствие серьезных духовных ориентиров в обществе, идеала подталкивают ребят определить для себя, в чем видели нравственный идеал наши предки. И наконец, серьезные межнациональные проблемы усиливают внимание к специфике и истокам национальных культур, к изучению древнерусской литературы.

До сих пор древнерусская литература занимает скромное место в школьных программах литературного образования. Мы остановимся на агиографической литературе, так как работа над житиями представляется особенно важной: эти произведения позволяют ученикам понять, как складывался нравственный идеал древнерусского человека, какие герои вселяли в души современников чувство гордости, веры в величие русского народа, его духовную мощь; жития демонстрируют идею вечности, справедливости мироустройства; житийные традиции нашли отражение в творчестве многих писателей (в особенности XIX века), озабоченных проблемой поиска идеала.

Современные программы по литературе для 5–11 классов общеобразовательной школы предлагают ряд житийных произведений для изучения. Например, программа авторов-составителей: Г. С. Меркина, С. А. Зинина, В. А. Чалмаева рекомендует чтение «Сказания о житии Александра Невского», «Сказания о Борисе и Глебе», «Жития Сергия Радонежского» в 8 классе (1 : 68, 69). Выбор обусловлен, очевидно, тем, что в текстах представлены различные типы житийных героев: святой князь-воин, защитник Руси, князья-мученики, преподобный – не просто основатель монастыря, но «духовный светоч Руси», «великий строитель нравственного порядка» русского народа (В. О. Ключевский). Такой подбор произведений позволит учителю рассказать ребятам о типах житий, распространенных на Руси, о том, чем один тип житийного героя отличался от другого. Герои древнерусской агиографии являются воплощением всех христианских добродетелей, задача автора произведения – подчеркнуть их идеальность. А задача учителя литературы – показать, в чем их отличие от традиционных схем. На уроке, посвященном чтению произведения о Борисе и Глебе, тему формулируем так: «“Земные ангелы” Древней Руси». Наша цель – не просто рассказать об идеальности Бориса и Глеба, но продемонстрировать, как агиограф создает первый в русской литературе психологически достоверный портрет человека во всем богатстве его душевных переживаний; отметить, что чуждые мысли о сопротивлении братья становятся в глазах читателей «защитниками отечества». Сформулируем основные вопросы, над которыми думаем с учениками:

– Почему автор отказывается от традиционной схемы описания жизни подвижника, а останавливается на эпизоде гибели братьев?

– Что испытывают братья, предчувствуя грядущую гибель? В чем противоречивость их чувств? (Ребята отмечают, что при всей добровольности выбора, сделанного Борисом, он испытывает тоску и страх. Глеб еще более непосредственен в своих человеческих проявлениях, автор изображает его в радости и в скорби.)

– Какую оценку дает автор Святополку? Как эта оценка выражается? (Имя Святополка сопровождается в тексте постоянными эпитетами: «окаянный», «треклятый», «злой», «прескверный». Более того, все, кто связан со Святополком, также превращаются в «окаянных».)

– Почему святые братья, покорно принявшие смерть, становятся в сознании последующих поколений защитниками Отечества?

В наше время трудно рассматривать неспособность к насилию как качество, ценное в обществе, тем важнее показать, что братолюбие, кротость, милосердие нашими предками рассматривались как идеальные.

На уроке, посвященном житию Александра Невского, формулируем тему: «Величие духа и красота мужества в “Житии Александра Невского”». Сопоставив реальный и житийный образы князя Александра, выясняем, в чем древнерусский человек видит сущность княжеского подвига, почему в трагическую для Руси эпоху так важно показать народу образ князя-победителя. Обсуждаем, в чем смысл традиционного для жития упоминания о благочестии родителей праведника, почему авторы упорно повторяют этот мотив? Ребята отвечают, что для русского человека ощущение связи с семьей, родом является очень важным: на самом деле именно родители закладывают в человека все, что есть в нем хорошего, родительский пример является путеводной звездой для сына; а для детей важно не опорочить, а умножить родительскую добрую славу. И князь Александр в житии – как раз такой сын, которым можно восхищаться. Восьмиклассники отмечают, что князь предстает перед читателями как победитель, герой. Автор использует многочисленные приемы, подчеркивая воинские, патриотические заслуги князя (включение в описание Невской битвы рассказа о шести воинах, совершавших ратные подвиги. Еще один прием: включение в текст высказываний разных людей об Александре – его противников – подчеркивает величие заслуг князя). Древнерусская литература, а вслед за ней русская классика и литература XX века дают читателям замечательные образцы мужества, патриотизма, такие важные для нас сегодня.

Главной целью на уроке, посвященном «Житию Сергия Радонежского» (Сергий Радонежский – «великий строитель нравственного порядка» русского народа (В. О. Ключевский)), будет наблюдение над образом святого, способствовавшего духовному пробуждению народа во время монголо-татарского ига. Вместе с детьми выясняем, как автор жития относится к Сергию (ребята отмечают, что Епифаний отзывается о Сергии Радонежском как о близком человеке, любимом, горячо чтимом учителе, он искренне горюет о смерти Сергия). Житие содержит подробный рассказ о Сергии Радонежском, чудесах, им совершенных, благочестивых подвигах, видениях. На вопрос, какие эпизоды запомнились детям, они называют целый ряд, но практически никогда не остается без внимания эпизод, повествующий о чудесной встрече отрока Варфоломея с необыкновенным старцем, после которой отрок начинает «разуметь грамоте». Соотнесим этот эпизод с репродукцией с картины М. В. Нестерова «Видение отроку Варфоломею», ребята указывают, что художнику великолепно удалось передать смирение и кротость будущего святого, в худенькой фигурке мальчика, молитвенно сложенных руках, взгляде больших чистых глаз ощущается готовность к будущему подвижничеству.

Анализируя это произведение, обращаемся к разным фрагментам текста, отмечаем традиционные для жития мотивы, отмечаем, что величие подвига Сергия Радонежского заключается как в формировании нравственного образца, так и в общественном служении, характеризуем особенности стиля, который Епифаний называет «плетением словес» - этот стиль должен помочь прославить святого, чьи подвиги были необыкновенны, следовательно, и говорить о них простыми словами нельзя.

Главное, что объединяет разных агиографических героев, людей разных эпох – это высокая нравственность, духовность, готовность служить Богу и миру. Формы этого служения могли быть разными: основание монастыря, молитва за мир,

милостыня и благотворительность, воинский подвиг, вдохновение на подвиг, деятельная помощь окружающим, – но все они оказали огромное влияние на духовную жизнь Руси, на становление нравственного идеала русского человека.

Библиографический список

1. Программа по литературе для 5–11 классов общеобразовательной школы / авт.-сост.: Г. С. Меркин, С. А. Зинин, В. А. Чалмаев. М., 2005.
2. Изборник: повести Древней Руси / сост. Л. Дмитриев, Н. Понырко. М., 1986.

Ю. А. Филонова

*Ярославский государственный
педагогический университет
им. К. Д. Ушинского*

СПОСОБЫ РАСКРЫТИЯ НРАВСТВЕННОЙ ПРОБЛЕМАТИКИ БАЛЛАДЫ А. К. ТОЛСТОГО «ВАСИЛИЙ ШИБАНОВ»

Баллада А. К. Толстого «Василий Шибанов» привлекает внимание читателей своей острой нравственной проблематикой. Вечные нравственные оппозиции: честь и бесчестье, долг и вероломство, верность и предательство – раскрываются в балладе сквозь призму исторических событий, поэтому при изучении возникает опасность сместить акцент с главного вневременного содержания в сторону исторического материала: изображения опричнины, исторических лиц. Но, как нам кажется, на уроке анализа баллады в 7 классе вряд ли принципиально важны споры историков о сущности опричнины. Толстого интересовала лишь моральная сторона поступков людей, на этом и нужно концентрировать внимание учеников. Безусловно, не должны остаться за кадром и вопросы изучения теории литературы: в процессе разбора обогащаются представления школьников о жанре баллады, способах выражения авторской позиции.

Вместе с тем возникает и другая опасность. Высокая патриотическая идея баллады ясно выражена в ее последних строфах, она понятна ученику и без пояснений учителя. Поэтому важно не сбиться в морализаторство, дидактизм, громкие слова. Нравственная высота поступков Шибанова должна дойти до сердца каждого ученика. Для этого нужно использовать такие приемы, которые дали бы возможность говорить о вечных нравственных ценностях не учителю, а ученику, тогда можно надеяться, что эти ценности будут присвоены, перенесены со страниц книги в собственный внутренний мир.

В качестве основных способов организации деятельности учащихся предлагаем использовать творческие задания: 1) сравнение исторической основы с сюжетом; 2) составление кадрового плана или режиссерского комментария к четырем мизансценам и выразительное чтение фрагментов произведения; 3) сопоставление с традиционными жанровыми признаками баллады и выявление новизны исторической баллады Толстого. Первое задание выполняется индивидуально, второе – в микрогруппах, третье – в коллективной работе.

Начинаем урок с выяснения первоначального читательского восприятия. Предлагаем вопросы: На какие особенности произведения (жанра, сюжета, композиции, языка) вы обратили особое внимание? Какие эпизоды кажутся наиболее важными в раскрытии характера героя? Как вы объясните название произведения?

Первый вопрос не вызвал затруднений. Семиклассники доказательно определили жанр – баллада, так как это 1) сюжетное лироэпическое произведение, 2) сюжет отличается трагичностью, напряженностью, 3) в произведении много диалогов, через которые передается движение событий.

Язык и стиль баллады напомнил ученикам «Песню о вещем Олеге» А. С. Пушкина, т. к. оба произведения написаны одним и тем же размером – четырехстопным амфибрахием, в каждом присутствуют архаизмы, устаревшие слова, поскольку содержание баллад связано с событиями далекого прошлого.

Среди эпизодов баллады наиболее важными ученики назвали эпизод чтения царем письма от Курбского, показывающий необыкновенную силу духа Василия Шибанова, и сцену смерти героя, в которой это качество усиливается способностью простить и своего господина, и царя-мучителя.

Сложности возникли с объяснением смысла названия. Предвидя это, мы запланировали создание проблемной ситуации, которая помогла бы поставить цель урока, завязать его сюжет. Проецируем на экране названия баллад, былин, притч, созданных Толстым: «Князь Ростислав», «Князь Михайло Репнин», «Песня о походе Владимира на Корсунь», «Илья Муромец», «Садко», «Василий Шибанов». Названия демонстрируют интерес Толстого к событиям русской истории, к русскому фольклору. Очевидно, что все эти произведения посвящены значительным историческим событиям или крупным историческим лицам, героями являются самые известные русские богатыри или князья. И только название «Василий Шибанов» ничего не говорит непосвященному читателю. Обратимся к началу баллады. Выясним, как именуется герой в первой строфе, – «Васька Шибанов, стремянный», «раб» князя Курбского. Возникает проблемный вопрос: почему слуга, раб оказывается более значимым для автора, чем такие исторические лица, как царь Иван Грозный, князь Андрей Курбский? Этот вопрос влечет за собой другие: какие проблемы связаны с образом Шибанова? В чем обнаруживается новаторство Толстого, его вклад в развитие жанра баллады?

Решение первого вопроса отсылает нас к эпохе Ивана Грозного. Следует сообщение подготовленного ученика (по «Истории Государства Российского» Н. М. Карамзина) об исторической основе баллады. Затем учитель комментирует отступления от исторической основы, которые допускает Толстой. Завершает эту работу чтение и комментарий строф баллады «Звон медный несется, гудит над Москвой» и «В ответ властелину гудят терема» (комментарий готовится другим учеником по заранее данным вопросам: Как звукопись передает звучание колокольного звона? Найдите метафору, создающую обобщенный образ опричнины. Прокомментируйте переносный смысл словесного образа. Какие еще художественные приемы помогают передать отвращение автора к опричникам?). Первая учебная ситуация завершается выводом о том, что отступление Толстого от исторической основы способствует более яркому выражению авторской позиции: Толстой не умиляется, подобно Карамзину, верностью Шибанова, он потрясен

бесчестным поступком князя Курбского, пославшего верного слугу на мучения и смерть для удовлетворения собственной потребности укорить царя.

Вторая учебная ситуация должна помочь ученикам осознать мотивы поступков, поведения героев, авторское отношение к ним в основных эпизодах баллады. Благодаря включению речи героев (диалогов, реплик, монологов) баллада приобретает сценичность, черты драматических жанров. Возможно даже говорить о ее «кинематографичности»: эпизоды динамично сменяют друг друга, внутри эпизода наблюдается смена планов – крупного, общего, среднего. Эти художественные особенности баллады позволяют использовать для анализа приемы составления кадроплана или режиссерского комментария с последующим выразительным чтением эпизодов (в зависимости от уровня литературного развития класса). Школьники легко выделяют четыре основные сцены в балладе: 1. Князь Курбский в литовском стане. 2. Разговор князя Курбского и Шибанова. 3. Чтение послания от Курбского. 4. Смерть Шибанова. Режиссерский комментарий составляется группами по плану: 1. Место и время действия. 2. Расположение героев, их позы, внешний вид. 3. Особенности речи: интонации, темп. 4. Авторское отношение к поступкам и мыслям героя. При составлении кадроплана необходимо продумать: 1. Место и время действия. 2. Смену планов. 3. Звук.

Не включаем подробные отчеты о деятельности групп: внимательное чтение текста позволяет в каждом классе увидеть смену планов, выражение лица героев, их действия, интонации речи. В большинстве сцен не вызывает затруднений и определение авторского отношения к героям. Исключение составляет третья сцена: «Чтение послания от Курбского», в которой школьники сталкиваются с трудной задачей – выяснить отношение автора к царю Иоанну. Страшный по своей жестокости поступок царя (он буквально пригвозждает Шибанова к месту, вонзив ему в ногу острый жезл) как будто подтверждает мнение о нем Курбского – князь в своем послании дважды называет царя «безумным». Но следующий крупный план – «Был мрачен владыки загадочный взгляд, / Как будто исполнен печали», а также ответ Иоанна вызывают сомнения в том, что причина его зверств – безумие, и приводят учеников к осознанию противоречивости фигуры царя, намеренно заостряемой автором.

В выводах по этапу разрешим методическую концепцию изучения образа главного героя баллады – Василия Шибанова. Наблюдения учеников показывают, что в трех сценах из четырех Шибанов оказывается как бы «заслоненным» другими героями: Курбский подавляет его своей дородностью, торопливостью движений; Иван Грозный привлекает внимание читателя-«зрителя» своими «горящими» глазами, жестокостью в поступках. Фигура Шибанова словно отходит на второй план. Очень редко появляется изображение героя крупным планом, когда видно его лицо: «И молвит ему, не бледнее», его взгляд – «спокойное око слуги». В 4-й сцене вообще нет изображения внешнего вида героя, есть только его речь. Наверное, именно благодаря тому, что мы лишь слышим эту предельно выразительную речь-молитву, не отвлекаясь на другие приемы создания образа, смысл ее доходит до самого сердца слушателя. Из слов героя мы понимаем, что он не изменил ни своей Родине, ни своему господину. «Незаметный» слуга оказывается выше господина, потому что, видя его измену Родине, сознавая предательство по отношению

к себе, оказывается способным не обличать, не проклинать, а молиться за предателя Курбского и мучителя царя. Образ Шибанова – это образ *идеального* слуги, понимающего свою службу как служение, как исполнение *долга*, который превышает жизни. Благодаря своим нравственным качествам Василий Шибанов остается в русской истории. Так в ходе режиссерского комментария и выразительного чтения мизансцен или составления кадроплана мы приводим учеников к осознанию главных нравственных проблем баллады: с одной стороны, верности нравственному долгу, с другой – измены, предательства, нарушения нравственных норм.

В заключение подводим итоги наблюдений над жанровыми признаками баллады в произведении и новаторством Толстого в развитии жанра. Выясняем сходство и различие баллады Толстого с каноническими жанровыми признаками баллады. Черты сходства: в основе сюжета лежит трагическое событие – смерть героя; присутствует диалог, который движет действием; прием повтора усиливает эмоциональное напряжение (особенно в последних словах Шибанова). Черты различия: причины трагического события известны, более того – описаны историками; трагизм баллады не окрашен в мрачные тона, напротив, молитва Шибанова просветляет финал баллады; патриотическая мысль автора привносит новизну в идейный пафос произведения.

Библиографический список

1. Толстой А. К. Василий Шибанов // А. К. Толстой. Поэзия. Драматургия. Проза. М., 2001.
2. Жуков Д. А. К. Толстой. М., 1982.
3. Баллада / Краткая литературная энциклопедия. М., 1962. Т. 1. С. 422–423.
4. Лебедев Ю. В. В Отчизне пламени и слова. О поэзии А. К. Толстого // Литература в школе. 2006. № 8. С. 2–9.
5. Программы общеобразовательных учреждений. Литература. 5–11 классы / под ред. В. Я. Коровиной. М., 2008.

С. В. Мотырев

*Институт развития образования
Ивановской области*

ОСОБЕННОСТИ ВОСПРИЯТИЯ ЛИРИКИ Н. А. НЕКРАСОВА УЧАЩИМИСЯ 9 КЛАССА (СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ СТИХОТВОРЕНИЯ «ТРОЙКА» И РОМАНСА «ЧТО ТЫ ЖАДНО ГЛЯДИШЬ НА ДОРОГУ...»)

Проблема восприятия школьниками классических произведений литературы не нова. Мы, учителя-словесники, с горечью замечаем отсутствие интереса к чтению. Уровень культуры выпускника средней общеобразовательной школы резко падает. Из массовой школы выходят ограниченные, духовно бедные личности, которые в лучшем случае знают несколько литературных имен и названий.

Художников и композиторов не знают вообще. Огромные богатства национальной литературы, музыки, живописи, театра, кино и других видов искусства не становятся достоянием современной молодежи.

Если помнить о духовности, нравственности, гуманистических идеалах, то главная проблема российского образования в его целевых установках. В стандартах первого, а теперь уже и второго поколения речь идет о личности, но не духовно развитой, владеющей богатствами национальной и мировой культуры, а конкурентоспособной, компетентной. Школа должна выпустить из своих стен «продукт», способный продать себя на рынке труда. А поскольку конъюнктура рынка постоянно меняется, то он должен быть мобильным, уметь подстраиваться под законы рыночных отношений. Такой беззастенчивой капитализации русская школа еще не знала.

Таким образом, государственная система со своими образовательными стандартами не нацеливает на формирование нравственной личности. А стало быть и содержание образования изменяется не в гуманитарном направлении, а в рыночно-продуктовом. Требования ЕГЭ ориентируют на воспроизведение фактических знаний разных дисциплин. За целостную картину мира в сознании выпускника никто не отвечает. Вспомним миниатюру А. И. Райкина о костюме, сшитом поточным методом: каждый свою операцию выполнил точно (рукава есть, пуговицы пришиты прочно), а носить такой костюм невозможно. Учителя литературы средней школы еще пытаются брать на себя ответственность за общий «продукт» нашего образования, за его сознание, за его духовно-нравственное содержимое. Однако мы постоянно сталкиваемся с сопротивлением материала. Наши школьники, сориентированные на прагматичный «продукт», всеми способами защищают себя от духовных нагрузок. Даже при самых благожелательных отношениях учителя и учеников при попытке вызвать на разговор по душам старшеклассники смотрят, снисходительно ухмыляясь, – мол, это все «лирика», «в жизни не пригодится», «нам бы покороче», «самое главное скажите, а мы запишем». Таким образом, сами жизненные условия как бы освобождают личность от духовных исканий, от поиска смысла бытия. Показателем успешности личности стал уровень доходов. Один из учеников 9 класса сказал мне однажды: «Вы столько знаете, Вы такой образованный человек. Почему же Вы работаете простым учителем? Вам же так мало платят. Это как-то низко для Вас. Неужели Вы не можете куда продвинуться?» Устами этого подростка глаголет истина новейшего времени: быть учителем низко, это проявление неудачливости, неспособности, бесталанности. Сформированное за последние годы общественное мнение об учителе становится новым препятствием на пути восприятия всего того доброго, что мы пытаемся донести до учеников на наших уроках.

И все же мы идем на уроки, каждый день встречаемся со своими учениками, смотрим в глаза друг другу, пытаемся обогатить своих воспитанников и обогатиться в совместном общении, в сотрудничестве, в сотворчестве. Великие помощники наши – русские писатели, мудрые выразители национального самосознания, духовного богатства народа, тайн человеческой души.

Н. А. Некрасов – хрестоматийно известен как народный поэт. Какое-то время в нашей школе к Некрасову с его социальной проблематикой относились без

особой любви. Однако нынешние школьники, с детства ввергаемые в решение острых социальных проблем, становятся все более внимательными к творчеству поэта XIX столетия. Многие из того, о чем он писал, подросткам XXI века доступно и понятно. Сельским школьникам близка крестьянская тематика в его творчестве. Образ Дарьи в поэме «Мороз, Красный нос» чем-то напоминает ученикам многострадальные судьбы сегодняшних женщин – та же красота и сила:

В игре ее конный не словит,
В беде не сробеет, спасет:
Коня на скаку остановит,
В горящую избу войдет!

И та же печальная судьба, полная горя, страданий и лишений, та же безысходность и та же горячая слеза:

Иная с ресницы сорвется
И на снег с размаху падет –
До самой земли доберется,
Глубокую ямку прожжет...

Муза поэта – родная сестра «крестьянки молодой», которую бьют кнутом на Сенной площади.

Эти несправедливость, надругательство над человеком из народа ассоциируются в умах школьников с сегодняшним днем, с тяжелой долей современных крестьянок.

Таким образом, знакомство с судьбой поэта, мотивами его лирики, образами, языком, близким народному, готовит учащихся к восприятию изучаемых произведений, формирует интерес, желание что-то еще узнать о творчестве поэта.

Это мотивационный период или подготовка к восприятию. Чем ярче он будет представлен, а теперь и чем технологичнее он будет поставлен с помощью ИКТ, тем на более длительный срок мы сможем удержать мотивацию.

Следующий этап – непосредственное восприятие художественного произведения учениками без влияния или давления извне, то есть со стороны учителя. Хотя в чистом виде это не удастся осуществить. Если художественное произведение читает учитель, то он уже через интонационный рисунок так или иначе воздействует на слушателя. В этом есть свои плюсы и минусы. Если текст читает учитель, то понимание текста идет быстрее. Если же текстом овладевает сам читающий, он более свободен в оценках, впечатление более непосредственное, но понимание приходит с трудом. И все равно приходится возвращаться к учительскому чтению.

Прочитав стихотворение Н. А. Некрасова «Тройка», девятиклассники высказывались о его героине в грубовато-снисходительном тоне, осудили ее за то, что стоит у дороги и засматривается на проезжающих. Заключительные строки, выражающие безнадежность стремлений героини, вызвали непонимание. Почему девушка-красавица обречена на страдания и гибель? Ее судьба могла сложиться иначе, автор сам пишет:

Поживешь и попразднуешь вволю,
Будет жизнь и полна, и легка...

Самое ценное на этом этапе – вопросы учеников. Если они появились, то это значит, что дальнейший разбор будет продуктивен.

С этого ученического вопроса-недоумения и можно развернуть анализ всего стихотворения. Дети почувствовали проблему, поставленную автором. Почему человек несчастен? В чем счастье? Счастье – это судьба?

Мы видим, что Некрасов отталкивается от народного представления о счастье-доле, судьбе. Трагизм ситуации подчеркивается поэтом не случайно, ведь изменить ничего нельзя, таковы обстоятельства, условия жизни, социальные устои, через которые переступить невозможно. Нагнетая эту горькую «убежденность», поэт, как и во многих других стихотворениях, пытается пробудить сознание народа, заронить мысль о несправедливости существующих порядков, о сопротивлении господствующему строю. Так демократическая литература XIX века, воздействуя на массы, готовила русскую революцию. Думающий ученик, конечно же, выйдет на сопоставление ситуаций XIX и XXI веков и увидит точки соприкосновения мысли Некрасова с реальностями сегодняшнего дня.

На уровне общих идей девятиклассники довольно быстро осознают позицию автора. Но перед нами не социологический трактат, а художественное произведение. От общего впечатления важно перейти к деталям – поприисутствовать в мастерской художника, разгадать, как построено произведение, почему оно так, а не иначе воздействует на читателей. На этом этапе анализа мы делаем попытку изменить первоначальное восприятие, если оно было неадекватно прочитанному тексту, или дать аргументированное обоснование возникшей точке зрения.

Нет лучше метода, чем эвристическая беседа с учащимися о прочитанном. Тут и проблемы и поиск их решения, и критическое мышление, и коммуникативность, и личностное ориентирование, и взаимодействие, и сотрудничество, и творчество.

Ученики увидели, что героиня стихотворения «в стороне от веселых подруг». И это напомнило им пушкинскую Татьяну Ларину, которой тоже «скучен был и звонкий смех, и шум их ветреных утех». Как и у героини романа «Евгений Онегин», у нее «забило сердечко тревогу», лицо вспыхнуло при взгляде проезжего гостя. Не упустили и детали внешности: алая лента в черных волосах, легкий пушок на щеках, бойкий лукавый глазок... С такой красотой, «зажигающей кровь», надо быть счастливой. Но при каком условии? Почему поэт ставит многоточие после слов «будет жизнь и полна, и легка»? В этом многоточии школьники увидели намек на продажность красоты: богатые старики или молодые люди могут купить любовь красавицы за деньги. При первоначальном чтении ученики не заметили горькой иронии автора.

Так во время беседы ребятам открываются все новые детали и смыслы. Много объясняет наблюдение за временем и наклоном глаголов в разных частях стихотворения, отсутствие имени героини, название произведения, образы корнета, ямщика, тройки, дороги, имеющие символический смысл.

После необходимых выводов из анализа стихотворения настало время познакомиться с песней-романсом «Что ты жадно глядишь на дорогу...» и ответить еще на один вопрос: «Почему народ создал песню на эти стихи Некрасова?» Слушая ее в исполнении учителя или в записи, ребята отмечают строфы стихотворения «Тройка», вошедшие в народную песню, и думают о том впечатлении, которое производит музыкальное произведение в отличие от первоисточника. Право на существование имеют любые точки зрения, каждый может обосновать свою

позицию. Теперь девятиклассники выступают в роли критиков-искусствоведов. Можно разыграть ситуацию отбора номеров на конкурс исполнителей или на концерт.

Сравнивая тексты, ребята отмечают, что из песни ушли подробности внешности. «Лукавый глазок» в сочетании с образами старика и юноши лишил бы образ героини ореола чистоты, непорочности. Мрачная картина жизни крестьянки с неряхой-мужиком, слишком хорошо известная народу, лишает надежды на счастье, снимает с облика героини элемент тайны, загадки. Последняя строфа, на первый взгляд, не разрушает логику народного понимания некрасовской героини, но вносит элемент интриги, что в данном контексте не оправдано народными представлениями о нравственности:

Не нагнать тебе бешеной тройки:
Кони крепки, и сыты, и бойки, –
И ямщик под хмельком, и к другой
Мчится вихрем корнет молодой...

Ребята отметили и то, что в этой строфе другая рифма: парная (смежная) в отличие от перекрестной во всех предыдущих строфах.

В итоге ученики сделали вывод о том, что песня производит иное впечатление: она грустная, но не трагичная; в ней не просматривается так ярко социальный мотив, нет резких контрастов. Песня мягкая, мелодичная, поэтичная, трогательная – такие эпитеты выбрали девятиклассники.

Таким образом, в ходе урока мы наблюдали, как изменялось восприятие учащимися двух произведений разных жанров, как продуктивен в этом плане метод сравнения, а главное – в чем своеобразие духовно-нравственных представлений народа и идейно-философских взглядов поэта Н. А. Некрасова.

Г. В. Катулина

*Средняя школа № 2 г. Волгореченска
Костромской области*

ИЗУЧЕНИЕ СВЯТОЧНЫХ РАССКАЗОВ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ XIX ВЕКА НА УРОКАХ ЛИТЕРАТУРЫ

Изучение святочных (рождественских) рассказов писателей XIX века затрагивает важнейшие вопросы человеческого бытия: жизни и смерти, добра и зла, поиска истины. Мы говорим с учащимися о важном и сокровенном. Ведь Новый год и Рождество Христово – самые любимые праздники взрослых и детей, наполненные ожиданием чуда и радости. Обращение к таким произведениям позволяет вести разговор о жизни, встречает искренний эмоциональный отклик.

Особенно интересно изучать рождественские рассказы накануне праздника. Ученики получают задание прочитать следующие произведения: «Ангелочек» Л. Андреева, «Чудесный доктор» А. И. Куприна, «Мальчик у Христа на ёлке» Ф. М. Достоевского.

Каждому произведению можно посвятить урок, на котором ведется беседа по содержанию, первому впечатлению от прочитанного, пересказ и чтение фрагментов. Обращаем внимание на мастерство писателя в изображении главных героев, их чувств, переживаний. Развивая воображение ребят, прошу представить наиболее напряженный момент рассказа, состояние героев и выразить свои собственные чувства по этому поводу.

В начале урока читаем слова А. А. Блока: «Был на свете самый чистый и светлый праздник, он был воспоминанием о золотом веке, высшей точкой того чувства, которое теперь уже на исходе, – чувства домашнего очага. Праздник Рождества Христова был светел в русских семьях, как елочные свечи, 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».

Вспоминаем, что знаем о жанре святочного рассказа. По словам писателя Н. С. Лескова, «от святочного рассказа непременно требуется, чтобы он был приурочен к событиям святочного вечера – от Рождества до Крещения, чтобы он был сколько-нибудь фантастичен, имел какую-нибудь мораль, хоть вроде опровержения вредного предрассудка, и наконец – чтобы он оканчивался непременно весело».

Среди святочных рассказов немало произведений, заставляющих задуматься о том, что празднование Рождества не всегда бывает наполнено безмятежной радостью и весельем. Часто в жизни рядом с достатком и радостью соседствуют горе, несчастье, отчаяние.

Открывая рассказ А. И. Куприна «Чудесный доктор», мы мысленно оказываемся накануне Рождества в очень бедной семье Мерцаловых.

После чтения рассказа предлагаю ученикам вопросы:

– В какой день происходит действие рассказа?

– По каким деталям (приметам) это видно?

– Вспомните, что мы говорили о жанре святочного рассказа. Соответствует ли повествование жанровому канону?

Наша задача – осмыслить, насколько это произведение соответствует жанру. Ведь святочный рассказ создает праздничную атмосферу и поддерживает праздничное настроение.

Действие рассказа происходит в сочельник.

Вначале описываются беды, обрушившиеся на семью Мерцаловых, а затем при встрече с профессором Пироговым все неприятности стали отступать. Свершается чудо. Даже сам рассказ называется «Чудесный доктор». Профессор проявляет милосердие, спасая Мерцалова от самоубийства.

На уроке размышляем о природе произошедшего чуда и о смысле заглавия рассказа. Чаще всего чудеса рождественских рассказов двух видов: разрешение безвыходной ситуации или перелом в сознании человека. Какое чудо перед нами? В какой момент оно совершается?

Мерцалов уже не надеется ни на Божью помощь, ни на помощь людей: «Он ничего не искал, ни на что не надеялся...». Его охватила отчаянная злоба, мысль о самоубийстве не вызывает содрогания. В этот напряженный момент появляется таинственный незнакомец, который помогает несчастным. С этих пор точно

благодетельный ангел снизошел на их семью. Для Мерцаловых доктор как святой – ведь он спас человека от отчаяния и смерти, от греха самоубийства. Святым называют они его и от переизбытка благодарности, признательности.

Спросим ребят, что называет писатель «великим мощным и святым» в характере «чудесного доктора». Почему он «чудесный»?

Приходим к выводу: писатель определяет способность доктора к великодушному поступку, к пожертвованию. Не случайно здесь и слово «горело», выражающее суть этого человека. Он отдает тепло своей души страждущим.

В рассказе описан лишь один эпизод из добродетельной жизни «чудесного доктора» Н. И. Пирогова.

Эпиграфом к уроку по рассказу Ф. М. Достоевского я взяла слова Ч. Диккенса: «Даже веками раскаяния нельзя возместить упущенную на земле возможность сотворить доброе дело».

Достоевский с болью в сердце писал о детских страданиях, о несчастьях бедных и униженных. Автор хотел разбудить совесть каждого человека, чтобы никогда он не забывал, что рядом с сытой и благополучной жизнью всегда есть другая. И в этой другой жизни – голод, страдания, грубость, грязь, унижения и оскорбления.

Для писателя было ясно: если страдают и плачут дети, значит, что-то не так в этом мире, значит, неправильно, несправедливо устроена наша жизнь. А ведь так важно, чтобы каждый человек вспоминал свое детство с любовью и радостью! Тогда и сам он будет добрее, справедливее, милосерднее!

Рассказ «Мальчик у Христа на ёлке» относится к жанру святочных рассказов. В Новый год всем хочется верить в добрые чудеса, в изменения к лучшему. Вот и в сюжете святочного рассказа всегда есть чудо, какая-то добрая неожиданность. И в конце концов даже самая безвыходная ситуация изменяется к лучшему, а конец (финал) рассказа, как правило, хороший.

А можно ли назвать счастливым финал рассказа Достоевского? Писатель предлагает читателю самому решить, счастливый ли здесь финал или нет. Если веришь в елку у Христа, то счастливый. Если нет – другое дело. Веришь или не веришь – вот что главное. А теперь спросим у пятиклассников:

– Кто же виноват в смерти мальчика?

– Зачем Достоевский вводит в рассказ образ Христа, описывает его праздник для умерших детей?

– Подумайте над словом «милосердие». Что оно означает? К кому из героев рассказа можно отнести это слово?

– Какое «чудо» произошло с мальчиком в рождественскую ночь? В чем его смысл?

Чтение рассказа Достоевского, размышления над вечными вопросами жизни-смерти, над судьбой мальчика, слезы сострадания, вызванные чтением, – лучшие уроки, которые может преподать учитель своим ученикам. Лишь вера во Христа может вернуть ребёнку утраченный рай, усладить ему горечь жизни.

Далеко не так счастливо заканчивается рассказ Леонида Андреева «Ангелочек».

Герой его – Сашка, мальчик из бедной семьи. Он не верит, что его, злого, оборванного и голодного, зовут к себе на рождественскую елку соседские богачи, и не хочет идти к ним.

– Как ведет себя Сашка на елке у богачей Свечниковых? Он презирает детей, ведет себя грубо.

– Что он чувствовал среди нарядных гостей около рождественской елки? «Сашка был угрюм и печален».

– С чем же связано такое состояние и как автор его передает?

«...Что-то нехорошее творилось в его маленьком изъязвленном сердце. Елка ослепляла его своей красотой и крикливым, наглым блеском бесчисленных свечей, но она была чуждой ему, враждебной, как и столпившиеся вокруг нее чистенькие, красивые дети, и ему хотелось толкнуть ее так, чтобы она повалилась на эти светлые головки. Казалось, чьи-то железные руки взяли его сердце и выжимают из него последнюю каплю крови...»

Елка и дети чужды и враждебны Сашке, поэтому ему хочется толкнуть елку, сделать что-то дерзкое, плохое. Забившись за рояль, Сашка думал о своем одиночестве в этом мире.

– Почему же меняется его настроение? (Он увидел на елке игрушку.)

«Сашка не сознавал, какая тайная сила влекла его к ангелочку, но чувствовал, что это было как раз то, чего не хватало в его жизни, что он всегда знал его и всегда любил, любил больше, чем перочинный ножичек, больше, чем отца... Полный недоумения, тревоги, непонятого восторга, Сашка сложил руки на груди и шептал:

– Милый, милый ангелочек!..

Голова его горела, и он был в полной готовности к смертельному бою за ангелочка».

Находим в тексте слова, которые передают душевное состояние мальчика, его волнение, восторг, готовность на все ради обладания игрушкой.

– Почему ради ангелочка Сашка готов унижаться перед седой барыней? (Он, стоя перед барыней на коленях, уже с ненавистью смотрел на нее и требовал: «Дай ангелочка!»)

Но вот желанная игрушка оказалась у него в руках.

– Как передает писатель испытанную мальчиком радость?

«Медленно прижав ангелочка к груди, он не сводил сияющих глаз с хозяйки и улыбался тихой и кроткой улыбкой, замирая в чувстве неземной радости».

– Как заканчивается рассказ? (Очень печально. Ангелочек, с такой любовью подвешенный на самом видном месте, у горячей печки, тает. Его счастье растаяло вместе с восковым ангелочком. Опять его ждут злые будни, нищета, грубость матери.)

Этот грустный рассказ – свидетельство того, что писатель остро чувствовал социальное неравенство и несправедливость в жизни. И когда стал известен и богат, собирал детей в своем доме у рождественской елки и дарил им подарки.

Опыт обращения к жанру святочного рассказа в школе свидетельствует об актуальности, действенности материала уроков. Учащиеся с интересом не только читали и анализировали, но и рассуждали о вечных вопросах бытия: о Боге, смысле жизни, извечной борьбе добра и зла. Совместная работа учителя и детей позволила увидеть, что писатели, к произведениям которых мы обращались, обладают ценнейшим даром – даром сострадания, любви к людям, детям, а также дала возможность задуматься о сути светлого праздника Рождества Христова.

**УРОК-ПРОЕКТ ПО ПОВЕСТИ А. С. ПУШКИНА «КАПИТАНСКАЯ
ДОЧКА» НА ТЕМУ «СТАНОВЛЕНИЕ ЛИЧНОСТИ ПЕТРА ГРИНЁВА»
(8 КЛАСС)**

Русские писатели всегда обращались в своих произведениях к проблеме чести и морали. Эта проблема была и остается одной из центральных в русской литературе. Честь занимает первое место в ряду нравственных символов. Можно пережить многие беды и невзгоды, но, наверно, ни один народ на земле не смирится с разложением нравственности. Потеря чести – это падение моральных устоев, за которыми всегда следует наказание. Понятие чести воспитывается в человеке с детства. Так, на примере повести Александра Сергеевича Пушкина «Капитанская дочка» хорошо видно, как это происходит в жизни и к каким приводит результатам. Главная задача изучения повести «Капитанская дочка» А. С. Пушкина – установить связь этого классического произведения с нашей современностью и пробудить раздумья учеников над такими вопросами морали и поведения, как верность данному слову, бескорыстие в любви и дружбе, благодарность за добро и желание принести добро другим людям, рыцарство, чувство чести и собственного достоинства.

Технология классно-урочной системы на протяжении многих лет оказывалась наиболее эффективной для массовой передачи знаний, умений, навыков молодому пополнению. Происходящие сегодня изменения в общественной жизни требуют развития новых методов обучения, инновационных педагогических технологий, направленных на индивидуальное развитие личности, творческую инициативу, на отработку навыка самостоятельного движения в информационных полях, на формирование у обучающегося универсального умения ставить и решать задачи, возникающие в повседневной жизни, а в дальнейшем и в будущей профессиональной деятельности. Акцент переносится на воспитание подлинно свободной личности, формирование у детей способности самостоятельно мыслить, добывать и применять знания, тщательно обдумывать принимаемые решения и четко планировать действия, эффективно сотрудничать в разнообразных по составу и профилю группах, быть открытыми для новых контактов и культурных связей. Это требует широкого внедрения в образовательный процесс альтернативных форм и способов ведения образовательной деятельности. Поэтому для проведения урока была выбрана технология метода проекта.

Перед изучением произведения А. С. Пушкина «Капитанская дочка» учащиеся должны самостоятельно прочитать произведение. На первом уроке в течение 20 минут рекомендуется провести «мозговой штурм», во время которого учащиеся совместно с учителем определяют основные вопросы проекта:

тему проекта – «Становление личности Петра Гринёва»;

основополагающий вопрос – «Предначертана ли наша судьба или мы свободны в своем выборе?»;

проблемные вопросы – «Каков был путь выбора Пушкиным главного героя?», «Повлияли ли жизнь и взгляды родителей и воспитателей на формирование характера героя?», «Почему Швабрин не стал другом Петра Гринёва?», «Как взаимоотношения с Машей Мироновой повлияли на становление характера героя?», «Почему Гринёв не перешел на сторону Пугачёва?», «Как осуществляется проблема нравственного выбора в русской литературе?»

Далее учащихся нужно разбить на творческие группы, которые в течение месяца работают над проблемными вопросами, осуществляя поиск ответов на них, используя Интернет-ресурсы, печатные издания, выдвигают свои версии и гипотезы.

Этапы работы над проектом:

№ этапа	Форма работы	Время
1.	«Мозговой штурм» и формирование групп для проведения исследований – формулирование тем исследований учащихся, выдвижение гипотез.	1-ый урок (20 минут)
2.	Выбор творческого названия проекта, обсуждение плана работы учащихся.	2-ой урок (20 минут)
3.	Обсуждение с учащимися возможных источников информации.	Консультация (30 минут)
4.	Самостоятельная работа групп по выполнению заданий.	2 недели
5.	Подготовка школьниками презентаций и публикаций учащихся. Консультации учителя.	2 недели
6.	Подготовка школьниками отчета о проделанной работе.	1 урок
7.	Защита полученных результатов и выводов.	1 урок

В качестве формы защиты проектов можно использовать создание презентаций (Microsoft Power Point) и буклетов (Microsoft Publisher). Защита проектов проходит на уроке. Учащиеся заполняют экспертный «Лист оценки». В качестве рефлексии учащимся предлагается написать сочинение-миниатюру по теме «Предначертана ли наша судьба или мы свободны в своем выборе?», выполнить тестовую работу или заполнить кроссворд.

В ходе исследований учащиеся приходят к выводам:

1. Гринёв – обычный человек со своими недостатками и достоинствами, но нам, читателям, этот герой нравится, потому что он исправляет свои ошибки и с юности обладает высокими нравственными качествами.

2. Велика роль Маши Мироновой в становлении личности Гринёва. Это она сделала его таким: благородным, мужественным, ответственным. В любви к Маше Мироновой раскрывается то ценное, что заложено в натуре Петра Гринёва (прежде всего – верность долгу и чести), а его борьба за счастье помогает проявиться и укрепить этим ценным чертам.

3. Отвечая на вопрос «Почему Пётр Гринёв не перешел на сторону Пугачёва?», учащиеся высказывают такие версии: во-первых, сам герой говорит: «Чувство долга восторжествовало...»; во-вторых, Гринёв следует наказу отца: «Береги честь смолоду»; в-третьих, герой соблюдает приличие человека, верного своему долгу, чести, родителям, государству. Герой находится на пересечении двух

жизненных дорог, но при всей симпатии к Пугачёву Пётр не смог нарушить присягу, так как воспитанное с детства чувство долга не позволяло ему стать предателем, перейти на сторону врага.

4. Тема последнего исследования: «Проблема нравственного выбора в истории русской литературы».

Цели исследования: проанализировать ранее изученные произведения (русскую народную сказку «Царевна-лягушка», повесть Н. В. Гоголя «Тарас Бульба», поэму Н. А. Некрасова «Русские женщины», сказку-быль М. М. Пришвина «Кладовая солнца» и повесть А. С. Пушкина «Капитанская дочка»); определить, присутствует ли в них проблема нравственного выбора; проследить, как герои выбранных произведений решают проблему нравственного выбора.

Проанализировав вышеназванные произведения, учащиеся определили, что перед героями встает проблема нравственного выбора, но каждый герой решает эту проблему по-своему. Учащиеся отметили, что авторы этих произведений показали не только моменты выбора, пути человеческой мысли, но и ошибки героев, совершенные при этом выборе. Жизнь часто испытывает людей, ставя их перед выбором – поступить по чести и принять на себя удар или смалодушничать и пойти против своей совести, чтобы получить выгоду и уйти от неприятностей. Выбор у человека есть всегда, и от его нравственных принципов зависит, как он будет поступать. Труден путь чести, но отступление от него, потеря чести еще мучительнее. Бесчестие всегда бывает наказано. Так, видимо, распоряжаются высшие силы.

5. Кроме этого ребята отметили, что современное поколение стыдится своих истинных чувств, потому что люди стали равнодушными, мерилom ценностей стали деньги, положение в обществе, наверно, потому и падает наша нравственность. И мы, читатели, должны учиться быть человеком на примере добрых, истинных проявлений чувств героев повести А. С. Пушкина «Капитанская дочка».

Использование метода проектов в образовательном процессе показало, что учащиеся охотно включаются в познавательную деятельность, учатся отстаивать собственную точку зрения, а также повышается эмоциональный настрой в классе, появляется возможность для проявления индивидуальных творческих способностей учащихся, создаются условия для использования полученных знаний в нестандартных ситуациях. Применение метода проектов позволяет раскрыть творческий потенциал практически каждого ученика, активизировать эвристическую деятельность, повысить интерес к учебному материалу.

Учителю литературы нужно помнить, что преподавание литературы должно строиться не только на анализе произведения с учетом всех художественных особенностей. Конечно, важно, чтобы дети открыли мастерство писателя, научились понимать классическую литературу. Но важнее – помочь им открыть мир, решать нравственные проблемы.

Художественное произведение – это своеобразный мост между автором и читателем. Понимая точку зрения писателя, раскрывая проблемное содержание текста, ученик познает себя. А учитель – это проводник и помощник. Значит, главное для учителя литературы – построить работу так, чтобы ученик с радостью последовал за ним в мир литературы.

Д. И. Иванов
Ивановский государственный университет

ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫЕ ОСНОВЫ РУССКОЙ РОК-ПОЭЗИИ (ФРАГМЕНТ ПРОГРАММЫ СПЕЦКУРСА)

Спецкурс «Духовно-эстетические основы русской рок-поэзии» предлагается для учащихся 10–11 классов гуманитарного профиля общеобразовательных школ; для студентов филологических и культурологических специальностей.

Актуальность тематики и проблематики спецкурса не вызывает сомнения, так как в современном социокультурном постмодернистском пространстве духовно-нравственные ценности дискредитированы, символы, понятия, категории, наделённые когда-то сакральной семантикой, превратились в бессмысленные штампы, стереотипы. Нас окружают бесконечно дублирующие друг друга, ни на что не претендующие копии потерянных смыслов, оставляя человеку Нового Средневековья размытые на песке культуры и истории следы. Человек отрекается не только от того, что делало его живым, давало ему способность чувствовать, мыслить, верить, любить, принимать честные решения, но и от самого себя. Он постепенно теряет память, блуждая в лабиринтах виртуальной реальности, забывая о смысле человеческой жизни.

Мы обратились к рок-поэзии не случайно. Дело в том, что именно этот пласт современной поэзии в настоящее время вызывает у школьников и студентов особый интерес. Это связано: а) с лёгкостью восприятия песенной поэзии (в данном случае минимизирован элемент «навязывания» материала; музыкальный субтекст упрощает процесс запоминания текста, вписывает его в сознание слушателя); б) с особой заинтересованностью (рок – это молодёжная субкультура); в) с доступностью (рок-поэт, чаще всего, обращается именно к молодёжной аудитории, говорит на её языке); г) с относительно «небольшим» объёмом информации (чтение текста или прослушивание записи песни не занимает большого количества времени).

Задачи спецкурса: 1) ввести учеников / студентов в контекст современной социокультурной ситуации; 2) сформировать и углубить у учащихся навыки анализа поэтических текстов с помощью традиционных и современных методик исследования; 3) акцентировать внимание учащихся на духовно-нравственных аспектах отечественной рок-культуры; 4) раскрыть специфику освоения духовно-нравственной проблематики разными школами русского рока; 5) показать эволюцию рок-культуры в духовном контексте; 6) рассмотреть духовно-нравственные концепции отдельных рок-поэтов; 7) научить учеников / студентов анализировать синтетический (песенный) текст (раскрыть специфику взаимодействия музыкального и вербального субтекстов); 8) сформировать навыки работы с научной и критической литературой.

Объём спецкурса: в рамках спецкурса планируется провести 6 лекционных занятий (12 часов); 15 практических занятий (30 часов); 1 зачётное занятие (2 часа). Общее количество часов – 44 часа. Итог работы над спецкурсом – подготовка реферативной или творческой работы.

Тема 1 (лекция). Специфика освоения русской рок-культурой христианской традиции (1983–2008 гг.) (4 часа).

I. Рок и христианская традиция в эпоху «героических восьмидесятых».

1. Особенности «героической» эпохи русского рока.

2. Христианская традиция – один из источников формирования эстетических принципов и философии русского рока:

а) звучащее со сцены слово исцеляющими исповедальными мотивами;

б) Слово в русском роке превращается в откровение, оно первично;

в) образ рок-героя уподобляется пророку, несущему очищение, надежду и истину.

3. Специфика трансформации христианского Бога в пространстве рок-культуры 1980-х годов:

а) Бог – это образ, как Солнце;

б) Бог не источник Веры – он элемент другого мира, который противостоит окружающему.

4. Результаты освоения русским роком христианской традиции:

а) на рок-пророка ложится «учительская миссия»;

б) Христианство, как универсальная идея, сталкивается с мощной советской тоталитарной государственной машиной, уничтожившей границу между реальностью и вымыслом, жизнью и смертью, свободой и рабством.

5. Конец «героической» эпохи русского рока (1990-е годы). Появление эсхатологических мотивов в творчестве рок-поэтов:

а) «освящение» своей особой рок-религии;

б) достоинство и геройство рок-пророка трансформируются в трагическое раскаяние;

в) появление мотивов покаяния, расколотости сознания и заблуждения;

г) рождение нового рок-героя (рок-юродивого).

II. Рок-культура и христианская традиция в современном социокультурном постмодернистском пространстве.

1. Особенности постмодернистской реальности (эпоха Нового Средневековья):

а) нейтрализация символического, сакрального содержания понятий: вера, любовь, честь, искренность, надежда и некоторых других;

б) трансформация универсальных бинарных оппозиций;

в) всеобщая деконструкция и ситуация тотального отчуждения – основной закон постмодернистской реальности.

2. Современная рок-культура. Опыт преодоления законов отчуждения:

а) два пути развития рок-поэзии:

– растворение в «стоячей воде» постмодернистской философии;

– возрождение потерянных христианских идеалов.

б) определение степени продуктивности каждого пути на современном этапе развития;

в) особое значение второго пути или последний Крестовый поход:

– концепция Богоискательства Константина Кинчева («Алиса»);

– концепция честного слова Александра Непомнящего.

Литература

1. *Барановская Н.* Константин Кинчев. Жизнь и творчество. Стихи. Документы. Публикации. СПб., 1993.
2. *Барановская Н.* Солнце на Хоругвях // Рокси. 1989. № 13.
3. *Иванов Д. И.* Поэзия А. Башлачёва: синтез классики, андеграунда и элементов стилистики постмодернизма // Потаённая литература: исследования и материалы. М., 2006.
4. *Кастальский С.* Рок // Кастальский С. Рок-Энциклопедия. М., 1997.
5. *Кормильцев И., Сурова О.* Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Тверь, 1998.
6. *Матвеев А.* Апокрифы молчаливых дней. М., 2001.
7. *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. М., 2000.
8. *Смирнов И.* Время колокольчиков. Жизнь и смерть русского рока. М., 1994.
9. *Смирнов И.* Прекрасный дилетант. Борис Гребенщиков в новейшей истории России. М., 1999.
10. *Троицкий А.* Рок в Союзе: 60-е, 70-е, 80-е. М., 1991.
11. *Шакулина П. С.* Русский рок и русский фольклор // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Тверь, 1999.
12. *Шешин С.* Рок – это состояние души // Красная звезда. 1989. 1 июня.

Тема 1 (практическое занятие). Александр Башлачев. *Языческие и христианские контексты в творчестве поэта: «Вечный пост», «Имя Имён»* (2 часа).

1. Специфика поэтического слова Александра Башлачева.
2. Синтез библейских и языческих мотивов в композициях «Вечный пост» и «Имя Имён».
3. Триада поэта-Башлачева: язычество (Поэт-шаман) – христианство (Бог-Имя) – рождение новой религии (Имя-Имен).

Литература

1. *Башлачёв А.* Посошок: Стихотворения. Л., 1990.
2. *Башлачев А.* Стихи и песни // Башлачев V / МРЗ коллекция, 2002.
3. *Смирнов И.* Время колокольчиков. Жизнь и смерть русского рока. М., 1994.
4. *Козицкая Е.А.* Субязыки и субкультуры русского рока // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Тверь, 2001.
5. *Шаулов С. С.* «Вечный пост» Александра Башлачёва: опыт истолкования поэтического мифа // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Тверь, 2000.

Тема 2 (практическое занятие). Константин Кинчев. *«Если ты строишь свой дом на камнях: Бойся, Проси, Верь», или От тюрьмы без стен к Новому Иерусалиму* (2 часа).

1. Творческий путь К. Кинчева. От поэта-героя (1980-е годы) к поэту-юродивому (композиции «Красное на чёрном», «Солнце встаёт» (1980); «Изгой», «Рок-н-ролл крест», «Звери», «Инок, Воин и Шут» (2004–2005)).
2. Особенности синтеза библейских заповедей и романтической эстетики в поэтическом пространстве текстов К. Кинчева.

3. Духовно-нравственный императив как способ самоопределения в мире.
4. Бунт и смирение; всепрощение и месть. Специфика трансформации понятий.

Литература

1. *Барановская Н.* Константин Кинчев. Жизнь и творчество. Стихи. Документы. Публикации. СПб., 1993.
2. *Барановская Н.* Солнце на Хоругвях // Рокси. 1989. № 13.
3. *Кинчев К.* «Сейчас позднее, чем ты думаешь» [цит. по фонограмме 2004].
4. *Кинчев К.* «Изгой» [цит. по фонограмме 2005].

Тема 3 (практическое занятие). *Юрий Шевчук.* «Рок-н-ролл – это раннее Христианство» (2 часа).

1. Мотив рождества в пространстве бесконечной, бессмысленной войны (композиция «Рождество»).
2. «Поэтическая молитва» Ю. Шевчука. Причины возникновения, структура, особенности поэтики («Пацаны», «Я церковь без крестов», «Я получил эту роль»).

Литература

1. *Маркелова О. А.* «Я не знаю, как жить, если смерть станет вдруг невозможна...»: Двоемирие и время в альбоме Ю. Шевчука «Мир номер ноль...» // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Тверь, 2001.
2. *Михайлова В. А.* Тема поэта и поэзии в творчестве Юрия Шевчука // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Тверь, 2003.
3. *Шевчук Ю.* Рождённый в СССР [цит. по фонограмме 1995].
4. *Шевчук Ю.* Я получил эту роль [цит. по фонограмме 1988].

Тема 4 (практическое занятие). *Вячеслав Бутусов.* Опыт анализа рок-притчи на примере рок-композиций «Негодяй и Ангел», «Красные листья» (2 часа).

1. Рок-притча – особенности поэтики.
2. Образы Негодяя и Ангела. Специфика перевоплощения.
3. Специфика толкования библейских мотивов в поэзии В. Бутусова и И. Кормильцева.

Литература

1. *Милюгина Е. Г.* «Вавилон – это состояние души...»: миропонимание русских рок-поэтов в контексте романтической традиции // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Тверь, 2000.
2. *Чумакова Ю. А.* Концепция любви в поэтическом творчестве рок-музыкантов // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Тверь, 1999.

РАЗДЕЛ IX. КРУГЛЫЙ СТОЛ «ЛИТЕРАТУРА КАК УЧЕБНЫЙ ПРЕДМЕТ И ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ОБЛАСТЬ “ДУХОВНО-НРАВСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА” В СОВРЕМЕННОЙ ШКОЛЕ»

Работа круглого стола «Литература как учебный предмет и образовательная область «Духовно-нравственная культура» в современной школе» была организована в рамках Второй международной научно-практической конференции «Духовно-нравственные основы русской литературы» (Кострома) 28 февраля 2009 года.

Организаторами выступили кафедра литературы Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова, лаборатория проблем духовно-нравственного воспитания Костромского института повышения квалификации работников образования, Костромской государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, муниципальное образовательное учреждение гимназия № 33 г. Костромы.

В работе круглого стола участвовали педагоги, работники учреждений культуры, представители органов управления образованием, сотрудники образовательного отдела Костромской Епархии.

В рамках круглого стола предлагалось обсудить следующие вопросы:

– Требования к содержанию образования на современном этапе модернизации средней школы.

– Роль предметов гуманитарного цикла в духовно-нравственном воспитании школьников.

– Возможности интеграции предметов гуманитарного и эстетического цикла в пределах единой образовательной области «Духовно-нравственная культура».

– Предмет «Истоки» в системе традиционных школьных дисциплин: опыт и перспективы взаимодействия.

– Региональная проблематика в содержании гуманитарных дисциплин: воспитательный и образовательный потенциал.

– Ресурсы дополнительного образования и социального партнерства в решении задач духовно-нравственного воспитания и развития школьников.

– Традиции литературного образования в России и современные формы итоговой аттестации в школе.

Открыла работу круглого стола руководитель лаборатории проблем духовно-нравственного воспитания КОИПКРО *Н. В. Логинова* докладом «“Духовно-нравственная культура” как образовательная область в школьном стандарте нового поколения» (См. текст доклада в предыдущем разделе.).

В обсуждение доклада активно включились учителя. Были заданы вопросы:

– В рамках какого компонента учебного плана будет реализоваться предмет «Истоки» согласно новым стандартам?

– Какие действия предпринимает департамент образования для методического обеспечения области ДНК в Костромской области?

Были высказаны мнения учителей о высоком воспитательном потенциале предмета «Истоки», а также о недопустимости насильственного внедрения программ духовно-нравственной направленности в образовательных учреждениях, о необходимости учитывать различия образовательных потребностей учеников, специфику образовательных программ разных учреждений. О. Виталий (Шастин) и Благодичинный Галичского округа протоирей о. Александр (Шастин) подчеркнули важность сохранения плодотворного опыта, накопленного за годы освоения истоковских программ и сотрудничества школ области с образовательным отделом Епархии.

В докладе доктора филологических наук *Ю. В. Лебедева* «Литература как воспитывающий предмет» говорилось о духовно-нравственном потенциале изучения русской классической литературы. На примере поэзии Н. А. Некрасова, произведений писателей-народников Г. И. Успенского, Н. Н. Златовратского Юрий Владимирович раскрыл свойственные русской литературе ценности: совесть, веру в справедливость, уважение к труду, неприятие хищничества, наживы. По мысли Ю. В. Лебедева, напору буржуазных начал в русской жизни должно служить противовесом укрепление традиционных духовных ценностей. Эта идея, звучавшая в произведениях русских писателей-классиков, сегодня становится по-новому актуальной. Докладчик подчеркнул важность изучения школьниками русской классической литературы, помогающей детям противостоять агрессивному напору массовой культуры и ложных идеалов.

В ходе обсуждения доклада участники круглого стола поддержали тезис о необходимости при обучении школьников литературе в первую очередь обращать внимание на нравственное содержание литературных произведений, на идеалы и ценности, которые дороги художнику. Необходимо показать, как в русской литературе воплотились темы праведности, целомудрия, нестяжания. Прозвучало предложение систематически включать в задания олимпиад по литературе вопросы, обращенные к духовной проблематике произведений.

Профессор кафедры литературы КГУ им. Н. А. Некрасова *Н. Г. Морозов* представил доклад ««Истоки» и русская классика». В своем докладе Николай Георгиевич последовательно провел мысль о необходимости насытить курс предмета «Истоки» материалом русской классической литературы. На примере творчества И. С. Шмелева им была продемонстрирована связь литературных произведений писателя с изучаемыми в истоковском курсе духовными универсалиями и традициями православной культуры, показаны богатые возможности изучения творчества русских писателей в рамках программы «Истоки».

В ходе обсуждения участники круглого стола поддержали мысль о ценности изучения литературы, согласились с тем, что литература как учебный предмет органично входит в состав образовательной области ДНК и должна оставаться одним из базовых предметов школьной программы. В связи с этим подчеркивалась важность выбора таких учебников и пособий по литературе, в которых вполне реализовано было бы воспитательное предназначение предмета.

К этой мысли был обращен доклад *С. А. Смирновой*, учителя литературы гимназии № 33, «Содержание современных программ по литературе и нравственное становление ученика: наблюдения учителя словесности». Светлана Александровна

рассказала о своем опыте работы по нескольким учебным программам (под ред. В. Я. Коровиной, А. Г. Кутузова, Р. Н. и Е. В. Бунеевых). По наблюдениям учителя, в каждой из этих программ, несмотря на их различия, заложены возможности для эстетического развития и нравственного воспитания учеников. По ее мнению, результат в большей мере зависит от заинтересованности и профессиональной подготовленности педагога, его способности преподнести учебный материал под необходимым углом зрения.

Доклад вызвал эмоциональный отклик слушателей. Так, доцент КГУ им. Н. А. Некрасова В. С. Белова обратила внимание присутствующих на неравноценность содержания указанных программ. Так, по ее мнению, в программе Р. Н. и Е. В. Бунеевых, особенно для младших школьников, заметно преобладает зарубежная и современная детская литература, представленная порой сомнительными образцами. Г. В. Богданова, методист КОИПКРО и миссионерского центра «Кострома», подчеркнула ответственность учителя за выбор программ, необходимость оберегать учеников от вредных влияний. Учитель литературы средней школы № 5 г. Костромы, почетный работник общего образования Ю. Б. Шанина указала на зависимость учителя от сложившейся системы отбора программ. Например, выбор учебно-методического комплекта начальной школы предопределяет и работу учителя в среднем звене. Участники круглого стола согласились, что отбор учебных программ не может быть случайным, произвольным. Нельзя переложить ответственность только на учителя. В экспертизе имеющихся учебных комплексов должны принимать участие квалифицированные эксперты с совещательными правами: ученые, представители традиционных конфессий, общественных организаций, а не только официальные лица (чиновники).

Острым, проблемным оказался доклад *О. Н. Цветковой*, учителя истории и обществоведения гимназии № 33 г. Костромы, «Предписанное содержание образования и противоречия социально-политической действительности как методологическая проблема предмета “Обществознание”».

В докладе было показано, что современный школьник на уроках истории и обществоведения сталкивается с проблемами, не имеющими однозначного решения, его опыт порой вступает в противоречие с декларируемыми государством политическими принципами. Выходом из этой ситуации, считает учитель, может быть воспитание ученика мыслящего, способного объективно оценивать противоречивые факты и утверждать собственную гражданскую позицию на основе таких ценностей, как патриотизм, гуманность, уважение к прошлому.

Разговор о возможностях социального партнерства и сотрудничества в деле воспитания молодежи продолжили представители Костромского музея-заповедника. Они представили интересный опыт музейных мероприятий, организованных для школьников разного возраста и способствующих их нравственному и культурному развитию.

В докладе *М. В. Шапошниковой* «Инициативные формы представления народных праздников в музейной практике работы с детьми» раскрывалась роль необычных экскурсий, встреч, игровых мероприятий, вызывающих живой эмоциональный отклик детей. Были представлены экспозиции, создававшиеся на протяжении нескольких лет в музее-заповеднике, и раскрыта их воспитательная роль.

М. А. Парамонова в сообщении «Архитектура как среда формирования эстетических норм: из опыта работы со школьниками» рассказала о принципах и методике подготовки экскурсий для учеников по памятникам архитектуры г. Костромы, раскрыла некоторые яркие особенности архитектурной среды, окружающей жителей нашего региона, и возможности ее нравственно-эстетического воздействия на детей и подростков. Доклад сопровождался презентацией, позволившей слушателям увидеть те архитектурные памятники, о которых сообщалось в докладе.

Доклады работников музея были восприняты с интересом. Присутствовавшие о. Виталий и о. Александр обратились к докладчице с пожеланием при посещении с учащимися памятников религиозного назначения (монастырских зданий, церквей, часовен) больше внимания уделять не только деталям архитектурного стиля или декора, но прежде всего духовному смыслу православного храма, его предназначению, в соответствии с которым и возникали многие архитектурные особенности.

Тема воспитательной роли экскурсий и путешествий по духовно значимым местам родного края была продолжена в сообщении «Программа “Животворящие святыни” в духовном развитии учащихся» *Е. В. Тумановой*, заместителя директора по учебно-воспитательной работе средней школы № 4 г. Галича им. Ф. Н. Красовского. Елена Витальевна представила опыт освоения программы «Животворящие святыни» в своем учебном учреждении, эмоционально и убедительно показала положительное воздействие данной программы на воспитание школьников. Программа «Животворящие святыни», разработанная школой совместно с Православным духовно-культурным центром г. Галича, призвана создать благоприятные условия для приобщения детей к социокультурному опыту, к национальному наследию российского народа для формирования гармоничной, духовно-развитой личности. Два основных направления: «История деревни в истории страны» и «Дорога к храму» – позволяют организовать научную, творческую и трудовую деятельность разновозрастных участников программы. Проведение экспедиций, паломнических поездок, работа с архивными материалами, организация игр и праздников и многие другие конкретные формы реализации программы, сложившиеся за пять лет, не только дают конкретные образовательные результаты, но и способствуют нравственному самосовершенствованию детей и взрослых, участвующих в мероприятиях программы.

Л. А. Бестелесная, методист лаборатории проблем духовно-нравственного воспитания КОИПКРО, предложила вниманию участников круглого стола доклад «Роль программы “Мир – прекрасное творение” в духовно-нравственном воспитании дошкольников». Цель программы – содействовать целостному духовно-нравственному и социальному развитию личности ребёнка-дошкольника, обеспечить развитие его духовного, психического и телесного здоровья посредством его приобщения к высшим ценностям православной культуры, духовно-нравственных традиций народа. Лариса Александровна высказала мысль о том, что успешность освоения области ДНК школьниками зависит от того, насколько подготовлены они к освоению духовно-нравственных категорий предшествующим опытом. На примере работы четырех дошкольных образовательных учреждений

Костромской области было показано, какие возможности развития эстетической восприимчивости и эмоциональной чуткости, интеллектуальных способностей дошкольников заложены в программе «Мир – прекрасное творение».

И. Е. Хохлина, учитель начальных классов гимназии № 33 в своем сообщении «Истоки в системе дисциплин начальной школы: опыт интеграции» рассказала о трудностях в освоении предмета «Истоки» в младшем звене, связанных именно с отсутствием у детей первоначальных знаний, сложностью тех понятий, которыми оперирует предмет. В докладе были представлены также конкретные рекомендации по обогащению содержания уроков с помощью интеграции «Истоков» с другими дисциплинами начальной школы.

Участники круглого стола поддержали мысль о необходимости создания специальных истоковедческих словарей и пособий, разъясняющих смысл сложных духовно-нравственных категорий для ученика. *Н. В. Логинова* отметила, что такая работа уже ведется на базе КОИПКРО при участии образовательного отдела Костромской Епархии. Участники дискуссии предложили привлечь к данной работе дополнительные силы, например студентов филологического факультета.

В ходе работы круглого стола были представлены новые издания:

3-я часть учебника для вузов *Ю. В. Лебедева* «Русская литература XIX века»; «Литература Костромского края XIX–XX вв.: книга для учителя (под ред. *Ю. В. Лебедева*). Представивший книги доцент кафедры литературы КГУ им. *Н. А. Некрасова А. К. Котлов* обратил внимание учителей на возможности разнообразной работы с данными учебными пособиями и воспитательный потенциал содержащегося в них материала.

Таким образом, в рамках круглого стола были заслушаны доклады и сообщения, обсуждались актуальные проблемы, связанные с изучением гуманитарных дисциплин, формированием конкретного содержания образовательной области ДНК в современной школе. Были выдвинуты и поддержаны плодотворные идеи по совершенствованию образовательного процесса в учреждениях Костромского региона.

*А. Н. Романова, доцент кафедры литературы
КГУ им. Н. А. Некрасова*

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ	3
РАЗДЕЛ I. ДУХОВНО-НРАВСТВЕННАЯ ЦЕННОСТЬ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XI–XVII I ВЕКОВ	5
Г. Ю. Филипповский АВТОР «СЛОВА О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ» КАК ПИСАТЕЛЬ- ХРИСТИАНИН	5
П. М. Тамаев ЖИТИЕ ЮЛИАНИИ ЛАЗАРЕВСКОЙ КАК ОПЫТ «ДОМАШНЕЙ» СЛОВЕСНОСТИ	9
В. Н. Криволапов «СЛОВЕСНАЯ ИКОНА» В ИСТОРИИ РУССКОЙ АГИОГРАФИИ («ЧТЕНИЕ О БОРИСЕ И ГЛЕБЕ»)	15
О. В. Иванайнен ЦИТИРОВАНИЕ КАК СПОСОБ ОТОБРАЖЕНИЯ ДУХОВНО- НРАВСТВЕННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ ЛЕТОПИСЦА В ТЕКСТЕ «ПОВЕСТИ ВРЕМЕННЫХ ЛЕТ»	20
Г. В. Никищенкова ПОСЛАНИЯ ФЕОДОСИЯ ПЕЧЕРСКОГО В КОНТЕКСТЕ УЧИТЕЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ КИЕВСКОГО ПЕРИОДА	27
Ю. В. Семенюк СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕВОДНОГО ЖИТИЯ МАРИИ ЕГИПЕТСКОЙ	30
О. С. Аракчеева ПОЭТИКА НАЧАЛА В ПОСЛАНИЯХ АНДРЕЯ КУРЬСКОГО	33
Е. П. Гурова ОБРАЗЫ ПУТИ И ДОМА В «ПОВЕСТИ О САВВЕ ГРУДЦЫНЕ»	36
М. И. Федоткина ДУХОВНО-НРАВСТВЕННАЯ ПРОБЛЕМАТИКА «НЕПОЛЕЗНОЙ» ПОВЕСТИ» XVIII ВЕКА	40
РАЗДЕЛ II. ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫЕ ИСКАНИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА	44
М. Г. Степанова ПАТРИОТИЗМ КАК ДУХОВНО-НРАВСТВЕННАЯ ОСНОВА ИСТОРИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА	44

СОДЕРЖАНИЕ

А. А. Белый ПРОБЛЕМАТИКА ВЕРЫ В «МАЛЕНЬКИХ ТРАГЕДИЯХ» А. С. ПУШКИНА	47
А. Н. Романова РАЗНОГОЛОСИЦА МНЕНИЙ И ЕДИНСТВО АВТОРСКОЙ ПОЗИЦИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ А. С. ПУШКИНА 30-Х ГОДОВ И НА СТРАНИЦАХ ЖУРНАЛА «СОВРЕМЕННОМУ»	54
Ю. В. Лебедев О ДУХОВНЫХ КОРНЯХ РЕАЛИЗМА Н. В. ГОГОЛЯ	57
О. А. Королева ЭТИЧЕСКАЯ ПОЗИЦИЯ АВТОРА И ФОРМЫ ЕЕ ПРОЯВЛЕНИЯ В ПОЭМЕ Н. В. ГОГОЛЯ «МЕРТВЫЕ ДУШИ»	63
Е. Ф. Григорьева «СЕМЕЙНАЯ ХРОНИКА» С. Т. АКСАКОВА КАК ОПЫТ ДУХОВНОЙ АВТОБИОГРАФИИ: МОЛИТВА И УМОЛЧАНИЕ (НЕКОТОРЫЕ ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ)	71
РАЗДЕЛ III. ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫЕ ИСКАНИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА	81
В. В. Тихомиров ЭТИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА И КРИТИКА Д. И. ПИСАРЕВА	81
А. А. Виноградов ВТОРИЧНАЯ ОБРАЗНОСТЬ В ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ	89
Н. А. Кладова «СТРАННОСТЬ ПРОТИВОРЕЧИЯ» В ВОСПРИЯТИИ ТВОРЧЕСТВА Ж. САНД В РОССИИ (В. Г. БЕЛИНСКИЙ, Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ, Н. А. НЕКРАСОВ)	94
Т. П. Баталова «УЛИЧНЫЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ» Н. А. НЕКРАСОВА: СЮЖЕТ И ВРЕМЯ... ..	97
В. С. Белова О ДУХОВНО-НРАВСТВЕННОМ СМЫСЛЕ «СТИХОТВОРЕНИЙ, ПОСВЯЩЕННЫХ РУССКИМ ДЕТЯМ» Н. А. НЕКРАСОВА	104
А. В. Павлов ЭКСПОЗИЦИЯ ГЕРОЯ В СТРУКТУРЕ ОБРАЗА И СЮЖЕТА (ПО КОМЕДИИ А. Н. ОСТРОВСКОГО «СВОИ ЛЮДИ – СОЧТЁМСЯ»)	112
Е. А. Рахманькова СОЦИАЛЬНЫЕ И ДУХОВНЫЕ НАЧАЛА В ОПЕРНОМ ЛИБРЕТТО А. Н. ОСТРОВСКОГО «СВАТ ФАДЕИЧ»	117
Т. В. Чайкина ГЕРОИНИ ПОЗДНИХ ПЬЕС А. Н. ОСТРОВСКОГО	122
Е. Ю. Фаркова «СЫН ОТЕЧЕСТВА» О ДРАМАТУРГИИ А. Н. ОСТРОВСКОГО	127

СОДЕРЖАНИЕ

Н. Л. Ермолаева ОБРАЗ ПРАВОСЛАВНОГО СВЯЩЕННИКА В ОЧЕРКЕ И. А. ГОНЧАРОВА «ЧЕРЕЗ ДВАДЦАТЬ ЛЕТ»	132
А. В. Перетягина ПУШКИНСКИЕ ТРАДИЦИИ ИЗОБРАЖЕНИЯ ЧЕЛОВЕКА И ПРИРОДЫ В РОМАНЕ И. С. ТУРГЕНЕВА «ОТЦЫ И ДЕТИ»	134
Е. Н. Круглова СВОЕОБРАЗИЕ ХАРАКТЕРОЛОГИИ А. Ф. ПИСЕМСКОГО В РОМАНЕ «ВЗБАЛАМУЧЕННОЕ МОРЕ»	138
И. Ю. Лученецкая-Бурдина ОСОБЕННОСТИ ЭМБЛЕМАТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА Л. Н. ТОЛСТОГО (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА «АННА КАРЕНИНА») ...	142
В. Г. Андреева «АННА КАРЕНИНА» Л. Н. ТОЛСТОГО И «ЗАБЫТЫЙ ВОПРОС» Б. М. МАРКЕВИЧА	146
М. П. Шустов ПОЭТИКА И ДУХОВНО-НРАВСТВЕННАЯ ПРОБЛЕМАТИКА НАРОДНЫХ РАССКАЗОВ Л. Н. ТОЛСТОГО	151
О. А. Павловская ПОЭМА А. Н. АПУХТИНА «ГОД В МОНАСТЫРЕ»: ПОЭТИКА ИСПОВЕДАЛЬНОЙ ФОРМЫ	157
Н. А. Герасимова СКАЗКА И «СКАЗОЧНОЕ» В СТИХОТВОРЕНИЯХ Я. П. ПОЛОНСКОГО	162
Г. В. Федянова СТИХОТВОРЕНИЯ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО 1854–1856 ГОДОВ КАК НЕАВТОРСКИЙ ЦИКЛ	167
Е. Н. Белякова МОТИВ ОТЦОВСТВА В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «БЕДНЫЕ ЛЮДИ»	171
Л. Н. Смирнова БОГОРОДИЧНЫЕ МОТИВЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ РОМАНА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «БРАТЯЯ КАРАМАЗОВЫ»	177
Т. В. Кулагина И. А. САЛОВ О ДУХОВНОМ КРИЗИСЕ РУССКОЙ ДЕРЕВНИ	180
Н. Г. Морозов МОТИВ «ФУТЛЯРНОЙ» ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В ПОВЕСТИ А. П. ЧЕХОВА «МОЯ ЖИЗНЬ»	183
Н. А. Лобкова ПОД ЗНАКОМ ПУШКИНА (О ФИНАЛЕ ПОВЕСТИ А. П. ЧЕХОВА «ДУЭЛЬ»)	188
А. М. Доброниченко ПОВЕСТЬ А. П. ЧЕХОВА «ЧЕРНЫЙ МОНАХ» В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ ПРОЗЫ 1870-Х ГОДОВ («АННА КАРЕНИНА» Л. Н. ТОЛСТОГО)	195

РАЗДЕЛ IV. ПРОБЛЕМА ДУХОВНОСТИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА	201
Н. Г. Коптелова СТАТЬЯ «ПРАЗДНИК ПУШКИНА» Д. С. МЕРЕЖКОВСКОГО В КОНТЕКСТЕ ДУХОВНЫХ ИСКАНИЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКОВ	201
Н. М. Сергеева ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ЛЕГЕНДЫ О СТАРЦЕ ФЕОДОРЕ КУЗЬМИЧЕ В РОМАНЕ Д. С. МЕРЕЖКОВСКОГО «АЛЕКСАНДР I»	208
Н. В. Дзуцева «ТЫ, СОВЕСТЬ РУССКАЯ...» (К ПРОБЛЕМЕ ДУХОВНО- НРАВСТВЕННЫХ КАТЕГОРИЙ ВЯЧ. ИВАНОВА)	211
Т. В. Ковалева ФИЛОСОФИЯ ПРИРОДЫ В СБОРНИКЕ И. А. НОВИКОВА «ДУХУ СВЯТОМУ»	214
Е. М. Криволапова О ФУНКЦИОНАЛЬНОЙ ЗНАЧИМОСТИ ДНЕВНИКА В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ НАЧАЛА XX ВЕКА	218
А. С. Литовченко «ЛЕГЕНДА О ВЕЛИКОМ ИНКВИЗИТОРЕ» И ЕЕ ФРАНЦУЗСКИЙ АНАЛОГ В КНИГЕ М. ВОЛОШИНА «ЛИКИ ТВОРЧЕСТВА»	224
М. А. Александрова «КЛЮЧИ МАРИИ» КАК ОСНОВА ДУХОВНОЙ КОНЦЕПЦИИ С. А. ЕСЕНИНА	226
Н. К. Кашина ВЕЧНЫЙ ФИЛОЛОГ В. В. РОЗАНОВ ОБ ОНТОЛОГИИ СЛОВА	231
С. А. Губанов ОСОБЕННОСТИ ТЕОЛОГИЧЕСКОЙ ПРИРОДЫ АНТИНОМИЙ В ОНТОЛОГИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ БЫТИЯ о. П. А. ФЛОРЕНСКОГО (НА МАТЕРИАЛЕ ТРУДА «ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТА»)	234
РАЗДЕЛ V. СУДЬБА ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫХ ЦЕННОСТЕЙ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА	242
И. С. Урюпин ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫЙ СМЫСЛ АРХЕТИПА «РУССКОГО БУНТА» В РОМАНЕ М. А. БУЛГАКОВА «БЕЛАЯ ГВАРДИЯ»	242
Т. Ю. Малкова МИЛОСЕРДИЕ И СПРАВЕДЛИВОСТЬ В РОМАНЕ М. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»	246
О. А. Савинская ТЕМА СМЕРТИ В ЛИРИКЕ Б. Ю. ПОПЛАВСКОГО	251

СОДЕРЖАНИЕ

Д. В. Морозов ХРОНОТОП РОМАНА В. НАБОКОВА «КАМЕРА ОБСКУРА»	256
У. Шольц СТАРООБРЯДЧЕСТВО В РОМАНЕ М. М. ПРИШВИНА «ОСУДАРЕВА ДОРОГА» (1933–1952)	261
А. С. Власов «ПРЕДВЕСТИЕ СВОБОДЫ» (О СТИХОТВОРЕНИИ Б. ПАСТЕРНАКА «СКАЗКА» В КОНТЕКСТЕ РОМАНА «ДОКТОР ЖИВАГО»)	270
Н. С. Цветова ДУХОВНОЕ ПРОСТРАНСТВО ЧЕЛОВЕКА В ТВОРЧЕСТВЕ В. М. ШУКШИНА	275
Е. А. Касатых БЫТОВОЕ И БЫТИЙНОЕ В ПОВЕСТИ А. И. ЦВЕТАЕВОЙ «МОЯ СИБИРЬ»	280
Е. С. Тихомирова «КРАСНОЕ КОЛЕСО», КАТЯЩЕЕСЯ ПО СТРАНИЦАМ ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА	284
Н. Ю. Букарева ХРИСТИАНСКИЕ МОТИВЫ В ПОВЕСТИ Л. Д. РЖЕВСКОГО «...МЕЖДУ ДВУХ ЗВЕЗД»	289
О. А. Барышева ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОБЛЕМАТИКА РАССКАЗА В. Г. РАСПУТИНА «ВЕК ЖИВИ – ВЕК ЛЮБИ»	292
Д. И. Иванов «ГЕРОИЧЕСКАЯ ЭПОХА» РУССКОГО РОКА И ХРИСТИАНСКАЯ ТРАДИЦИЯ: ТРАГИЧЕСКИЙ ШАБАШ К. КИНЧЕВА (ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ)	297
В. А. Гавриков ЭСХАТОЛОГИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В АЛЬБОМЕ АЛЕКСАНДРА НЕПОМНЯЩЕГО «ПОРАЖЕНИЕ»	301
А. К. Котлов РУСЬ ЮРОДИВАЯ Б. Т. ЕВСЕЕВА (РАССКАЗ «БАНДЖО И САКС»)	306
Н. Н. Сосновская ДУХОВНЫЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ ИВАНОВСКИХ АВТОРОВ Т. Н. Кабинетская ДУХОВНО-ЭКОЛОГИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ КНИГИ САШИ СТРОЙЛО	317
РАЗДЕЛ VI. ПРОБЛЕМЫ ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫХ КОНТАКТОВ РУССКОЙ И ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУР	321
А. М. Селезинка БИБЛЕЙСКИЙ АЛЛЮЗИВНЫЙ НАДХРОНОТОП В ПЕРЕВОДЕ «СОНЕТОВ» В. ШЕКСПИРА	321

Н. К. Ильина УСМИРЕНИЕ СВОЕНРАВНОЙ В КОМЕДИИ «БЕШЕНЫЕ ДЕНЬГИ» (У. ШЕКСПИР И А. Н. ОСТРОВСКИЙ)	327
Т. М. Денисова ОСОБЕННОСТИ ВОСПРИЯТИЯ ТВОРЧЕСТВА И. С. ТУРГЕНЕВА И РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЕ XIX ВЕКА	333
О. В. Белопухова ДУХОВНОЕ НАСЛЕДИЕ Ф. ШИЛЛЕРА В РОМАНАХ И. С. ТУРГЕНЕВА 1850–1860-Х ГОДОВ	336
О. Н. Новосельцева ВОСПРИЯТИЕ «ДУХОВНОГО» И «ДУШЕВНОГО» В ТВОРЧЕСТВЕ Л. ТОЛСТОГО НЕМЕЦКИМИ ПИСАТЕЛЯМИ XIX ВЕКА	339
Э. П. Гончаренко ЧЕХОВ И ДЖОЙС (ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ НОВЕЛЛЫ КОНЦА XIX ВЕКА)	345
О. Б. Евгеньева РУССКАЯ ТЕМА В ТВОРЧЕСТВЕ АНРИ ТРУАЙЯ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА «МОЯ СТОЛЬ ДЛИННАЯ ДОРОГА»)	351
РАЗДЕЛ VII. ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ ДУХОВНО-НРАВСТВЕННОГО СОДЕРЖАНИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	356
А. М. Мелерович ЛЕКСИКО-ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИИ КАТЕГОРИЙ «ВРЕМЯ» И «ПРОСТРАНСТВО» В РУССКОЙ ПОЭТИЧЕСКОЙ КАРТИНЕ МИРА	356
М. А. Фокина ОТФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОЗВИЩА-ХАРАКТЕРИСТИКИ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПЕРСОНАЖЕЙ В РУССКОЙ ПРОЗЕ XIX–XX ВЕКОВ	363
М. Р. Очкасова КОНЦЕПТ «ИСКУССТВО» В ДНЕВНИКОВЫХ ЗАПИСЯХ Л. Н. ТОЛСТОГО СКВОЗЬ ПРИЗМУ БИЛИНГВИЗМА (ФРАГМЕНТ АНАЛИЗА)	365
А. Э. Павлова ЛИБЕРАЛИЗАЦИЯ ЯЗЫКА КАК ОБЪЕКТ РЕЧЕВОЙ РЕФЛЕКСИИ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ-САТИРИКОВ	368
А. Е. Якимов О ПРАКТИКЕ УПОТРЕБЛЕНИЯ В РЕЧИ НЕКОТОРЫХ ТОПОНИМОВ	371
Е. Е. Кидярова ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИЕ КОНФИГУРАЦИИ, ОБЪЕДИНЕННЫЕ ТЕМОЙ «ПОЭТ И ПОЭЗИЯ», В ЛИРИКЕ И. БРОДСКОГО	374

Н. П. Кунавина ОСОБЕННОСТИ СТРУКТУРЫ ФРАЗЕОСЕМАНТИЧЕСКИХ ПОЛЕЙ, ВЫРАЖАЮЩИХ ЭМОЦИОНАЛЬНОЕ СОСТОЯНИЕ И МЫСЛИТЕЛЬНУЮ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ, В РОМАНЕ Б. ПАСТЕРНАКА «ДОКТОР ЖИВАГО»	379
Н. В. Гудаченко РОЛЬ ГЛАГОЛЬНОЙ ЛЕКСИКИ И ФРАЗЕОЛОГИИ В ПОСТРОЕНИИ СЮЖЕТОВ ТЕКСТОВ БАСЕННОГО ЖАНРА	384
Н. Н. Баскакова ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА СОЗДАНИЯ АВТОРСКОЙ ПОЗИЦИИ В ПОВЕСТВОВАНИИ ОТ 3-го ЛИЦА (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА Н. Н. ЗЛАТОВРАТСКОГО «УСТОЙ»).....	387
К. В. Баркова СПОСОБЫ ВЕРБАЛИЗАЦИИ КОНЦЕПТА «ПРОСТРАНСТВО» В РУССКИХ НАРОДНЫХ СКАЗКАХ (НА МАТЕРИАЛЕ СБОРНИКА А. Н. АФАНАСЬЕВА)	390
РАЗДЕЛ VIII. ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫЕ ОСНОВЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ШКОЛЬНОМ И ВУЗОВСКОМ ИЗУЧЕНИИ	394
Л. П. Гладких К ВОПРОСУ ОБ ОТБОРЕ И ИСПОЛЬЗОВАНИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТОВ КАК СРЕДСТВА НРАВСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ	394
Е. А. Лушина ШКОЛЬНО-СЕМЕЙНОЕ ЧТЕНИЕ В НРАВСТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ ШКОЛЬНИКОВ	399
Т. А. Майорова КЛАССИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА КАК ... КОММЕНТАРИЙ К ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОЙ ПРОБЛЕМЕ В УСЛОВИЯХ ЕГЭ: МЕТОДИЧЕСКИЙ И ЭТИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ ВОПРОСА.....	403
Н. В. Логинова «ДУХОВНО-НРАВСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА» КАК ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ОБЛАСТЬ В ШКОЛЬНОМ СТАНДАРТЕ НОВОГО ПОКОЛЕНИЯ»	406
Н. М. Скрябина ИНТЕГРИРОВАННЫЙ УРОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	410
Н. В. Лукьянчикова ИДЕАЛ ПОДВИЖНИКА В ДРЕВНЕРУССКИХ ЖИТИЯХ (ИЗ ОПЫТА ПРЕПОДАВАНИЯ ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ШКОЛЕ)	412
Ю. А. Филонова СПОСОБЫ РАСКРЫТИЯ НРАВСТВЕННОЙ ПРОБЛЕМАТИКИ БАЛЛАДЫ А. К. ТОЛСТОГО «ВАСИЛИЙ ШИБАНОВ»	415

СОДЕРЖАНИЕ

С. В. Мотырев ОСОБЕННОСТИ ВОСПРИЯТИЯ ЛИРИКИ Н. А. НЕКРАСОВА УЧАЩИМИСЯ 9 КЛАССА (СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ СТИХОТВОРЕНИЯ «ТРОЙКА» И РОМАНСА «ЧТО ТЫ ЖАДНО ГЛЯДИШЬ НА ДОРОГУ...»)	418
Г. В. Катулина ИЗУЧЕНИЕ СВЯТОЧНЫХ РАССКАЗОВ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ XIX ВЕКА НА УРОКАХ ЛИТЕРАТУРЫ	422
Е. В. Денисова УРОК-ПРОЕКТ ПО ПОВЕСТИ А. С. ПУШКИНА «КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА» НА ТЕМУ «СТАНОВЛЕНИЕ ЛИЧНОСТИ ПЕТРА ГРИНЁВА» (8 КЛАСС)	426
Д. И. Иванов ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫЕ ОСНОВЫ РУССКОЙ РОК-ПОЭЗИИ (ФРАГМЕНТ ПРОГРАММЫ СПЕЦКУРСА)	429
РАЗДЕЛ IX. КРУГЛЫЙ СТОЛ «ЛИТЕРАТУРА КАК УЧЕБНЫЙ ПРЕДМЕТ И ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ОБЛАСТЬ “ДУХОВНО- НРАВСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА” В СОВРЕМЕННОЙ ШКОЛЕ»	433

ДЛЯ ЗАМЕТОК

ДЛЯ ЗАМЕТОК

Научное издание

ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫЕ ОСНОВЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Сборник научных статей

Статьи печатаются в авторской редакции

Компьютерная верстка И. М. Ивановой

Подписано в печать 05.08.2009

Формат 60x90/8

Уч.-изд. л. 36,6

Тираж 500 экз.

Изд. № 413

Костромской государственный университет им. Н. А. Некрасова
156961, Кострома, ул. 1 Мая, 14

Отпечатано:

Салон оперативной печати «GUT» ИП Ульрих С. А.
г. Кострома, ул. Козуева д. 24, тел. (4942) 37-16-41