МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Костромской государственный университет имени Н. А. Некрасова

ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫЕ ОСНОВЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

I I I

КОСТРОМА
2011

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), В. В. Тихомиров,
А. К. Котлов (ответственный редактор)

Рецензент:
кафедра русской словесности и культурологии
Ивановского государственного университета

Духовно-нравственные основы русской литературы – III : сб. науч. статей / Д 853 науч. ред. Ю. В. Лебедев; отв. ред. А. К. Котлов. – Кострома : КГУ им. Н. А. Некрасова, 2011. – 336 с.

ISBN 978-5-7591-1254-9

Сборник научных статей подготовлен на основе материалов Третьей международной научной конференции «Духовно-нравственные основы русской литературы» (Кострома, 12–13 мая 2011 года), посвященной 80-летнему юбилею доктора филологических наук, члена-корреспондента РАН Н. Н. Скатова. Особое внимание в публикациях уделено проблемам, входящим в круг научных интересов юбиляра. Отдельный раздел посвящен творчеству Н. А. Некрасова и Ф. М. Достоевского, 190 лет со дня рождения которых отмечается в 2011 году.

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

ББК 83.3 (2 Рос=Рус) я 43

ISBN 978-5-7591-1254-9

© КГУ им. Н. А. Некрасова, 2011

ПОСВЯЩАЕТСЯ
80-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ
ДОКТОРА ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ НАУК,
ЧЛЕНА-КОРРЕСПОНДЕНТА РАН
НИКОЛАЯ НИКОЛАЕВИЧА СКАТОВА

О НАУЧНЫХ ТРУДАХ Н.Н. СКАТОВА

Николай Николаевич Скатов родился 2 мая 1931 года. Его детские и юношеские годы прошли в Костроме. По окончании средней школы № 30, он поступил на филологический факультет Костромского государственного педагогического института имении Н. А. Некрасова. Здесь под влиянием своего учителя, профессора Д.Е. Тамарченко, он сделал свои первые шаги в науке.

С отличием окончив институт, Николай Николаевич был принят в аспирантуру при кафедре литературы МГПИ им. В.И. Ленина, где под руководством профессора А.И. Ревякина подготовил и защитил кандидатскую диссертацию, посвящённую литературно-критическим и эстетическим взглядам В.Г. Белинского.

Вернувшись в 1956 году в Кострому, Николай Николаевич проработал в нашем педагогическом институте до 1962 года. Прочитанные им общие курсы истории русской литературы XIX века и спецкурсы о творчестве В.Г. Белинского пользовались большим успехом не только у студентов, но и у многих костромичей – любителей русской литературы.

В 1962 году Николай Николаевич Скатов испытал незаслуженные гонения, организованные в институте его недоброжелателями. С недоверием и завистью они отнеслись к талантливому учёному и блестящему преподавателю – кумиру костромских студентов-филологов.

Получив приглашение от заведующего кафедрой русской литературы ЛГПИ им. А.И. Герцена А.И. Груздева, Скатов уехал в Ленинград. Здесь он защитил докторскую диссертацию, посвящённую исследованию творчества Некрасова и поэтов его школы. Вскоре он стал заведующим кафедрой русской литературы Ленинградского государственного педагогического института им. А.И. Герцена, а затем – директором крупнейшего в нашей стране академического Института русской литературы (Пушкинского дома), членом-корреспондентом РАН.

В 2001 году Санкт-Петербургское отделение издательства «Наука» выпустило в свет четырёхтомное собрание его сочинений. В издание вошли основные труды учёного, имя которого давно признано академическими исследователями, вузовскими педагогами, учителями словесности, любителями русской классической литературы.

Первый том включает в себя монографию «Пушкин. Русский гений», расширенную редакцию книги «Русский гений» (М., 1987). Второй – книгу «Кольцов», дважды опубликованную в серии «Жизнь замечательных людей» (1983, 1989). Третий – книгу «Некрасов», впервые изданную в 1994 году в той же серии. В четвёртый том вошли избранные литературоведческие статьи из трёх книг Николая Николаевича Скатова: «Некрасов. Современники и продолжатели» (Л., 1973), «Далёкое и близкое» (М., 1981), «Литературные очерки» (М., 1985). Сюда же включены публицистические очерки из периодической печати начала XXI века, часть из которых вошла затем в последнюю книгу учёного – «О культуре» (СПб., 2010).

Ещё в 1960-е годы Н.Н. Скатов успешно преодолел односторонне-социологическое прочтение поэзии Некрасова, опираясь на труды русских философов и литераторов Серебряного века – С. Андреевского и В. Брюсова, К. Бальмонта и А. Блока, В. Розанова и Д. Мережковского, Н. Бердяева и С. Булгакова. Учёный восстанавливал оборванную революцией, ушедшую в эмиграцию литературно-критическую традицию, идущую от органической критики А. Григорьева к философской критике начала XX века. Именно Н.Н. Скатов преодолел тогда инерцию хрестоматийного подхода к изучению Некрасова, в творчестве которого видели иллюстрацию основных положений революционно-демократической публицистики. Некрасов предстал в его книге «Поэты Некрасовской школы» (Л., 1968) как великий национальный поэт, в творчестве которого открывалась неисчерпаемая глубина народной жизни, национальная эпопея в новых формах литературы. А в итоговой монографии о поэте открытия Н.Н. Скатова обогатились глубо-

ким и целостным пониманием незаурядной личности Некрасова – журналиста и редактора, организатора литературных сил, первооткрывателя художественных дарований, предприимчивого издателя, широкой русской натуры в любви, в карточной игре, в охоте.

Н.Н. Скатов остаётся исследователем, преданным духовно-нравственным основам русской классической литературы. В его трудах сохраняется высокий гуманитарный смысл литературоведения как науки, имеющей прямое отношение к самим основам национальной жизни, к генетическим корням её. Это литературоведение, адресованное всем и каждому, доступное и понятное, обладающее живым, художественным языком.

Широк и масштабен диапазон чуждых узкой специализации научных интересов Н.Н. Скатова: от декабристов и Пушкина до Исаковского и Твардовского. От «далёкого» мысль исследователя устремляется к «близкому». Исследуя то, что меняется, Н.Н. Скатов обращает внимание на то, что удерживается неизменным в глубинном существе русской художественной культуры. «Далёкое» и «близкое» – это не только иссле-дование хронологически разных явлений литературы. Это ещё и проникновение в тайну вечно *пребывающей* жизни литературной классики, торжествующей над течением времени. Наше прошлое оказывается в самом прямом смысле нам близким, а наша современность, по неумолимой логике органического роста жизни и литературы, напоминает о далёком, в новых исторических условиях заново воскрешая его (см., например, публицистические очерки четвёртого тома «За что мы не любим Некрасова», «Русская культура сегодня», «…И слово было Бог»).

Вот эта непрерывающаяся связь времён в истории России и русской классической литературы является душою творческих трудов Н.Н. Скатова. Она-то и сводит хронологически и тематически разные, далеко отстоящие друг от друга явления литературы в единое монографическое исследование. Цельность его основана не только на единстве исследовательского подхода, но и на объективно существующей *целостности* того духовного феномена, который оказывается главным ге--роем литературно-критических очерков и книг. Уловить непреходящее значение тех художественных открытий, которые составляют душу нашей классики, которые сохраняют свою вечную актуальность, – такова устремлённость исследовательской мысли Н.Н. Скатова.

В соответствии с духом русской классики, он тяготеет к эпическому постижению литературных явлений. В процессе микро- или макроанализа держится в уме индивидуальное целое литературы, не дающее исследователю возможности уйти в односторонность, увлечься разложением живого явления на составные части, впасть в преувеличение значимости тех или иных частей самих по себе, в ущерб целому. Вся литература здесь понимается как единое художественное произведение, как процесс коллективного творчества, в котором каждый художник, поэт или писатель с максимальной полнотою стремится выразить целое. Всё многообразие русских писательских индивидуальностей входит, таким образом, в состав некоего коллективного национального субъекта, творца литературы и языка.

Формулу такого субъекта Н.Н. Скатов находит в жизни и творчестве Пушкина, который вслед за выдающимися художниками слова определяется в книге как «начало всех начал», «как наше всё», как «русский человек в его развитии». Книга о Пушкине – не традиционная биография, не обычное жизнеописание. С точки зрения бытовой жизнь Пушкина давно уже исследована. Н.Н. Скатов замечает, что эти «дотошные изучения», эти «воссоздания быта», превращаясь в самоцель, затеняют «собственно историческое осмысление». И вот ученый создаёт книгу, синтезирующую *духовный путь* Пушкина.

«В Пушкине русский человек явился как идея, как программа и прообраз будущего». Эта мысль, определяющая основную концепцию и восходящая к оценкам Пушкина от Гоголя и Белинского до пушкинской речи Достоевского, не только декларируется в книге, но и подтверждается энциклопедически ёмким осмыслением жизненной и писательской судьбы поэта в их взаимосвязанности. Именно Пушкин воплотил в своём творчестве характерные особенности

русского искусства начала XIX века как искусства «целого», «больших мер, невероятных обобщений обще-национальной значимости». Пушкин в книге Н.Н. Скатова – великий новатор, не разрушающий всё предшествующее и традиционное в отече-ственной и мировой культуре, а разрешающий великую задачу синтеза.

Вслед за Достоевским автор видит в «протеизме» Пушкина гениальную синтезирующую мысль, с которой выразил он именно дух не только своего, но и чужих народов, «всю затаенную глубину» их духа, «всю тоску их призвания». А потому Пушкин стал для России «школой мировой духовной жизни, своеобразной всемирной энциклопедией», завершением «общенационального коллективного усилия». Эта «всечеловечность» Пушкина, абсолютность его, его «нормальность, как воплощение высшей человеческой нормы», проявилась, по Н.Н. Скатову, и в том, как Пушкин развивался. «Мы не найдём здесь ничего подобного духовному краху Герцена после 1848 года, идейной драме позднего Гоголя, перелому в мировоззрении Толстого на рубеже 1870 – 80-х годов. Пушкин совершил весь человеческий цикл в его идеальном качестве. Именно такому движению подчинена его творческая эволюция. Оно объясняет этапы развития, переходы от одного к другому, хронологию, самые кризисы, когда они возникали». Жизнь Пушкина – это «человеческий цикл в его законченном виде: детство, отрочество, юность, молодость, зрелость, мудрость», ему собственно и подчиняется композиция книги Н.Н. Скатова вплоть до названия всех её глав.

В споре с Ю.Н. Тыняновым и Ю.М. Лотманом ему удается обдуманно воскресить гармоничное детство поэта и завершить проделанный труд итоговой формулой: «Если бы Пушкин был без детства, то мы были бы без Пушкина». Ему удается убедительно оспорить снисходительно-скептический взгляд на жизненные реалии лицейского опыта Пушкина. «Лицейское солнце» – не «возвышающий обман», не «идиллические воспоминания», как считает Ю.М. Лотман. В словах о «прекрасном союзе» Пушкин воплощал реальное лицейское единство, которое было, по Н.Н. Скатову, «детством всей молодой России, её надеждой». «Дело не только в Пушкине, но и в самом Лицее». Пушкин по праву гения и по способностям его с колоссальной силой сконцентрировал, представил и выразил то, чем был в Лицее «почти всякий». Лицейское братство по-своему реализовало себя и в широте поэтических увлечений ещё детских стихов Пушкина. «Здесь в зародыше, в первом, подчас торопливом конспекте, иной раз в наброске, уже весь Пушкин». Фонвизин, Державин, Радищев, Карамзин, Жуковский, Батюшков... «По отношению к каждому из своих образцов Пушкин ещё вторичен, но, уже по самой спо-собности повторить любого и каждого, то есть по отношению ко всем им, вместе взятым, уже оригинален и неповторим».

Юный Пушкин, по утверждению Н.Н. Скатова, не просто писал о вольности, он её воплощал. Там, где Рылеев «говорил о свободе», Пушкин выражал её всем литературным строем своих произведений. Причем дух вольности у него никогда не переходил в своеволие, осенялся законом не только в либерально-конституционном, а и в предельно высоком, библейском смысле этого слова. Юношеская свобода Пушкина проявилась в способности его жить везде и со всеми, в широте и многообразии его человеческих общений, казавшихся друзьям беспринципностью, вызвав-ших упреки в «легкомыслии». Проходя через «Арзамас», Пушкин тянулся к «Беседе», но при этом сохранял свободу от той и другой литературной крайности. Пушкин был со всеми и потому же ни с кем в отдельности, в особенности. Юность гения оказывалась синтезом юности русской национальной жизни во всех её проявлениях, «он был единственным че-ловеком в тогдашней России, кто жил так. При всей широте и разнообразии связей всё-таки и тогда люди расходились, замыкались и обособлялись». А Пушкин «был со всеми».

Молодость его сопровождалась переходом к романтическим увлечениям. Но «романтизм здесь выражал естественную и вечную романтику молодости, а потому он ушел вместе с молодостью столь же нормально, как и возник». «Романтизм молодого Пушкина – не романтизм

молодого Шиллера, не романтизм зрелого Байрона, не романтизм старого Гюго. Он никогда не составлял его сути». В молодости Пушкин пережил и представил весь возможный человеческий опыт любви, дал полный её образ: в зародыше, в развитии, в становлении, в изжитости, в многообразнейших её проявлениях. «И для нашей поэзии, и для нашего нормального национального развития это оказалось величайшим благом». Биографическая основа любовной лирики Пушкина весьма относительна, житейские увлечения чаще всего служили лишь основой и первотолчком для идеальных одухотворённых переживаний. Наивно видеть в любовных стихах Пушкина «систему околичностей, тонких намеков, маленьких секретов». Такие биографы, по Н.Н. Скатову, вместо того, чтобы находить то, что Пушкин действительно открыл, чаще всего ищут то, что он якобы спрятал.

Зрелость Пушкина была ознаменована открытием глубин народной, национальной жизни. «Взрослый Пушкин впервые оказался один на один и так надолго с русским сельским людом, и впервые жил русской деревенской жизнью так оседло». Через неё – вместе с «Историей» Карамзина – Пушкин впервые открывает Шекспира как народного драматурга и сам смотрит на народ его взглядом. С драмой «Борис Годунов» Пушкин «вступает в пору высшей объективности», расцвета, зрелости. Завершает её «Евгений Онегин», являющий собой «идеальную формулу русской жизни».

Мудрый Пушкин – это человек и поэт, переживший драму и вступивший в стадию эпоса. Он и житейски начинает свои тридцатые годы с первоэлемента «эпической жизни» – с семьи, а в творчестве продолжает их созданием «Медного всадника», «Капитанской дочки», «Истории Пугачёва». Так Пушкин совершает в своей жизни и творчестве «весь мыслимый человеческий цикл и, заканчивая, сам увенчивает его “Памятником”».

Книга Н.Н. Скатова открывает новые грани в пушкинском творчестве – «зерне», из которого прорастает вся новая русская литература. Такой взгляд на Пушкина ложится у исследователя на прочный фундамент исторической эпохи становления и торжества русской нации в Отечественной войне 1812 года. В Пушкине исследователь видит исток новой русской литературы: всё последующее её развитие превращается в развертывание тех возможностей, которые в нём заключены в виде ёмких эстетических формул. Как откровение и раскрытие художественных потенций, изначально намеченных в уни-версальном гении Пушкина, весь последующий литературный процесс, по Скатову, соразмерен Пушкину, с ним соотнесен.

В «генах» русской классической литературы содержится идеал христианской солидарности, наиболее полно и всесторонне реализованный Пушкиным с его всемирной отзывчивостью, чуждой национальному самоограничению. Этот предельно высокий идеал осеняет и пронизывает своим духовным светом все послепушкинские художественные индивидуальности, раскрывающие пушкинские идеальные формулы, специализируясь и разветвляясь. Пушкинский универсум теперь уже вос-создается усилиями многих русских литераторов, качественно обогащаясь в утонченном и разностороннем анализе.

О декабризме Н.Н. Скатов говорит опять-таки как о целостном культурном явлении со своим неповторимым лицом, со своей индивидуальностью. Как Пушкин «универсально представил» в своём творчестве «мировой художественный опыт», так декабризм – «мировой, от античности идущий, опыт гражданской жизни и политической борьбы». «Декабризм теоретически демонстрировал необычайное разнообразие революционных принципов, программ, путей, содержа их все, так сказать, в зерне». Многие будущие ситуации и сюжеты нравственно-эстетического и революционного опыта «были здесь предварительно намечены и проиграны».

Подобно тому, как Пушкин опирался на предшествующую русскую литературную традицию, декабризм глубокими и разветвленными корнями уходил в традиции русского республиканизма (Радищев), передовой русской публицистики и литературы…». «На рубеже столетий, – утверждает Н.Н. Скатов, – после Отечественной войны 1812 года, новая Россия рождала

новый тип, новую личность, первого своего художника и первых своих революционеров, "вестников нового мира"». «…Именно 1812 год, а вовсе не заграничный поход, создал последующее общественное движение, которое в своей сущности было не заимствованным, не европейским, а чисто русским», – говорил М. Муравьёв-Апостол.

Расхожим в советской исторической науке был упрёк декабристам в том, что они оказались «страшно далеки от народа». Однако эта «далёкость» от народа революционного декабристского крыла, по утверждению Н.Н. Скатова, порождалась, как это ни парадоксально покажется на первый взгляд, самоотверженной любовью к народу, основанной на близком знании и понимании его. Опыт кровавых событий французской революции, помноженный на собственные российские мятежи, призывал декабристов к предельной осторожности. Авторы агитационно-революционных солдатских песен А. Бестужев и К. Рылеев не случайно боялись пускать их в крестьянскую среду. «Сначала мы было имели намерение распустить их в народе, – признавался А. Бестужев на следствии, – но после одумались. Мы более всего боялись народной революции; ибо оная не могла быть не кровопролитна и не долговременна, а подобные песни могли бы оную приблизить…».

Недаром же Пушкин не только от себя лично, но и от целого поколения дворян-декабристов, к которому он принадлежал, дал в «Капитанской дочке» ёмкую формулу *крестьянского* бунта: «Не приведи Бог видеть русский бунт – бессмысленный и беспощадный. Те, которые замышляют у нас невозможные перевороты, или молоды и не знают нашего народа, или уж люди жестокосердые, коим чужая головушка полушка, да и своя шейка копейка».

Именно потому даже самые радикально настроенные круги декабристов делали ставку на бескровную революцию. «Бесспорна, – пишет Н.Н. Скатов, – подчинённость декабристов высшему нравственному императиву, как он ими понимался. Впрочем, так же, как и политическому расчёту. Об ужасах французской революции и горьком послереволюционном европейском опыте думали все и, может быть, в ещё большей степени, чем революционной народной стихии, боялись наполеонизма».

Н.Н. Скатов утверждает новый взгляд на основные вехи эволюции русской литературы XIX века. Литература первой половины XIX века, по его наблюдениям, отличается необыкновенной ёмкостью и универсальностью созданных ею художественных образов. Их можно сравнить с зёрнами или с бутонами не распустившегося ещё цветка. В это время закладываются первоосновы русской литературной классики, живые клетки её, несущие в себе неповторимый «генетический код». Это литература кратких, но перспективных в своём дальнейшем развитии ху-дожественных формул, заключающих в себе мощную образную энергию, ещё сжатую в них, ещё пока не развернувшуюся. Не случайно многие из них войдут в пословицы, станут фактом нашего повседневного языка, частью нашего духовного опыта: почти все басни Крылова, множество стихов из «Горя от ума» и «Евгения Онегина», «ноздревщина», «маниловщина», «чичиковщина» Гоголя, «репетиловщина», «молчалинство» Грибоедова и т.д. Это же качество мощного художественного синтеза открывает Н.Н. Скатов в «русской песне» Кольцова. Отсюда же – жанровый универсализм русских писателей первой половины XIX века. Они ещё лишены в своем творчестве той специализации, которая произойдет позднее. Пушкин пробует свои силы буквально во всех жанрах литературы: он поэт и прозаик, лирик, эпик и драматург.

Русская литература второй половины XIX века иная. Она отличается уже своей аналитичностью. Она как бы раскрывает скобки за теми сжатыми художественными формулами, которые были даны Пушкиным, Лермонтовым, Гоголем. Из «Капитанской дочки» Пушкина, из «Бородина» Лермонтова, из «Тараса Бульбы» Гоголя и трёх басен Крылова – произведений, кратких по форме и ёмких по содержанию, вырастает, развёртываясь на тысячи страниц, многотомное повествование «Войны и мира» Л.Н. Толстого.

В условиях второй половины XIX века уже неповторим ренессансный пушкинский универсализм. Даже русская поэзия этого времени разделяется на два враждующих друг с другом направления: некрасовскую школу и школу поэтов «чистого искусства» – рядом с Некрасовым стоит Фет. Островский отдаст все силы драматургическому творчеству, Толстой и Достоевский – романам, юношеская драматургия и проза Некрасова несоизмеримы по значимости со стихами национального поэта, Чехов в прозе выступит мастером короткого рассказа, Салтыков-Щедрин будет «чистым» сатириком, и т.д.

Замечательно, что разные явления русской классики рассматриваются у Н.Н. Скатова не обособленно. Во взаимодействии и взаимопроникновении они формируют индивидуальный облик на-циональной литературы. Творчество одного писателя открывается навстречу другому. Внутри самой литературы действует закон «общественной солидарности», упраздняющий непроницаемость от-дельных художественных течений, направлений и школ. Особенно убедительно это показано на примере столкновения в русской литературе второй половины XIX века некрасовского и фетовского поэтических начал. Поэтический анализ духовно-природных состояний в лирике Фета вдруг обнаруживает внутреннее родство с толстовской «диалектикой души» и с поэзией Некрасова. А искусство интеграции отдельных состояний в харак-теры, недоступное Фету, оказывается доступным Толстому и Некрасову. Так Фет включается в движущийся литературный процесс, где каждому отводится своё место. Некрасов и Фет по-своему дополняют друг друга. Их вражда – относительна. Их антагонизм может быть осмыслен как естественное противоречие художественного развития, удерживающее в себе возможности нового синтеза на более глубоких аналитических основах.

Если в поэзии Фета драматически реализовались кризисные процессы русского художественного развития, то в творчестве А.Н. Островского завершилось становление нашего классического искусства XIX века: драма – продукт развившейся национальной жизни, национальный театр – признак совершеннолетия нации. Статьи Николая Николаевича об Островском принадлежат к бесспорной классике отечественного литературоведения. Они открывают новые перспективы в изучении национального русского драматурга. Исследователь показывает, что устойчивое представление о жизни купечества нуждается в кор-рективах весьма существенных. Занимая промежуточное положение между крестьянством и верхами русского общества, купечество сохраняло народную традицию жизни «миром». Но в то же время эта традиция подвергалась здесь острым драматическим испытаниям. В купеческом миру Островский ещё находил свои идеалы в той мере, в какой этот мир сохранял связь с национальной культурой. Но, опираясь на жизнеспособные начала в жизни купечества, Островский беспощадно обличал эгоистическое обособление и распад национального единства, который в купечестве же стремительно прогрессировал. Подтверждением этого нового взгляда на жизненные истоки творчества Островского является у Н.Н. Скатова анализ основного конфликта в драме «Гроза». Именно внутри этого конфликта исследователь обнаруживает трагическую коллизию – ростки самобытной «русской трагедии».

Четыре тома «Собрания сочинений» выдающегося русского учёного буквально просятся на рабочий стол преподавателя вуза и учителя литературы средней школы. Есть надежда на повторное их издание. Нет сомнения, что общенародная значимость трудов Николая Николаевича Скатова с годами будет только возрастать.

Ю.В. Лебедев, доктор филологических наук,
профессор Костромского государственного
университета им. Н.А. Некрасова

Н.Н. СКАТОВ – УЧИТЕЛЬ, УЧЕНЫЙ, ЧЕЛОВЕК

Почти вся моя – и не только моя – сознательная, «взрослая» жизнь так или иначе связана с личностью, с именем Н.Н. Скатова. Многие из нас (я имею в виду своих друзей-однокурсников) в 1957 г. пришли на историко-филологический факультет Костромского пединститута со школьной скамьи наивными, неопытными недорослями. Пять лет учёбы в институте и общение с такими людьми, как Николай Николаевич, во многом способствовали тому, что мы вышли в жизнь не только владеющими профессией, но и с определённой жизненной, гражданской позицией.

С Н.Н. Скатовым мы встретились уже на первом курсе, в первом семестре: он читал у нас «Введение в литературоведение». Для первокурсников это непростой, теоретический предмет, но преподаватель сразу привлёк нас чёткой логикой, стройностью и строгостью изложения материала. Интерес к предмету поддерживался и личностью Н.Н.: высокий, стройный, спортивный (он был хорошим волейболистом), всегда аккуратно одетый, он и внешностью, и поведением, исключительно корректным обращением со студентами заставлял нас невольно соответствовать той деловой и в то же время доброжелательной обстановке, которая устанавливалась на его занятиях. Мы не были первыми, с кем Н.Н. начал работать в Костроме после окончания аспирантуры в Москве в 1956 г. Однако именно с нашим курсом у него сложились тесные не только деловые, но и человеческие отношения. Этому способствовало то, что он вскоре женился на нашей однокурснице Руфе Зверевой (ныне Руфина Николаевна Скатова) – симпатичной, интеллигентной, доброжелательной девушке, с которой благополучно прожил все последующие годы – вот уже более 50 лет.

Позже Н.Н. вёл у нас занятия по всему курсу русской литературы XIX века (и лекции, и практические), и не подготовиться к этим занятиям или прогулять их для большинства из нас было невозможно во многом из-за уважения к преподавателю. Авторитет Н.Н. практически во всех вопросах был непререкаем. Он не был нашим куратором, но при необходимости мы именно к нему обращались по разным поводам за советом или за помощью, и никогда Н.Н. в этом не отказывал и не оставался в стороне, порой даже вступал в переговоры с администрацией института, защищая интересы студентов.

Н.Н. участвовал и в нашей внеучебной жизни: например, когда наш курс организовал вечер, посвященный искусству импрессионизма (это направление в живописи тогда выходило из-под запретов и ограничений), – Н.Н. был с нами. Устроили вечер джаза (направление в музыке, мягко говоря, не одобрявшееся властями) – у Н.Н. оказалась обширная фонотека, и он был фактически ведущим на этом вечере. Может быть, эти и подобные им факты, как и вообще бросавшиеся в глаза не совсем формальные взаимоотношения со студентами (но без панибратства, исключительно в рамках корректности отношений преподаватель – студент) вызвали несколько насторожённое отношение к Н.Н. со стороны руководства факультета и института. Н.Н. не был диссидентом в буквальном смысле слова, но некоторые критические высказывания и даже намёки по адресу официальной идеологии и политики властей порой проскальзывали в его выступлениях и находили в нас, студентах, несомненный отклик. Напомню, что это происходило во времена хрущёвской «оттепели», после XX съезда КПСС, на заре «шестидесятничества». Н.Н. собственным примером показывал возможность и необходимость уважительного отношения к личности, внимания к чужому мнению, что в эпоху тотального авторитаризма и господства одной идеологии уже было необычным делом.

На четвёртом курсе мы слушали теоретический спецкурс Н.Н. о литературной критике и эстетике В.Г. Белинского. Этой проблеме была посвящена его кандидатская диссертация «Проблемы критики в эстетике В.Г. Белинского», которую он защитил в 1959 г. Помню, мы, узнав об этом, тепло поздравили его с защитой, на что Н.Н. с присущей ему иронией ответил, что,

видимо, после защиты сразу поумнел вдвое (зарплата кандидата наук тогда сразу возрастала вдвое по сравнению с «неостепенённым» преподавателем).

Возможно, именно спецкурс о критике Белинского, прочитанный нам Н.Н. Скатовым, сыграл в будущем немалую роль в том, что я многие годы посвятил изучению и преподаванию истории русской литературной критики. Тогда мы, студенты, впервые приобщились к глубинам философско-эстетических основ литературной критики, убедились в том, что критика – дело серьёзное, важное и непростое. Н.Н. обратил наше внимание на то, что критическую деятельность Белинского нужно воспринимать с учётом развития его философско-эстетических взглядов, что Белинский-критик был разным на разных этапах жизни. В кандидатской диссертации Н.Н. были намечены проблемы, которые в дальнейшем разрабатывались отечественными литературоведами (например, соотношение объекта и субъекта в художественном творчестве, диалектика художественного и исторического начал в литературной критике; вопрос о различии искусства и науки, связанный с учением о пафосе как сочетании мысли и чувства в художественном произведении, и т.п.). Всё это – показатель значительности исследовательской мысли в диссертации Н.Н. о Белинском.

Тогда же, когда мы были на четвёртом курсе, до нас стала доходить информация о том, что Н.Н. оказался «не в чести» у администрации института и особенно у партийных органов, что его обвиняют в политической неблагонадёжности. Подробностей, естественно, мы не знали, но некоторые факты всё-таки стали нам известны. Был у нас на факультете преподаватель истории КПСС, который назвал Н.Н. «опасным троцкистом» (точно помню со слов самого Н.Н.). Мы, студенты, взбудораженные всеми этими обстоятельствами, написали в защиту Н.Н. коллективное письмо в редакцию «Литературной газеты», которая была тогда очень авторитетным изданием. В Кострому приезжал корреспондент «Литературки», в институте было какое-то разбирательство. После всего этого Н.Н. сам покинул Кострому. Стараниями заведующего кафедрой русской литературы ЛГПИ им. А.И. Герцена А.И. Груздева он был принят на работу в этот институт. Это случилось в тот год, когда мы окончили институт, – в 1962 г.

Время работы Н.Н. Скатова в «Герценовском» институте тоже имело знаковое значение для меня и моих друзей, причём не только однокурсников. Через год после окончания института именно туда, на кафедру русской литературы, поступил в аспирантуру Ю.В. Лебедев, и Н.Н. способствовал этому, к его рекомендациям прислушивались на кафедре и факультете. Ещё через год, в 1964 г., в аспирантуру на ту же кафедру довелось поступить мне. Это было очень непросто, поскольку было одно место, а желающих – несколько человек (5 или 6), к тому же среди них были свои выпускники. Помню, когда я получил «отлично» на первом же экзамене по специальности, мы с Юрой Лебедевым, который, конечно же, был рядом и морально меня поддерживал, взяли лучшую бутылку коньяку, которую можно было найти в магазинах, и поехали к Н.Н. Он к тому времени получил комнату в коммуналке на Петроградской (до этого некоторое время проживал в аспирантском общежитии). Первое, что я сказал Н.Н., – рад, что не подвёл его, можно сказать, оправдал доверие. Поддержка Н.Н. отнюдь не означала, что мы поступили в аспирантуру, что называется, «по блату»: спрос с нас был не менее строгим, однако рекомендация человека, хорошо нас знавшего, имела значение.

В аспирантские годы общение с Н.Н. очень поддерживало нас, костромичей, во всех отношениях: всегда важно, что на кафедре рядом есть человек, к которому можно обратиться неформально, с любым вопросом. В дальнейшем в течение нескольких лет костромичи продолжали активно осваивать институт им. А.И. Герцена в научном отношении: вскоре в аспирантуру туда поступили Б.М. Козлов (он наш с Ю.В. Лебедевым однокурсник, но в аспирантуре учился позже, так как несколько лет служил в армии), В.А. Благово, А.М. Крупышев. На кафедре философии учился В.С. Панин, на кафедре методики русского языка – О.А. Жуковская, на кафедре методики литературы – Л.Д. Волкова (кстати, однокурсница Н.Н. Скатова по учёбе в Костромском

пединституте и его ровесница). Позже подключилось более молодое поколение – И.А. Едошина, В. С. Белова (они не училась у Н.Н. Скатова, но преемственность была соблюдена, поскольку были направлены в аспирантуру Ю.В. Лебедевым в бытность его заведующим кафедрой в Костроме). В Герценовском институте стали даже шутить, что Кострома намерена оккупировать Ленинград.

Эстафету костромичей подхватили куряне – В.Н. Криволапов, Л.И. Окунева (ныне Черемисинова) учились в аспирантуре на кафедре Н.Н. Скатова, а по соседству, на кафедре методики литературы, – Г.Л. Ачкасова (все они сейчас доктора наук).

Из аспирантских лет память сохранила немало эпизодов, связанных с Н.Н. Скатовым и его семьёй. Всего, конечно, не перескажешь. Весной 1965 г. я со всей ответственностью сопровождал из Ленинграда в Кострому беременную Р.Н. (Н.Н. мне оказал доверие!), которая решила рожать в Костроме, под присмотром мамы. В то время не было прямого железнодорожного сообщения Ленинград – Кострома, ездили обычно до Ярославля, оттуда автобусом или на такси, да ещё через Волгу нужно было переправляться: автодорожного моста не было. Я, что называется, «сдал» Руфу с рук на руки её маме Полине Алексеевне, которая жила в большом доме на углу улиц Шагова и Банковской (теперь В. Князева), напротив пруда, рядом с роддомом. Кстати, Н.Н., пока не был женат, жил на Советской улице в двухэтажном деревянном доме, на месте которого теперь стоит двухэтажный же краснокирпичный – в нем сейчас банк ВТБ.

Вскоре Руфа родила дочь, которую назвали Наташей, поскольку Николаю Николаевичу нравилось сочетание Наталья Николаевна (он уже активно занимался Пушкиным). В своё время Нат. Ник., которая сейчас продуктивно, на международном уровне, занимается бизнесом, объехала буквально весь мир, вышла замуж за своего одноклассника Сергея Ларина и родила дочь (это единственная внучка Скатовых), которую, конечно же, назвали Татьяной (Лариной). Это, кстати, о пушкинских ассоциациях. Татьяна Ларина сейчас учится в Париже, получает второе образование. Она пошла по стопам мамы, современная деловая девушка.

По окончании аспирантуры наши контакты с Н.Н. и его семьёй не прерывались. В те годы встречи с ними были нередкими: я довольно часто ездил в Ленинград на Герценовские чтения и по другому поводу. Это, кстати, было хорошим поводом встретиться с друзьями – и непременно с визитом к Н.Н. и Р.Н. Скатовы довольно часто бывали в Костроме, пока позволяло здоровье Н.Н. Были они несколько раз на юбилейных встречах нашего выпуска (5, 10, 15 лет). Мне дважды довелось быть на ФПК в институте им. А.И. Герцена в 1970-е годы. Это было очень интересное и полезное дело: четыре месяца в Ленинграде с сохранением зарплаты, с возможностью заниматься в хорошей библиотеке и со слушанием лекций выдающихся филологов. Н.Н. продолжительное время, до того как стал заведовать кафедрой русской литературы, был деканом ФПК института, когда кафедрой заведовал Б.Ф. Егоров. Они вместе организовывали для слушателей ФПК очень интересные лекционные курсы. Достаточно назвать фамилии некоторых приглашённых учёных: от С.С. Аверинцева до У.Р. Фохта. Это Ю.М. Лотман, Б.И. Бурсов, Е.Н. Купреянова, В.Н. Альфонсов, В.М. Маркович, Б.Я. Бухштаб, Б.В. Аверин и другие. Это была очень хорошая и разнообразная научная школа. К тому же, когда я в первый раз был на ФПК, там ещё учился в аспирантуре Б.М. Козлов, близкий друг, а во второй раз оказался вместе с В.А. Сапоговым – это придавало пребыванию в Ленинграде особый интерес.

И тогда, и позже сохранялось сознание того, что при необходимости всегда можно обратиться к Н.Н. и Р.Н. Скатовым за советом, а то и за помощью. Был период в нашей семейной жизни, когда мы с женой вывозили во время летнего отпуска дочерей или в Крым, или в разные города с культурно-просветительской целью. В Москве (точнее, в Подмосковье) останавливались в квартире родственников, уезжавших в отпуск, в Киеве и Одессе – у однокурсниц (где только их не было!), а в Ленинграде – у Скатовых, которые уезжали в Пицунду и оставили нам ключи от квартиры. Около двух недель мы имели возможность знакомить дочерей с Ленинградом и пригородами.

Естественно, Н.Н. и Р.Н. присутствовали на защите моих (и Ю.В. Лебедева) кандидатской и докторской диссертаций, что, несомненно, было хорошей поддержкой. Можно было бы вспомнить немало других случаев, значимых для меня и моей семьи контактов с Н.Н. и его близкими. Без сомнения, Н.Н. Скатов сыграл очень большую роль в моей судьбе – как человек, как вузовский преподаватель, как литературовед. Что касается этого последнего фактора, то я хочу остановиться на одном направлении научной деятельности Н.Н. – на его работах по истории русской литературной критики. Выше уже упоминалось о том, что он защитил кандидатскую диссертацию о Белинском и читал нам, студентам, соответствующий спецкурс. Изучение истории литературной критики не стало в дальнейшем приоритетным направлением научной работы Н.Н. – он стал выдающимся некрасоведом и пушкиноведом, попутно занимался творчеством и других поэтов (Ф.И. Тютчева, А.В. Кольцова, А.А. Фета и др.). Но и о литературной критике не забывал. Об этом свидетельствует, например, подготовка издания (со вступительными статьями) таких выдающихся и таких разных литературных критиков, как А.В. Дружинин и Н.Н Страхов (обе книги выдержали по два издания). Знаменателен сам диапазон интересов Н.Н. в области литературной критики: западник, либерал Дружинин и почвенник, консерватор Страхов.

В 1983 г. под редакцией и со вступительной статьёй Н.Н. Скатова вышел сборник критических статей А.В. Дружинина – критика, деятельность которого явно недооценивалась официальным литературоведением как идеолога «чистого искусства» и явного противника революционной демократии. В 1988 г. сборник был переиздан в расширенном составе под заглавием «Прекрасное и вечное». В нём опубликованы все лучшие статьи талантливого критика. Сам факт знакомства с ними позволяет уточнить представления о творчестве самых известных русских писателей XIX века: Пушкина и Гоголя, Писемского и Островского, Тургенева и Л. Толстого, Гончарова и Салтыкова-Щедрина, о поэтах Некрасове и Фете, наконец, интересны более строгие, чем привыкли думать читатели XX века, суждения о критической позиции Белинского. Литературная критика Дружинина демонстрирует возможность альтернативного осмысления творчества названных писателей по сравнению с доминировавшим у нас на протяжении почти всего XX века пониманием их в духе реальной критики.

У Н.Н. Скатова выработался специфический, свойственный именно ему стиль научной статьи о литературном критике, сочетающий интерес к личности, общественной и философско-эстетической позиции критика с конкретной характеристикой его критических оценок и суждений. Его статьи равно интересны и специалистам, и просто любителям литературы. В них нет апологии личности или литературно-критической позиции того, кто оказывается объектом научного исследования учёного. Это строгая и объективная характеристика, с учётом всех «за» и «против», с учётом места того или иного критика в русском литературном процессе.

Что касается А.В. Дружинина, то анализом его критической деятельности Н.Н. демонстрирует драму незаурядного человека, пытавшегося идти против течения, против исторически оправданного преобладания в середине XIX века в России увлечения преимущественно социальной функцией литературы, оставшегося не понятым и в конечном счёте не востребованным читательской массой.

Появление в 1984 г. в издательстве «Современник» сборника статей Н.Н. Страхова «Литературная критика» стало очень значительным событием. Это было по существу первое в XX веке издание трудов выдающегося философа, религиозного мыслителя и литературного критика, судьба которого, кстати, связана с Костромой (в 1840-е годы он учился в Костромской семинарии, где в это время ректором был его дядя по матери архимандрит Нафанаил Савченко). Имя Н.Н. Страхова, как глубоко религиозного человека и философа, долгое время было фактически под запретом. Н.Н. Скатову пришлось преодолеть серьёзное сопротивление идеологической цензуры, чтобы осуществить это издание, правда, со значительными купюрами. Существенным фактом стала

вступительная статья к сборнику (как шутили коллеги, Н.Н. Скатов про Н.Н. Страхова), на деле разрушавшая почти вековое молчание об этом критике, о котором если и вспоминали, то почти исключительно в негативном плане.

Это был опыт глубокого и обстоятельного анализа жизни и разносторонней деятельности Н.Н. Страхова с учётом сложности его философской, политической и литературно-критической позиции. Прежние немногочисленные работы о нём советских исследователей (например, У.А. Гуральника и Н.А. Горбанёва) отличались явной идеологической зашоренностью и необъективностью по отношению к критику-почвеннику. Не обошёл Н.Н., в частности, сложный вопрос о взаимоотношениях Страхова с Ф.М. Достоевским, его во многом единомышленником и коллегой по журнальной деятельности, обвинённым критиком (в письмах к Л.Н. Толстому) в безнравственности и жестокости (по существу в том, что независимо от критика позже Н.К. Михайловский назовёт «жестоким талантом», но в бытовом плане). Взаимные нелицеприятные, порой жёсткие оценки и взаимные обвинения Страхова и Достоевского – при большой близости идеологических и литературных позиций – факт литературного быта, от которого невозможно отвернуться.

Статья Н.Н. Скатова о Н.Н. Страхове, как и само издание его литературно-критических статей, объективно способствовали возвращению в научный оборот и учебный процесс на школьном и вузовском уровне интересных и оригинальных оценок многих явлений русской литературы, прежде всего трёх выдающихся произведений 1860-х годов – романов И.С. Тургенева «Отцы и дети», Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» и особенно Л.Н. Толстого «Война и мир». Это очень важный факт учебного, научного и гражданского характера.

Хочу остановиться ещё на одном интересном эпизоде научной биографии Н.Н. Скатова. В 1989 г. в издательстве «Советский писатель» вышел сборник статей «В мире Добролюбова», составленный Ф. Кузнецовым и Ст. Лесневским. В сборнике опубликована статья Н.Н. «Сердце гражданина». Само заглавие статьи характеризует её направленность: сборник появился в разгар горбачёвской перестройки, обострившей в нашем обществе проблему гражданской позиции, и актуализация добролюбовского наследия и напоминание о его обострённом чувстве гражданского долга были как нельзя кстати. Автор статьи подчёркивает феномен критика, создателя своего, оригинального критического метода, видит в нём «тип социальной, эстетической, нравственной культуры». Эта статья имеет несколько иной характер по сравнению с прежними – о Дружинине и Страхове. Это своеобразное эссе о личности Добролюбова, уникальной, самоотверженной, талантливой, гордой – и жертвенной, преподавшей соотечественникам большой нравственный урок.

Естественно, тремя названными русскими критиками не исчерпывается интерес Н.Н. к литературной критике. Показателен треугольник различных критических позиций: Дружинин – Страхов – Добролюбов, до того разных во всех отношениях, что кажется невозможным ставить их в один ряд. Однако их объединяет преданность великой русской литературе, пусть по-разному ими понятой, сопричастность её достижениям, а интерес Н.Н. Скатова к этим критикам демонстрирует широту его научных, гражданских, человеческих интересов.

Искренне и сердечно поздравляя Н.Н. Скатова со славным 80-летним юбилеем, я, мои друзья и близкие, все, кто имел счастье учиться у Н.Н., общаться с ним в жизни, пользоваться его научными трудами, желаем ему крепкого здоровья, дальнейших успехов (мы знаем, что Н.Н. не прекращает свою научную деятельность). Спасибо Вам, дорогой Н.Н., за всё!

В.В. Тихомиров, доктор филологических наук, профессор Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова

РАЗДЕЛ I

ДУХОВНО-НРАВСТВЕННАЯ ПРОБЛЕМАТИКА ТВОРЧЕСТВА Н.А. НЕКРАСОВА И Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО (К 190-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ)

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

ТРАДИЦИИ ДРЕВНЕЙ РУСИ В ТВОРЧЕСТВЕ Н.А. НЕКРАСОВА («КОМУ НА РУСИ ЖИТЬ ХОРОШО»)

Разумеется, наиболее ярко древнерусские традиции, как средневеково-христианские, проявились в присущих тексту главной поэтической эпопеи Н.А. Некрасова мотивах греха и покаяния[1]. По сути, «Кому на Руси жить хорошо» представляет собой поэтическое исследование русского греха и русского покаяния[2]. Вместе с тем само название эпопеи включает слово «Русь», которое на пространстве текста используется, актуализируется не меньше тридцати раз. Скажем прямо, мало в каких иных произведениях русской поэзии всех эпох слово «Русь» рассыпано столь щедро и многозначительно. Примечательно, что в «Слове о полку Игореве», древнерусской поэме домонгольского периода, соотносительный образ-символ «Русская земля», как неоднократно отмечено, подсчитано исследователями-медиевистами, встречается 21 раз[3], то есть тоже достаточно многократно. Перекликается в названных двух литературных памятниках и значение, наполнение каждого из упомянутых образов-символов, концептов, – земля и люди. Они же и являются предметом изображения, обсуждения в обоих текстах – судьбы Руси и народа. Наука давно уже пришла к подобному пониманию, прочтению «Слова о полку Игореве» – канва Игорева похода служит скорее фоном и поводом к поэтическим рассуждениям и обобщениям о судьбах Русской земли как главного литературного героя текстов домонгольской Руси, как ценнейшего достояния, которое надо беречь и сохранять, несмотря на все трагические испытания и невзгоды страны и её народа[4]. Совсем не случайно обе названные поэмы-эпопеи не ограничиваются авторским, литературно-книжным контекстом, но широко и глубоко взаимодействуют с сокровищницей отечественной и мировой народной культуры, народной словесности и фольклора. Причём слово «глубоко» понимается не внешне и формально, а сущностно, как проникновение в глубины народной памяти и народного сознания. Пожалуй, мало найдётся в нашей отечественной поэзии произведений, что могли бы соперничать с обсуждаемыми текстами в указанном отношении (исключение могли бы составить лишь некоторые авторы, в том числе А.С. Пушкин и М.Ю. Лермонтов).

Важной текстовой функцией, сближающей эпопею Н.А. Некрасова и древнерусские тексты, особенно домонгольского периода, является особое значение, которое отводится в обоих случаях экспозиции текста. Практически все важнейшие древнерусские произведения XI–XIII вв. снабжены не просто вступлениями, но – экспозициями, то есть частями текста не только поэтически и информативно, но – сюжетно-композиционно значимыми[5]. Экспозиции открывают

© Г.Ю. Филипповский, 2011

тексты «Повести временных лет» (с темой истоков Руси, трижды обозначенной, с образом-символом «Русская земля», повторённым дважды), «Поучения Владимира Мономаха», «Повести об ослеплении Василька Ростиславича» (где повторён трижды образ-символ, концепт «Русская земля»), «Хожения игумена Даниила в Святую Землю», «Сказания о чудесах Владимирской иконы Божьей матери», «Повести об убиении князя Андрея Боголюбского», «Слова о полку Игореве», «Слова-моления Даниила Заточника» и некоторых других текстов XI–XIII вв., золотого первоначального века русской литературы. Практически везде экспозиции названных древнерусских текстов можно образно сравнить с взведённой пружиной, которая распрямляется, реализуется на пространстве всего последующего текста литературного произведения.

Сходную роль играют вступления-экспозиции (их два) в эпопее Н.А. Некрасова. Это два Пролога: один, то есть первый, предваряет текст эпопеи как поэтического целого. Второй – Пролог к важнейшей части эпопеи «Крестьянка». Действительно, образы Ярославны «Слова о полку Игореве» и Матрёны Тимофеевны «Кому на Руси жить хорошо» не только соотносительны по молитвенному стоянию героинь, направленному на спасение и сохранение, на утверждение жизни на земле, но – как одни из самых ярких и запоминающихся женских образов русской литературы, мастерски, гениально написанных. Так называемый «плач Ярославны» композиционно представляет собой своего рода Пролог к последней, финальной части «Слова» – возвращению героя на Русскую землю. Первый Пролог эпопеи Н.А. Некрасова, написанный в полусказочной манере по особенностям поэтики, представляет путь семи мужичков-странников по просторам Руси, выясняющих «кому живётся весело, вольготно на Руси». При сопоставлении Пролога с вступлением-экспозицией «Слова о полку Игореве» видно их сходство в сказовой манере и, главным образом, в причудливо-мифопоэтическом контексте, избранном обоими авторами. То, что их разделяет более семисот лет, говорит об устойчивости литературно-поэтических традиций, об известной архаизации как черте поэтического метода Н.А. Некрасова и о глядевших в будущее находках и прозрениях автора-поэта «Слова о полку Игореве».

Н.А. Некрасов населяет Пролог мифопоэтической фантастикой – с ведьмой, лешим, ночным миром опоэтизированной природы, со сказочными сюжетами о птенчике, скатерти-самобранке. В этот причудливый контекст иномирия перемещается сюжет о мужиках-странниках, которые не только не растерялись в этом странном мире антиявлений, но, напротив, хорошо в нём освоились и весело пируют. Первый Пролог тем самым анонсирует (ни больше, ни меньше) финал эпопеи – «Пир на весь мир». Мифопоэтическими условностями ночной темы наполнен не только первый Пролог – но вся эпопея, в особенности, столь важная по мысли автора – «Крестьянка». И дело здесь не столько в ночи как таковой, но в присущей этой теме – поэтической сокровенности.

Поэтической сокровенностью, напряжённым мифопоэтическим контекстом отмечено вступление-экспозиция «Слова о полку Игореве» с ведущим образом Бояна «вещего», певца слав старым князьям Руси[6]. Он «Велесов внуче», причастный художественной магии древнего Древа Песен, по поводу чего некоторые исследователи соотносили песни Бояна с древнескандинавской традицией скальдов[7]. Как автор «Слова о полку Игореве» отталкивается от мифопоэтического контекста Бояна, так Н.А. Некрасов в Прологе «Кому на Руси жить хорошо» отталкивается от образов народной мифологии, ночной мифопоэтической фантастики и сказки. По сути, древнерусский поэт-автор «Слова» и Н.А. Некрасов избрали сходный художественный приём: идти к актуальной реальности православного мира от мифопоэтического мира народной культуры, обряда, ритуала, сказки, мифа, трансформируя и преодолевая его. В «Слове о полку Игореве» это не просто мир Велесова внука Бояна, но мир «земли незнаемой» – половецкой степи, ставшей миром поражения, беды, иномирием[8]. Опираясь на эпизод Ярославны, автор преодолевает этот сюжетный мурок, выводит героя на пути возвращения в мир Русской земли, «к святой Богородице Пирогощей»[9], в православный мир Киева как города-символа

эпических ценностей русской и христианской славы: «Здравы князи и дружина, побарая за христианы на поганыя полкы». Уже отмечалось, что Н.А. Некрасов проводит читателя по путям 7 мужиков-странников как «самовидцев» греха, покаяния и праведности народа Руси. Сказовая архаизация текста позволяет проникнуть в глубинные, сокровенные пласты русской народной почвы и подпочвы. Последнее характерно и для «Кому на Руси жить хорошо», и для русской средневековой поэмы (книжного эпоса) «Слова о полку Игореве». Масштабы обоих произведений очевидно также соотносительны, близки к эпопее, со всем специфическим историзмом, отпечатком своей эпохи, присущим этим сильно хронологически разведённым текстам, литературным произведениям.

Как уже отмечалось, текст экспозиций многих литературных произведений периода возникновения и первоначального развития русской литературы XI–XII веков отмечен многими лексическими повторами, в частности, повторами, кратными 3[10]. Совершенное число средневековья, и не только этой эпохи развития христианской культуры, своей символической функцией священного числа обязано во многом также предшествующим эпохам и культурам, начиная с истоков мировой цивилизации и культуры или даже временам первобытной культуры. Троичный символизм хорошо исследован в работах В.М. Кириллина[11], который во многом опирался на труды многих своих предшественников по изучению символики чисел, причём и зарубежных, и отечественных. Что касается троичного символизма в экспозициях текстов литературных памятников Руси, то есть смысл сослаться на наши предшествующие работы[12]. Если же говорить о троичном символизме некрасовских текстов, то здесь можно в качестве примера обратиться к словам песни, которую слышит Матрёна Тимофеевна зимней ночью в минуты её тяжёлого душевного кризиса: «На горе стоит ёлочка, / Под горою светёлочка, / Во светёлочке Машенька, / Приходил к ней батюшка (во второй строфе – матушка, в третьей – Пётр) / Будил её, побуживал: /Ты, Машенька, пойдём домой! /Ты, Ефимовна, пойдём домой!/ Я не пойду и не слушаю: / Ночь темна и немесячна, /Реки быстры, перевозов нет, / Леса темны, караулов нет…»[13]. Разумеется, данный пример троичных повторов с фольклорным контекстом не единичен в эпопее Н.А. Некрасова, причём существует ряд эпизодов троичных повторов поэтического текста без следов фольклорных влияний.

В.Г. Прокшин в своей статье «Истоки и роль числа семь в структуре «Кому на Руси жить хорошо» и некоторых других эпопей»[14] обратил внимание на числовой символизм в эпопее Н.А. Некрасова и, прежде всего, на символику числа 7. Общеизвестны связи творчества Некрасова и пушкинских традиций, и здесь упомянута пушкинская «Сказка о мёртвой царевне и семи богатырях». Отмечены примеры символизма числа 7 в памятниках русского фольклора, например, в сказке «Волк и семеро козлят», или пословично-поговорочные образцы семеричного символизма: их число может превысить 100, например: семь бед – один ответ; у семи нянек дитя без глаза; семеро одного не ждут… К сказанному В.Г. Прокшиным можно добавить, что в Прологе, прежде всего, семеричный символизм не просто существует, но – организован: 1. Сошлись семь мужичков; 2. Семь временнобязанных; 3. Из смежных деревень / – Заплатова, Дырявина, / Разутова, Знобишина, / Горелова, Неелова, / Неурожайка тож; 4. Роман сказал: помещику, /Демьян сказал: чиновнику, / Лука сказал: попу. / Купчине толстопузому! – / Сказали братья Губины, Иван и Митродор. /Старик Пахом потужился и молвил, в землю глядючи: / Вельможному боярину, /Министру государеву, /А Пров сказал: царю»; 5. Роман кричит: помещику, /Демьян кричит: чиновнику, / Лука кричит: попу; / Купчине толстопузому, – / Кричат братаны Губины, / Иван и Митродор; / Пахом кричит: светлейшему / Вельможному боярину, / Министру государеву, / А Пров кричит: светлейшему / Вельможному боярину, / Министру государеву, / А Пров кричит: царю!»; 6. Слетелися семь филинов; 7. С семи больших дерев. Имеются 7 эпизодов семеричного символизма, что говорит о следовании древним традициям сугубого символизма числа 7[15].

Если говорить о соотносительном контексте рассмотрения «Слова о полку Игореве», то семеричный символизм не только наблюдается там, но касается особо важного в мифопоэтическом контексте образа Бояна – он упоминается в «Слове» 7 раз (в экспозиции – 3 раза в ряду минимум 3 ещё иных примеров троичного символизма): 1. А не по замышлению Бояню; 2. Боянъ бо вещий; 3. Боянъ же, братие…; 4. О Бояне соловию стараго времени; 5. Чи ли въспети было, вещей Бояне, Велесовъ внуче; 6. Тому вещей Боянъ и пръвое припевку, смысленый, рече; 7. Рекъ Боянъ и Ходына. Вслед за многими старыми филологами и историками-медиевистами (Н.И. Прокофьевым, В.П. Адриановой-Перетц, Д.С. Лихачёвым, В.В. Кусковым) автор книги «Символика чисел в литературе Древней Руси (XI–XVI века)» В.М. Кириллин отмечает: «Древнерусское художественное сознание и творчество… были пронизаны символизмом как главным принципом и средством обретения истины о Боге и человеке, о вечном и временном, о невидимом и видимом. При этом исследователи русского средневековья вспоминают систему христианского символизма Псевдо-Дионисия Ареопагита VI в., согласно которой «символ одновременно таит в себе и открывает собой “умонепостигаемую” и “невысказываемую” истину, в человеческом восприятии призванную “реально являть мир сверхбытия на уровне Бытия” при том, что представления о священных свойствах числа и числовых отношений возникли в глубокой древности»[16]. В священных чисел древности семёрке отводилась роль универсального начала (Пифагор). В школе Пифагора был написан трактат об универсальном значении числа 7, считавший, что всё в мире семерично: все основные сферы мира, периоды повторяющихся процессов в мире, периоды жизни существ, – подчиняются числу 7[17]. Семёрка мыслилась как число человека в богословии Августина Блаженного (IV–V вв.), означающее гармоническое отношение человека к миру, а ещё – как чувственное выражение всеобщего порядка; число 7 знаменовало собой высшую степень познания божественной тайны и достижения духовного совершенства[18].

Мироправящая иерархичность символизма семёрки, её связь с творческим алгоритмом Космоса и Бытия (сравним 7 дней Творения библейской Книги Бытия) однозначно подпитывали художественное сознание как автора «Слове о полку Игореве», так и автора эпопеи русского бытия «Кому на Руси жить хорошо». Образ Бояна «Слова» как песнетворца «старого времени» уподоблен соловью, скачущему по «мыслену Древу» Жизни или познания Добра и Зла или Песен, моделировавшему структуру древнего, архаического мироздания[19]. Автор «Слова» явно стремился не отделять свой средневековый мир от мира Начал, «стараго времени», потому и подчеркнул в образе Бояна коммуникативную функцию, связи времени и пространства («свивая... обаполы сего времени»). Эту творческую, интегративную функцию образа Бояна и должно было подчеркнуть мироправящее число древности и средневековья 7, кратное упоминаниям Бояна в «Слове». Семёрка, кроме того, число мудрости, софийное число, связанное с библейским царём Соломоном[20]. В «Слове» художественным аналогом этого образа выступает Святослав Киевский с его вещим сном и «золотым словом», где он произносит 7 уроков – обращений к князьям Русской земли по следам поражения Игоря, которого Святослав как старший и «мудрый» князь порицает за неразумие и опрометчивость: «Се ли створисте моей серебряной седине!»[21] Апологию мудрости на фоне темы неразумия содержит современное «Слову о полку Игореве» гномическое «Моление / Слово Даниила-Заточника», памятник литературы Владимирской Руси конца XII – начала XIII веков[22].

Можно думать, что не случайно автор «Кому на Руси жить хорошо» включил «Русь» в заглавие своей эпопеи и не один десяток раз использовал его в тексте своего произведения. Не случайно Пролог – экспозиция этого замечательного эпопейного текста – открывается и разворачивается под знаком сакрального числа древности и средневековья – мироправящей семёрки. Подобная же художественная логика выше отмечена в художественном сознании автора «Слова о полку Игореве» (кратность 7 в связи с образами Бояна «вещего» и Святослава «мудрого»). Оба произведения отмечает определённая архаизующая художественная тенденция. К ним впол-

не применимо наблюдение В.Н. Топорова, что «существует целый ряд архаичных текстов, в которых числа не только раскрывают свою природу, но и описываются операции над ними, причём эти операции также считались сакрализованными, поскольку с их помощью актуализировался акт "космизации" вселенной»[23]. Видимо, к этой же плеяде художественных текстов надо отнести эпопеи, упомянутые В.Г. Прокшиным[24]: «Илиада», «Одиссея», «Энеида», «Божественная комедия» Данте Алигьери, эпопея об Уленшпигеле Ш. де Костера.

Что касается вышеупомянутых «операций над числами», то в Прологе «Кому на Руси жить хорошо» на это указывает известная строфа Пролога: «Слетелися семь филинов, / Любуются побоищем / С семи больших дерев, / Хохочут, полуночники! / А их глазищи жёлтые / Горят, как воску ярого / Четырнадцать свечей!» Слово «четырнадцать» явно состоит в связи с только что дважды повторенным сакральным числом семь, но входит уже в интеграционные с ними отношения. Подобным же комбинаторным смыслом наделил автор «Слова о полку Игореве» кратное 7 и 3 использование ключевого образа-символа, концепта «Русская земля». В «Слове» он встречается 21 раз, то есть 7х3[25]. Произведение совершенных чисел как приём особого, маркированного повтора встречаем в «Хожении игумена Даниила» – начала XII века, где многократные троичные повторы сопровождают сакральные слова и фразы: «святый град Иерусалим», «святое место»[26]. К этому же приёму сакрализации текста прибег Н.А. Некрасов в своей эпопее, где в Прологе, как отмечалось выше, встречаются два периода семеричных словесных символов (сравним два эпизода семеричных повторов в «Слове о полку Игореве»). Однако самый поразительный пример сакральных «операций над числами» находим в скульптурной программе знаменитого храма Покрова на Нерли (1165), где на фасадах расположены три комбинации по 7 женских масок явно символического характера и содержания[27]. Поразительно, но алгоритм семеричной символики рельефов Покрова на Нерли совпадает с явно комбинаторным числом 21 (7х3) повторений образа-символа «Русская земля» в тексте «Слова о полку Игореве», также памятника древнерусской художественной культуры конца XII – начала XIII вв.[28] Известное образное определение-сравнение Н.Н. Воронина «Дмитриевский собор Владимира на Клязьме (1193 г.) – это "Слово о полку Игореве"[29] в камне», как сейчас представляется, будет звучать: «Храм Покрова на Нерли – это "Слово о полку Игореве" в камне». Если же говорить о традициях Древней Руси в творчестве Н.А. Некрасова, то они несомненны, о чём свидетельствует сопоставительное рассмотрение текстов, художественных приёмов и построения, художественной архитектоники и поэтики «Кому на Руси жить хорошо» и «Слова о полку Игореве».

Примечания

[1] См.: *Гин М.М.* От факта к образу и сюжету. О поэзии Н.А. Некрасова. – М., 1971; *Филипповский Г.Ю.* Молодой Некрасов: аспекты поэтики // Некрасовский сборник. – Т. XIV. – СПб., 2008. – С. 46–67.

[2] *Филипповский Г.Ю.* Мотив покаяния в русской литературе XII века и в поэзии А.С. Пушкина и Н.А. Некрасова // *Филипповский Г.Ю.* Динамическая поэтика русской литературы. – СПб., 2008. – С. 382–394.

[3] *Робинсон А.Н.* Литература Древней Руси в литературном процессе средневековья XI–XIII в. – М., 1980. – С. 299; *Бобров А.Г.* Русская земля // Энциклопедия «Слова о полку Игореве» / Отв. ред. О.В. Творогов. – Т. 4. – СПб., 1995. – С. 243–245.

[4] *Лихачёв Д.С.* Великое наследие. Классические произведения литературы Древней Руси. – М., 1975; *Богуславский С.А.* Русская земля в литературе Киевской Руси XI–XIII в. // Учёные записки МГУ им. М.В. Ломоносова. – Вып. 118. Труды кафедры русской литературы. – Кн. 2. – М., 1946. – С. 3–26.

[5] *Филипповский Г.Ю.* Поэтика экспозиций в литературных памятниках Руси XII века // Филипповский Г.Ю. Динамическая поэтика… – С. 10–23; *Соколова Л.В.* Зачин в «Слове» // Энциклопедия «Слова» о полку Игореве» … – Т. 2. – С. 215–218.

[6] *Дмитриев Л.А.* Боян // Энциклопедия «Слова о полку Игореве» … – Т. 1. – С. 147–153.

[7] *Шарыпкин Д.М.* Боян в «Слове о полку Игореве» и поэзия скальдов // Труды отдела древнерусской литературы. – Л., 1976. – Т. 31. – С. 14–22.

[8] *Гаспаров Б.М.* Поэтика «Слова о полку Игореве». – М., 2000 (первое издание: Вена, 1984).

[9] Текст «Слова о полку Игореве» цит. по: Библиотека литературы Древней Руси. – Т. 4. – СПб., 1997. – С. 254–266.

[10] *Каган М.Д.* Повторы в «Слове» // Энциклопедия «Слова о полку Игореве»… – Т. 4. – С. 124–130; Филипповский Г.Ю. Лексические повторы в экспозициях текстов литературы Руси XI–XIII вв. // Язык и мысль: традиции и новые парадигмы. Вторые Ярославские лингвистические чтения. Сборник научных трудов Международной конференции. – Т. 2. – Ярославль, 2009. – С. 200–206.

[11] *Кириллин В.М.* Символика чисел в литературе Древней Руси // Древнерусская литература. Изображение природы и человека / Под ред. А.С. Дёмина. – М., 1995.

[12] *Филипповский Г.Ю.* Поэтика экспозиций…; *Он же*. Лексические повторы…

[13] Поэтические тексты Н.А. Некрасова цит. по: *Некрасов Н.А.* Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. – Л., 1981–1985.

[14] *Прокшин В.Г.* Истоки и роль числа семь в структуре «Кому на Руси жить хорошо» и некоторых других эпопей // О Некрасове. Статьи и материалы. – Вып. IV. – Ярославль, 1975. – С. 76–91.

[15] *Топоров В.Н.* Числа // Мифы народов мира. Энциклопедия. – Т. 2. – М., 1994. – С. 629–631; *Кессиди Ф.Х.* От мифа к логосу. – М., 1972. – С. 159–174; *Кириллин В.М.* Символика чисел…

[16] *Кириллин В.М.* Символика чисел … – С. 8.

[17] *Кессиди Ф.Х.* От мифа к логосу... – С. 159.

[18] *Гилберт К., Кун Г.* История эстетики. – М., 1960. – С. 148–158.

[19] *Ржига В.Ф.* «Мысленное древо» в «Слове о полку Игореве» // Сб. ст. к 40-летию учёной деятельности акад. А.С. Орлова. – Л., 1934. – С. 103–112.

[20] *Аверинцев С.С.* К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской // Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. – М., 1972. – С. 35–49; *Брюсова В.Г.* Толкование на IX притчу Соломона в Изборнике 1073 года // Изборник Святослава 1073 года. – М., 1977.

[21] *Творогов О.В.* Злато слово… // Энциклопедия «Слова о полку Игореве»… – Т. 2. – С. 227–229.

[22] *Бирнбаум Х., Романчук Р.* Кем был загадочный Даниил Заточник? (К вопросу о культуре чтения в Древней Руси) // Труды отдела древнерусской литературы. К 90-летию акад. Д.С. Лихачёва. – Т. 50. – СПб., 1998. – С.576–602.

[23] *Топоров В.Н.* Числа... – С. 631.

[24] *Прокшин В.Г.* Истоки и роль числа семь… – С. 76–90.

[25] *Робинсон А.Н.* Литература Древней Руси... – С. 299; *Бобров А.Г.* Русская земля… – С. 243–245.

[26] Библиотека литературы Древней Руси. – Т. 4. – СПб., 1997. – С.26–117.

[27] *Вагнер Г.К.* Скульптура Древней Руси. Владимир, Боголюбово. – М., 1969.

[28] *Вагнер Г.К., Филипповский Г.Ю.* О скульптурной программе храма Покрова на Нерли // Искусство. – 1980. – № 9. – С.56–60.

[29] *Воронин Н.Н.* Древнерусское искусство. – М., 1962. – С. 20.

Е.В. Макарова
Владимирский государственный гуманитарный университет

МОТИВ ПУТИ В КНИГЕ РАССКАЗОВ «ЗАПИСКИ ОХОТНИКА» И.С. ТУРГЕНЕВА И ПОЭМЕ «КОМУ НА РУСИ ЖИТЬ ХОРОШО» Н.А. НЕКРАСОВА

Говоря о личных и творческих связях между И.С. Тургеневым и Н.А. Некрасовым, стоит отметить, что в период создания книги рассказов «Записки охотника» их связывалидружеские отношения, оба автора находились под влиянием обаяния личности В.Г. Белинского. О тесных дружеских связях говорит активная переписка между писателями: Тургенев вплоть до 1860-х годов тесно сотрудничал с «Современником», возглавляемым Некрасовым. Менее известен эпизод, случившийся в 1846 году – молодой писатель в имении Бееров в Шашкине

© Е.В. Макарова, 2011

читает неопубликованное стихотворение Некрасова «Родина», которое вызвало множество положительных откликов у публики (10, 235), сам Тургенев одобрительно отзывался в то время о стихах Некрасова. Еще один известный факт – именно Некрасов предложил Тургеневу издавать «Записки охотника» отдельной книгой (9, 406).

Хотя ко времени создания поэмы «Кому на Руси жить хорошо» пути двух авторов разошлись, произведения роднит «генетическая связь» с идеями, высказанными в 1840-е годы В.Г. Белинским. Определенная часть «Записок охотника» (рассказы «Бурмистр», «Контора», «Два помещика») создавалась под непосредственным влиянием Белинского (в том числе его знаменитого «Письма к Гоголю» (5, 30)). Некрасов в 1960-е годы вместе с Н.Г. Чернышевским и Н.А. Добролюбовым выступал продолжателем линии В.Г. Белинского, однако с подобающим идейному направлению революционным подтекстом.

Разница между двумя авторами велика: в творчестве Тургенева народной теме были посвящены почти исключительно «Записки охотника», для Некрасова же эта тема стала центральной в творчестве. Кроме того, авторов разделяют разные роды литературы, однако, пожалуй, нигде, как в поэзии Некрасова, так ярко не звучат прозаические ноты, не изображена проза крестьянской жизни, и ни у кого другого, как у Тургенева, проза не была в такой степени насыщена лирическим содержанием.

Сходство между двумя произведениями обнаруживается уже на этапе их создания: авторам требовалось создать широкое полотно народной жизни, показать ее максимально приближенной к реальности. Подобные цели обусловили и выбор жанровой формы. Тургенев создает прозаический цикл особого типа, «книгу рассказов». Рассказы, выходившие первоначально поодиночке, автор соединяет в книге в определенной последовательности. Насколько важно было для Тургенева их особое построение можно видеть по сохранившимся программам «Записок»; не все рассказы были закончены и вошли в произведение, какие-то остались только на уровне замысла («Землеед») или были не завершены («Реформатор и русский немец»); не случайны и последние три рассказа, добавленные в книгу через двадцать лет. Причина, очевидно, в том, что Тургенев чувствовал незавершенность своего эпического замысла, ему важно было ввести в произведение образы вечные (Лукерья из «Живых мощей», Чертопханов из рассказа «Конец Чертопханова») – показать русский национальный характер в его «крайних проявлениях». В итоге писатель становится создателем нового жанра – по кругу охваченных проблем «Записки охотника» близки роману. Так, в западном литературоведении в XX веке был принят термин «роман в новеллах»; в работах В.Г. Бялого, Ю.В. Лебедева, С.Е. Шаталова подчеркивается принципиальная идейная целостность всего произведения; И.А. Беляева называет «Записки охотника» эпическим циклом (2, 38). В то же время для поэта-Некрасова, ставившего себе цель показать «эпопею современной крестьянской жизни» (3, 445), жанр поэмы был вполне органичен.

Итак, поэму и книгу рассказов роднит попытка создать масштабную картину действительности, кроме того, они наполнены множеством частных сюжетов. Своеобразный хор крестьянских голосов имеет сходство с романным многоголосием, романной многолинейностью. Непосредственная связь с романом прослеживается и в одной из ведущих сквозных линий, исследуемых в произведениях, – мотиве пути.

М.М. Бахтин в исследовании «Формы времени и хронотопа в романе» выделяет хронотоп дороги и говорит об особой сюжетной роли данного образа в истории жанра романа. Литературовед исследует движение мотива от античного бытового романа странствий до романтического романа, романа исторического и русского романа XIX века. Исследователь отмечает и насыщенное метафорическое значение образа дороги (его семантика включает в себя жизненный путь, исторический путь, новую дорогу героя и т.д.) (1, 392–393).

Образ дороги, вместе с ним образ странствующего героя позволяют автору охватить максимальное количество мест, продолжая основную сюжетную линию, показывать множество

линий второстепенных, параллельных ей. Подвижный герой, свободно перемещающийся в пространстве, помогает расширить повествовательное полотно произведения. Однако если в западной традиции путь героя – это путь личных странствий, индивидуальный путь («Дон-Кихот» М. Сервантеса, «Паломничество Чайльд-Гарольда» Д. Байрона), цель которого – осознание героем своего места в мире, то в «Мертвых душах» Н.В. Гоголя просматривается иная позиция. Путь героя здесь – есть способ показать мир вокруг него, попытка изобразить картину объективного мира; таким образом, дорога приобретает смысл общенациональный, выбор пути / дороги равен выбору пути развития России. Тургенев и Некрасов выступают продолжателями данной традиции.

В «Записках охотника» сам мотив пути не представлен явно, скорее он подразумевается в подтексте книги. Рассказчик путешествует по Орловской губернии, постоянно перемещается от места к месту. Толчком для сюжета в рассказе становится остановка в пути, сама же дорога остается скрытой в подтексте (исключение представляет рассказ «Стучит!»). Основой следующего сюжета становится новая встреча, которая происходит на той или иной остановке. Путешествие будто бы не имеет конечной цели, хотя мы можем вывести ее по прочтении книги в ее целостности. Так мотив дороги становится одним из основных элементов, на которых строится прием монтажа в произведении. В поэме «Кому на Руси жить хорошо» путь семи странников дан явно, конкретно. У него есть своя (хотя спорная и труднодостижимая) цель. Однако мотив дороги и у Некрасова выполняет сходную функцию, то есть является емким композиционным приемом, позволяющим скреплять, связывать повествование.

Смысловая насыщенность мотива дороги всегда сопряжена с понятием движения. На уровне текста там, где есть дорога, – понимается движение, и, наоборот, там, где есть движение, – подразумеваемся дорога:

«Не все между мужчинами
Отыскивать счастливого,
Пощупаем-ка баб!» –
Решили наши странники
И стали баб опрашивать…

Подумали – пошли…» (6, 125)

Причем, движение всегда неторопливое – об этом говорит и ритм поэмы Некрасова, а в рассказе Тургенева «Стучит!» у охотника есть время полюбоваться Святлоегорьевскими лугами, вспомнить предания старины.

В общем контексте эпохи два произведения показывают два движения: книга «Записки охотника», созданная в предреформенный период, – к отмене крепостного права, а поэма «Кому на Руси жить хорошо», задуманная в пореформенный период, – движение от точки отмены крепостного права далее к полной свободе крестьянина. Несомненно, у Некрасова «народное движение» выражено в более яркой степени, исследователями отмечается, что «“эпопейное” состояние мира, когда народ пришел в движение, возникло в русской жизни в 1860-е гг.» (8, 441). Однако в книге Тургенева рассказчик, постоянно перемещаясь и оценивая жизнь разных социальных слоев населения (не только крестьян, но и помещиков, дворян, однодворцев), наблюдая за положением вещей в России глазами просвещенного человека, «европейца», ставит проблему выбора, возможность существования рабства в собственной стране оценивается им негативно.

Через движение героев обнаруживается прямая связь мотива дороги с категорией времени, с одной стороны, и категорией пространства – с другой. Время и пространство фокусируются в одной точке, точке дороги, не случайно, по М.М. Бахтину, «это точка завязывания и место

совершения действий» (1, 392). Различные встречи (еще один мотив, непосредственным образом связанный с дорогой) провоцируют сюжеты, рассказывание историй. При этом дорога является местом не только встреч случайных (подчеркивается особая роль случая), но и встреч людей разных сословий и социальных уровней: «На дороге (“большой дороге”) пересекаются… пространственные и временные пути многоразличнейших людей – представителей всех сословий, состояний, национальностей, возрастов… Социальные дистанции здесь преодолеваются» (1, 392). Эта характеристика отражает и содержание поэмы Некрасова, только в дороге странники могут встретить и попа, и крестьянку, и солдата, и юродивого, и помещика и т.д.

При этом у Некрасова мы встречается именно с понятием «большой дороги»: в тексте упоминается «столбовая», «широкая дороженька». Пространственная широта заявляет себя здесь как обязательная характеристика российского пейзажа.

Истоки мотива пути у Некрасова связаны с фольклорной традицией. Сама дорога странников становится возможной только после появления волшебного предмета, помогающего героям – скатерти-самобранки. Некрасов здесь сохраняет одну из сюжетных особенностей волшебных сказок, в них путь героя к цели всегда крайне труден, даже невозможен (ср.: «приди туда, не знаю куда, принеси то, не знаю, что…»), своей цели он может достичь только с помощью волшебных помощников (7, 253). Причем, встав однажды на трудный путь, герой должен пройти его до конца; семь странников так поначалу заспорились, что слишком много прошли и поэтому не могли вернуться назад.

Цель путешествия в поэме Некрасова заявлена уже в первых строках: узнать «Кому живется весело, / Вольготно на Руси?», однако она носит крайне неопределенный, субъективный характер, упирается в философский вопрос «Что такое счастье?», и далее – «Может ли быть оно не индивидуальным, а общим?» В действительности, путь странников не имеет конца (как и сама поэма). В главе «Крестьянка» дорога описывается фольклорной формулой: «Шли долго ли, коротко ли, / Шли близко ли, далеко ли, / Вот наконец и Клин…» (6, 127), – образ переносится в фольклорно-сказочную сферу. Вопрос о счастье, философский вопрос, буквально остается открытым: не найден герой, который бы назвал себя счастливым.

Мотив дороги в анализируемых произведениях Н.А. Некрасова и И.С. Тургенева лежит в основе сюжета. Опираясь на теорию А.Н. Веселовского о базовой роли мотива в развитии сюжета (4, 305), можно предположить, что сквозной сюжет в поэме Некрасова носит характер более прозрачный, явный – движение крестьян идет, видимо, из средней полосы России к Волге, где люди должны жить вольней, веселей, однако в главе «Последыш» странники натыкаются на пародийную реконструкцию крепостного права, причем по взаимному соглашению обеих сторон. Путь мужиков, по сути, прерывается, его заменяет путь юного семинариста Гриши Добросклонова, полного надежд, желания, чтобы каждому крестьянину на Руси «вольготно-весело жилось». В финале произведения, главе «Пир на весь мир», путь общий и путь частный совпадают, соединяется полная надежд дорога Гриши Добросклонова и национальный путь. Кроме того, дорога в последнем эпизоде имеет смысл как буквальный (герой идет пешком из семинарии домой, сначала он встает на дорогу широкую («прямая как стрела» (6, 240)), потом дорогу узкую), так и метафорический (начало жизненного пути молодого человека, полного надежд).

Путь охотника в книге рассказов Тургенева менее конкретен, сюжет скорее является частью надтекстовой структуры произведения. Странствия не имеют четкой цели – это и охота, и любование пейзажем, и общение с разными людьми, оттого и рассказы в книге скреплены в меньшей степени. Меж тем охотник открывает для себя всю красоту русской природы и необъятность и широту русского характера; не случайно завершающим рассказом книги стал очерк «Лес и степь»: от жилища Хоря, от крестьянских деревень взгляд охотника устремляется к вечной и непреходящей красоте природы.

Библиографический список

1. *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.
2. *Беляева И.А.* Система жанров в творчестве И.С. Тургенева. – М., 2005.
3. *Жданов В.В.* Некрасов. – М., 1971.
4. *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. – М.. 1989.
5. *Ковалев В.А.* «Записки охотника» И.С. Тургенева: вопросы генезиса. – Л., 1980.
6. *Некрасов Н. А.* Полн. собр. стих.: В 3 т. – Т. 3. – Л., 1967.
7. *Пропп В.Я.* Собр. соч. Морфология «волшебной» сказки. – М., 1998.
8. *Теплинский М.В.* и др. Комментарий к поэме «Кому на Руси жить хорошо» // Полн. собр. стих.: В 3 т. – Т. 3. – Л., 1967.
9. *Цейтлин А.Г* и др. Примечания // Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. – Соч.: В 12 т. – Т. 3. – М., 1979.
10. *Чернов Н.М.* Провинциальный Тургенев. – М., 2003.

Н.И. Бурнашёва
Московский архитектурный институт (государственная академия)

«УРОКИ» Н.А. НЕКРАСОВА МОЛОДОМУ ЛЬВУ ТОЛСТОМУ

В жизни молодого офицера Л.Н. Толстого общение с Н.А. Некрасовым, сначала эпистолярное, позднее личное, сыграло великую роль: именно Некрасов, редактор журнала «Современник», в 1852 г. первый прочитал и оценил рукопись повести «Детство», присланную в Петербург с Кавказа, из станицы Старогладковской, неким «Л.Н.» (псевдоним, которым подписал 24-летний Л.Н. Толстой своё первое сочинение). Опытный редактор, Некрасов, видимо, хорошо понимал, как важно его мнение для начинающего автора, с каким нетерпением ожидает он «приговора», который «или поощрит» его «к продолжению любимых занятий, или заставит сжечь всё начатое» (5, 7), как писал Толстой в первом письме редактору «Современника».

В ответном письме Некрасов рекомендовал автору «Детства» «не прикрываться буквами, а начать печататься прямо с своей фамилией, если только Вы не случайный гость в литературе», – добавлял редактор, сам ещё, видимо, до конца не уверенный в том, насколько «не случайный гость» пожаловал в «Современник». В том же письме Некрасов советовал молодому писателю придать его творению «поболее живости и движения» (5, 8).

Толстой с уважением относился к советам старшего по возрасту и литературному опыту Некрасова. Его «порадовало доброе мнение» о первом его сочинении и то, что это мнение высказал именно Некрасов, имя которого было знакомо Толстому. Он верил, что редактор одного из популярнейших журналов сможет быть объективным и определить наличие или отсутствие таланта в молодом авторе. Первое же опубликованное сочинение, повесть «Детство», названная в журнале «История моего детства», стало первым и горьким уроком Толстому-писателю: трудно сейчас определить, чту в тексте повести изменил цензор, а чту изменено редактором, но перечень претензий Толстого в неотправленном письме Некрасову от 18 ноября 1852 г. довольно велик.

Работая над первым своим сочинением, Толстой не оглядывался на цензуру. Мысли о цензуре появились впервые только по прочтении «Истории моего детства»… В письме Некрасову 27 ноября 1852 г. Толстой признавался, что в процессе работы над новым сочинением (будущим рассказом «Набег») «вырезки, сделанные цензурой в “Детстве”, заставили» его «во избежание подобных, переделывать многое снова» (5, 13). Но, несмотря на такую предусмотрительность,

© Н.И. Бурнашёва, 2011

ещё не раз придётся Толстому переживать бесцеремонное вмешательство цензуры. «“Детство” было испорчено, а “Набег” так и пропал от цензуры. Всё, что было хорошего, – всё выкинуто или изуродовано» (4, 145), – писал он брату С.Н. Толстому, прочитав в № 3 «Современника» за 1853 г. свой первый кавказский рассказ. Некрасов, утешая молодого автора, снова учил его житейской писательской мудрости: «Во всяком случае это для Вас мерка, в какой степени позволительны такие вещи. <…> Пожалуйста, не падайте духом от этих неприятностей, общих всем нашим даровитым литераторам. Не шутя, Ваш рассказ ещё и теперь очень жив и грациозен, а был он чрезвычайно хорош» (письмо от 6 апреля 1853 г. – 5, 16).

Первый подлинно профессиональный «урок» преподал Некрасов молодому писателю, оценивая его рассказ «Записки маркёра». Новое сочинение Толстого редактору «Современника» откровенно не понравилось, и, сомневаясь, стоит ли его вообще печатать, 6 февраля 1854 г. в письме из Петербурга он высказывал ряд замечаний: «“Зап<иски> марк<ёра>” очень хороши по мысли и очень слабы по выполнению; этому виной избранная Вами форма» (5, 17). Толстой и сам сознавал, что «слишком поспешно отослал “Записки маркёра”. По содержанию едва ли я много бы нашёл изменить или прибавить в них, – записал он в дневнике 25 октября 1853 г. – Но форма не совсем тщательно отделана» (7, 246). Не понравился Некрасову и язык маркёра: «…Язык Вашего маркёра не имеет ничего характерного – это есть рутинный язык, тысячу раз употреблявшийся в наших повестях, когда автор выводит лицо из простого звания; избрав эту форму, Вы без всякой нужды только стеснили себя: рассказ вышел груб, и лучшие вещи в нём пропали» (5, 17–18). В январе 1855 г. «Записки маркёра» были напечатаны в «Современнике», и в письме к Толстому 17 января Некрасов признавался, что прежде «ошибался», что, прочитав рассказ «недавно, спустя почти год», нашёл, что «он очень хорош» (4, 25). И через несколько дней спешил «уведомить» Толстого, что готов и рад дать ему «полный простор в “Современнике”»: «вкусу и таланту Вашему верю больше, чем своему…» (5, 27–28), – писал он своему корреспонденту.

Не может быть сомнений в искренности Некрасова. Но, безусловно, в отношении к молодому писателю присутствовала и определённая боязнь оттолкнуть его от «Современника», потерять подающего большие надежды автора. И здесь редактор журнала проявил себя подлинным дипломатом: создаётся впечатление, что основной некрасовский метод «выращивания» таланта Толстого были «похвалы» этому таланту, и это чрезвычайно стимулировало молодого Толстого. Некрасов понимал, что самое страшное для начинающего писателя – погасить в нём творческую энергию, и потому почти в каждом письме старался поддержать Толстого: «Я не знаю писателя теперь, который бы так заставлял любить себя и так горячо себе сочувствовать, как тот, к которому пишу, и боюсь одного, чтобы время и гадость действительности, глухота и немота окружающего не сделали с Вами того, что с большею частью из нас: не убили в Вас энергии, без которой нет писателя, по крайней мере такого, какие теперь нужны России». Некрасов верил, что Толстому «предстоит широкое поприще». Он старался подчеркнуть особенно ценные, самобытные черты его дарования: «способность» к «глубокой и трезвой правде», умение уловить и передать «множество удивительно метких заметок», дар видеть и воплотить в сочинении «новое, интересное, дельное». Поддержал Некрасов и тему, избранную Толстым в его кавказских и севастопольских рассказах, – военную, солдатскую тему: «Не пренебрегайте подобными очерками, – писал он автору “Рубки леса”; – о солдате ведь наша литература доныне ничего не сказала, кроме пошлости. Вы только начинаете, и в какой бы форме ни высказали Вы всё, что знаете об этом предмете, – всё это будет в высшей степени интересно и полезно» (5, 31).

С приездом Толстого в Петербург и личным знакомством с Некрасовым не ушло то отношение, которое питал редактор «Современника» к молодому автору. Очень непростой характер Толстого, раздражавший многих его новых знакомых в писательской среде, видимо, нисколько не поколебал к нему некрасовских симпатий.

При всей своей самобытности и «упорстве буйволообразном» (по выражению И.С. Тургенева), Толстой был необычайно чуток и восприимчив к критике как к школе писательского мастерства. Самый молодой в кружке петербургских литераторов, прошедший суровую закалку войны, но не знающий, «что значит цензурный комитет и какого он министерства» (1, 352), он часто оказывался в роли «ученика» в литературной практике. Все «учили» его писать. Некрасов, часто сам из осторожности, в угоду цензуре, «приглаживая» произведения начинающего писателя, рекомендовал ему в урезанном и искажённом «Набеге» видеть «мерку» дозволенного и недозволенного. Панаев советовал «кое-что прибавить в конце» второго севастопольского рассказа и сам прибавил это «кое-что» (известные слова «Но отрадно думать, что не мы начали эту войну, что мы защищаем только родной кров, родную землю» – 8, 428); ему казались «длинноваты» толстовские фразы, мешало «частое повторение одних слов». Дружинин предостерегал от «чрезмерной тонкости анализа», его, как и Панаева, смущали «длинные периоды» и раздражали то «безграмотность нововводителя и сильного поэта, переделывающего язык на свой лад», то «безграмотность офицера, пишущего к товарищу и сидящего в каком-нибудь блиндаже». Говоря о длинных толстовских периодах, Дружинин учил: «Дробите их на два и на три, не жалейте точек. С частицами речи поступайте без церемонии, слова *что*, *который* и *это* марайте десятками». Это советы по поводу «Юности» в письме к Толстому в октябре 1856 г. (6, 267). Но можно представить, сколько такого рода советов выслушал молодой Толстой в первые месяцы непосредственного общения с маститыми литераторами!

Вся эта «школа» не могла пройти мимо внимательного и неуспокоенного взгляда Толстого: он впитывал эту «науку», но оставался Толстым. Хотя многие советы и рекомендации нашли отражение в новом тексте военных рассказов для первой его книги.

Не прошло мимо внимания молодого писателя и высказанное чрезвычайно осторожно принципиальное несогласие Некрасова с некоторыми позициями Толстого. В тексте «Севастополя в мае», при печатании в «Современнике» изуродованном цензором, а может быть отчасти и редактором, в 15-й главе было снято рассуждение автора о том, как скоро забывают живые о погибших: «Недоставало только Праскухина, Нефердова и ещё кой-кого, о которых здесь едва ли помнил и думал кто-нибудь теперь, когда тела их ещё не успели быть обмыты, убраны и зарыты в землю, и которых через месяц точно так же забудут отцы, матери, жёны, дети, ежели они были или не забыли про них прежде». «Урок» Толстому прозвучал в стихотворении Некрасова «Внимая ужасам войны…», опубликованном в февральской книжке «Современника» за 1856 г., где поэт, размышляя о «жертвах боя», говорил о «слезах бедных матерей», которым «не забыть своих детей, погибших на кровавой ниве» (2, т. 2, 14).

Строки стихотворения живо перекликались с мыслями Некрасова в «Заметках о журналах за декабрь 1855 и январь 1856 года», опубликованных в том же номере журнала: большой раздел этой статьи был посвящён рассказу Толстого «Севастополь в августе 1855 года». «Новым блестящим дарованием», «на котором останавливаются теперь лучшие надежды русской литературы», называл Некрасов графа Л.Н. Толстого, чья «последняя повесть как своими достоинствами, так и недостатками окончательно убеждает, что автор наделён талантом необыкновенным». «В самой мысли провести ощущения последних дней Севастополя и показать их читателю сквозь призму молодой, благородной, младенчески прекрасной души, не успевшей ещё засориться дрянью жизни», видел редактор «Современника» «тот поэтический такт, который даётся только художникам». Некрасов верил, что «Володе Козельцову суждено долго жить в русской литературе, может быть, столько же, сколько суждено жить памяти о великих, печальных и грозных днях севастопольской осады. И сколько слёз будет пролито и уже льётся теперь над бедным Володею!» Рассуждения о юном герое Толстого переходили в статье в прямое обращение к матерям погибших героев: «Бедные, бедные старушки, затерянные в неведомых уголках обширной Руси, несчастные матери героев, погибших в славной обороне! Вот как пали ваши милые дети, – по крайней мере,

многие пали так, – и слава Богу, что воспоминание о дорогих потерях будет сливаться в вашем воображении с таким чистым, светлым, поэтическим представлением, как смерть Володи! Счастлив писатель, которому дано трогать такие струны в человеческом сердце!» (3, 223). Толстой не мог отнестись к статье равнодушно. Спустя почти полтора десятилетия отзовётся этот «урок» Некрасова в «Войне и мире»: описание горя в семье Ростовых, получивших известие о смерти Пети, можно отнести к самым психологически сильным страницам книги.

В 1856 г. Некрасов обратился к теме Крымской войны в поэме «Тишина», 3-я глава которой посвящена обороне Севастополя. Эту главу поэт закончил в Риме в декабре 1856 г. Стихи о падении Севастополя, безусловно, были навеяны беседами с Толстым, его третьим севастопольским рассказом и во многом перекликаются со строками сочинения Толстого.

Свершилось! Рухнула твердыня,
Войска ушли… кругом пустыня,
Могилы… Люди в той стране
Ещё не верят тишине.
Но тихо… В каменные раны
Заходят сизые туманы,
И черноморская волна
Уныло в берег славы плещет…
Над всею Русью тишина,
Но – не предшественница сна:
Ей солнце правды в очи блещет,
И думу думает она (2, т. 4, 54–55).

Говоря о «недостатках» «Севастополя в августе…», Некрасов отмечал отсутствие в рассказе общей «колоссальной картины разрушения осаждённого города». «…Отсюда некоторая неполнота впечатления» (3, 222). Несомненно, эти замечания редактора «Современника» задевали Толстого, заставляли его задуматься и вновь вернуться к работе над рассказом. Готовя текст «Севастополя в августе…» для сборника «Военные рассказы», Толстой дописал большой эпический финал, начинавшийся словами: «По всей линии севастопольских бастионов, столько месяцев кипевших необыкновенной энергической жизнью, столько месяцев видевших сменяемых смертью, одних за другими умирающих героев и столько месяцев возбуждавших страх, ненависть и, наконец, восхищение врагов, – на севастопольских бастионах уже нигде никого не было. Всё было мертво, дико, ужасно – но не тихо: всё ещё разрушалось». И далее: «Севастопольское войско, как море в зыбливую мрачную ночь, сливаясь, разливаясь и тревожно трепеща всей своей массой, колыхаясь у бухты по мосту и на Северной, медленно двигалось в непроницаемой темноте прочь от места, на котором столько оно оставило храбрых братьев, – от места, всего облитого его кровью; от места, одиннадцать месяцев отстаиваемого от вдвое сильнейшего врага и которое теперь велено было оставить без боя». Не тишиной заканчивался новый текст рассказа: «Выходя на ту сторону моста, почти каждый солдат снимал шапку и крестился. Но за этим чувством было другое, тяжёлое, сосущее и более глубокое чувство: это было чувство, как будто похожее на раскаяние, стыд и злобу. Почти каждый солдат, взглянув с Северной стороны на оставленный Севастополь, с невыразимой горечью в сердце вздыхал и грозился врагам» (8, 180–181). Откликом на «урок» Некрасова звучат эти эпические строки третьего севастопольского рассказа.

Библиографический список

1. *Дружинин А.В.* Полинька Сакс: Дневник. – М., 1989.

2. *Некрасов Н.А.* Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Художественные произведения: В 10 т. – Т. 2. – М., 1981. – Т. 4. – М., 1982.

3. *Некрасов Н.А.* Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. – Т. 11. – Кн. 2. – Л., 1990.

4. Переписка Л.Н. Толстого с сестрой и братьями. – М., 1990.
5. Переписка Н.А. Некрасова: В 2 т. – М., 1987. – Т. 2.
6. *Толстой Л.Н.* Переписка с русскими писателями: В 2 т. – М., 1978. – Т. 1.
7. *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. – М.,1928–1958. – Т. 46.
8. *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: В 100 т. Художественные произведения: В 18 т. – Т. 2. – М., 2002.

Н.Г. Морозов
Костромской государственный университет им. Н.А. Некрасова

НЕКРАСОВСКИЕ МОТИВЫ В РАССКАЗЕ Б.К. ЗАЙЦЕВА «ПОЛКОВНИК РОЗОВ»

Проблема рецепции русской классической литературы XIX века в литературе конца XIX – начала XX веков находится в центре внимания современных исследователей[1]. Ещё современники Б.К. Зайцева отмечали мощное воздействие на талант молодого писателя русской классики – от Пушкина, Гоголя, Тургенева – до Льва Толстого и Чехова (Е.А. Колтоновская, «Борис Зайцев»). Имя Некрасова при этом не упоминалось.

Между тем Зайцев был чутко прислушлив к творчеству поэтов-символистов, прежде всего Александра Блока, который в 1907–1908 гг. творчески переосмыслил образ некрасовского коробейника Тихоныча из поэмы «Коробейники», представив его спасителем героя драмы «Песнь судьбы». Известен ответ Блока на вопрос анкеты о том, какой из поэтов оказал на него самое сильное воздействие. Блок сразу же ответил: Некрасов. Влияние поэзии Некрасова испытал и другой современник Зайцева – Андрей Белый. Н.Н. Скатов (в монографии «Некрасов: Современники и продолжатели. – М.: Сов. Россия, 1986) в своё время посвятил проблеме масштабного и глубокого воздействия некрасовского творчества на поэтов-символистов два специальных исследования: «Некрасовская книга Андрея Белого (“Пепел”)» и «Некрасов в поэтическом мире Александра Блока».

Опираясь на достигнутые Н.Н. Скатовым результаты в изучении преемственных связей поэтов рубежа веков с творчеством Н.А. Некрасова, не будем забывать о прозаиках начала XX столетия, испытавших благотворное воздействие наследия лирики Некрасова. Речь идёт о Борисе Константиновиче Зайцеве, названного современным критиком «прозаиком-лириком», а рассказы писателя сравнившим со «стихотворениями в прозе»[2]. Это тем более интересно, так как сам писатель нигде прямо не заявлял об интересе к творчеству Некрасова.

Однако в рассказе «Полковник Розов», главный герой которого напоминает тип народолюбивого интеллигента, изображенного Некрасовым в ряде известных произведений – в поэмах «Несчастные», «Саша», «Дедушка», стихотворении «Деревенские новости» и до эпопеи «Кому на Руси жить хорошо», – не может рассматриваться вне контекста некрасовского творчества. Для Зайцева, как и для А. Блока, образы поэзии Некрасова имели непреходящее значение в связи с проблемой «приобщения к жизни народа»[3]. Ни в одном из рассказов Зайцева нет столь очевидной переклички с некрасовскими мотивами «тишины», «родной глуши», её благодатного воздействия на городского интеллигента. Только в «Полковнике Розове» представлен некрасовский разночинец, подвижнически служащий народу, крестьянской России.

За внешней сюжетной канвой рассказа Б.К. Зайцева «Полковник Розов» (1907) вскоре определяется ряд образов-символов – ветра и неба, овеянных мотивом полета. Все они так или иначе способствуют созданию «антифутлярной» атмосферы в рассказе, проясняют мысль автора,

© Н.Г. Морозов, 2011

касающуюся поиска людей, знающих всю правду – как надо жить, для чего жить. Особое, духовное богатство Розова постигается не сразу. Внешне скудный, непритязательный быт «полковника» (на самом-то деле Розов – капитан, военный лекарь в отставке) таит небывалую свободу человека, поступающего так, как подсказывает ему доброе, любящее сердце. В результате военный доктор создает вокруг себя особую нравственную атмосферу, проникнутую чувством добра, простоты и правды. Омыть души свои в этом благодатном уголке, вдали от суетной, шумной Москвы и хотят трое приятелей, приезжающие в гости к доброму старику поохотиться на тетеревов. Но гости Розова в действительности интуитивно, безотчетно устремляются за особого рода добычей, которой жаждут их сердца и души. Этот внутренний объем сюжета проступает уже с первых строк рассказа через скрытую в подтекст сюжетную линию. Она посвящена «антифутлярной» мысли автора, достаточно ясно угадывающейся в следующем отрывке, выступающем в качестве символического зачина: «Наконец-то свернули с шоссе, город остался за рекой, колеса тележки сразу въехали в землю, – теплую, чуть пыльную. Вот он и ветер – в лицо пышет, под ним так чудесно лететь вперед, всё вперед к милому Розову… Куда уж наддавать. И так летим, клубим пыль за собой, целует нас ветер, пахнет вольными полями, березняком откуда-то и роскошно – пылью и дегтем»[4]. Нетрудно заметить сгущение в приведенном отрывке существительных и глаголов, подчиняющихся авторской мысли, внутреннее полемичной ко всему, что предпочитает застой, неподвижность воздушной массы. Все, кто сидит в тележке, управляемой кучеренком Петькой, включая охотничью собаку Джона, – немножко «сумасшедшие», безотчетно поддающиеся очарованию быстрой езды среди просторов полевых, любящие нарушать городские запреты и регламентации не только по части правил дорожного движения. Все эти люди – еще и пленники «футлярной» жизни в городе, ощутившие единодушно, как незримые стенки «футлярного» топоса исчезли, размётанные ветром свободы и счастья. Потому-то с упоением вдыхают они ароматы загородной резиденции Розова, словно послал он гостям навстречу своих вестников.

Итак, мотивы «ветра», «полета», «высокого неба» (I, 94) не только обозначают грань между тесным внутренне и внешне топосом горожан, но и вносят в повествование важный для уяснения нравственно-эстетической позиции автора психологический момент. Вся последующая, вплоть до финала рассказа, лексика и фразеологические обороты текста «Полковника Розова» усиливают и сохраняют ощущение воздушности, легкости, словно во владениях Розова перестают действовать законы земного притяжения. Словно ветер мира горнего наполняет души героев, детали предметного мира в том уголке Подмосковья, где живет чудесный доктор Розов. Не случайно запах пыли и дёгтя воспринимается героями как изысканное благовоние, как свидетельство избытка благодати в здешней местности. И здесь тонко навеваются сюжетные реминисценции из русской классической литературы XIX века: что-то из поэмы Н.А. Некрасова «Тишина», когда герой стремится в «родную глушь», где можно жить в гармонии со своей совестью и с окружающим миром, что-то вспоминается из начала стихотворения Н.А. Некрасова «Деревенские новости», где лирический герой с Божьей помощью совершает в очередной приезд из Петербурга милую его сердцу дорогу в деревню, где ждут его «приятели» – крестьяне. Следует заметить, что речь не идёт о поисках скрытых цитат, типологических соотнесений между рассказом Б.К. Зайцева «Полковник Розов» и конкретными произведениями Н.А. Некрасова. Интереснее другое: писатель рубежа XIX и XX веков, Б.К. Зайцев безотчетно выражает то состояние души, которое было уже предметом художественного изображения у его именитых предшественников. В данном случае мы опять сталкиваемся с феноменом спонтанной актуализации старых литературных форм в реализме писателя начала XX столетия. И в дальнейшем такого рода явления в ранней прозе Б.К. Зайцева будут наблюдаться, варьируясь так или иначе в зависимости от функционального их значения в каждом случае.

В сюжете рассказа «Полковник Розов» мотивы освобождения человека от власти земных забот, полета, причастности героев и окружающей их действительности, включая людей, животных,

повозку, к особой пространственно-временной среде, где обитает полковник Розов, – приобретает особую содержательность в трёх фрагментах. Первый, о котором уже шла речь, – это динамичный пейзажный зачин, связанный с темой дороги. Во втором фрагменте даётся скупая, но содержательная характеристика деревенской жизни полковника Розова. Наконец, важным для уяснения гуманистического, «антифутлярного» пафоса автора оказывается и заключительный фрагмент. В центре внимания повествователя оказывается эпизод возвращения в город троих охотников, душевно обновлённых, находящихся в состоянии поэтической окрылённости. Воздушность, лёгкость, внутренняя раскованность – таковы ощущения героя-повествователя и двух его спутников – Биргера и Орешки – с тех мгновений, когда они пересекли незримую границу владений Розова. По мере развития сюжета произведения в характере главного героя определяются благородные черты, роднящие его с лучшими и узнаваемыми персонажами русской классической литературы XIX века – от М.Ю. Лермонтова до А.П. Чехова. Вот Розов скромно и твёрдо уточняет: «А я, собственно, и не полковник, всего-то капитан-с! Так уж, человек вы хороший, вам можно сказать: все меня “полковник”, “полковник” – а я просто капитан в отставке» (I, 97). Вот так же скромно и с достоинством отставной военный моряк, заслуженный офицер Ревунов из чеховской сценки в одном действии «Свадьба»: «*Ревунов*. Во-первых, я не генерал, а капитан 2-го ранга, что по военной табели о рангах соответствует подполковнику»[5]. Для Зайцева, как и для его учителя Чехова, характерно уважительное отношение к военным людям недворянского происхождения, разночинцам, добившимся неустанным трудом скромных званий, дорожащих офицерской честью. Влияние Чехова в данном случае достаточно ощутимо проявляется хотя бы в невольном, не по воле героев, производстве в высший чин: Ревунова мошенник Нюнин произвёл в генералы ради присвоения двадцати пяти рублей, а Розова произвели в полковники соседи и знакомые за подобающие этому званию порядочность, доброту, честность и повадку старого армейского служаки. Примечательная деталь в таком сопоставлении двух героев: оба они – капитаны в отставке, и дело не в том, что Ревунов – «капитан 2-го ранга». Он, как и Розов, как их общий литературный предшественник, предтеча, штабс-капитан Максим Максимыч из «Героя нашего времени» М.Ю. Лермонтова, – настоящий капитан, выходец из народной среды. Есть у Розова с Ревуновым ещё один литературный родственник – «капитан без сапог» Тушин, скромный, но истинный герой из романа-эпопеи Л.Н. Толстого. И всё же при известном сходстве лермонтовского, толстовского и чеховского капитанов с капитаном из рассказа Зайцева есть необходимость отметить существенное отличие. Перед нами – новый тип военного-разночинца, в характере которого собраны воедино лучшие черты многих героев русской классической литературы XIX века. Начнём с того, что в рассказе Зайцева герой произведён в полковники доброй народной молвой: много хороших дел совершает «полковник» Розов: «Это правда, полковник процветает тихо. Много лет живёт здесь, снимает избу, сад разводит, охотится, с мужиками дружит, лечит, возится с ребятами, и когда на деревне бывают драки, он один унимает всех. Хорошо забраться к нему, пожить, помечтать, посмотреть и послушать в полях, в лесах, на рассветах» (I, 95–96). Как видим, всем своим поведением отставной капитан навевает воспоминания о народных заступниках из поэмы Н.А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо?». Во всяком случае, Ермил Гирин нашёл бы с ним общий язык. Но ещё ближе оказался бы в этом случае старый лекарь Василий Базаров. Примечательно, что сам «полковник» считает свою подвижническую деятельность «прозябанием», место своего обитания именует с оттенком самоиронии «убежищем Монрепо» (I, 95). Но такая самооценка скорее свидетельствует о необычайной скромности героя. Кстати, лошадка, тянувшая повозку с героем-повествователем и его друзьями во владения Розова, имеет значащее прозвище – Скромная. Словно всё в тех местах, где проживает Розов, отмечено знаками смирения, кротости, терпения, добра и трудолюбия. В образе зайцевского однодворца угадывается тот народный интеллигент, о котором мечтал Н.А. Некрасов, создавая поэмы «Несчастные», «Тишина», «Саша». Но Розов может в ещё большей степени считать своим предшественником героя одноименного

очерка «Однодворец Овсянников» из «Записок охотника» И.С. Тургенева. Всё, чем занимается Розов, проживая в деревне, очень напоминает подвижнический труд патриархального крестьянина Мосея, героя романа Н. Златовратского «Устои». Это гигантский, повседневный труд крестьянского интеллигента, направленный на духовное и физическое оздоровление и выживание деревни. Подобно Мосею из «Устоев», Розов усмиряет деревенских буянов, водворяет мир там, где возникает нестроение, изгоняет вражду и злобу из мужицких сердец, показывает пример деятельной, самоотверженной любви. Может быть, о такой жизни мечтал бы и граф Лев Николаевич Толстой, не испытав полного удовлетворения от своих усилий сделать яснополянских и окрестных крестьян наподобие мужиков, проживавших на хуторе Мосея? Во всяком случае, герой Б. Зайцева притягивает людей особенной внутренней добротой и ощущением свободы от условностей городской жизни, скучной, регламентированной до мелочей, «футлярной» по существу.

Сухость цитированного сюжетного фрагмента, лексическая скупость повествователя относительно подробностей трудов «полковника» Розова на ниве духовного и телесного целительства деревенских людей не случайна. Сжатость стиля в этом фрагменте восходит к монументально-историческому стилю древнерусских летописей. В результате образ доктора Розова гиперболизируется до масштабов и величин общенационального героя-подвижника. Следствием этой гиперболизации оказываются и все аллюзии, объединенные мотивом иноческой, монашеской жизни «в миру». Да и сам облик Розова, включая семантику фамилии героя, овеян стихией небесной, воздушной, облачной. Даже мотив полёта и сопряженное с ним ощущение особой лёгкости, избавления от тягостной гравитации земных будней, – косвенное проявление причастности центрального персонажа к миру горнему. В подтексте рассказа постепенно возникает и усиливается мысль автора о схождении небесной гармонии в мир дольний, туда, где поселился праведник, освободившийся от тягот «футлярной» действительности, научившийся жить в гармонии с природой и простыми землепашцами, вдали от городской суеты.

Реалистическая канва сюжета рассказа Б.К. Зайцева «Полковник Розов» с описанием подробностей бедного жилища отставного капитана, гостеприимства, игры в шашки при свете двух свечей в беседке, пассажи, касающиеся сеттера Джона и приготовлений к охоте на тетеревов, – лишь внешняя форма, флёр, скрывающий главное содержание, основное событие рассказа. Героя-повествователя подспудно интересует лишь одно – возможность ощутить себя во власти законов мира горнего, небесного, отдаться всецело восхитительному чувству свободы и красоты, пережить нездешние реалии в тиши маленького сада полковника Розова. Для изображения такой реальности требуется искусство, восходящее к символике древнерусской литературы, например, «Поучения» Владимира Мономаха. Реализм Б.К. Зайцева сохраняет изобразительное начало там, где внимание писателя привлечено доселе не встречавшимся ему явлением жизни или героем. Но здесь же эта тенденция ограничивается и сталкивается с ещё более сильным и глубоким стремлением автора познать скрытые от земного человека приметы гармонии мира небесного, найти форму для выражения этих неуловимых свидетельств присутствия неземного, вечного, в земном, тленном, временном. Отсюда и постоянное тяготение предметного мира, бытовых подробностей в прозе Б.К. Зайцева, к высокой символике, к постижению всего чертежа мироздания за отдельной, частной подробностью окружающего мира. В решении этой художественной задачи писатель опирается на богатый опыт русской классической литературы XIX века. Поэт в прозе, Зайцев в новые времена обращается к Некрасову, направляя своих героев для исцеления духовного в «родную глушь» крестьянской России.

Примечания

1. См.: *Коптелова Н.Г.* Проблема рецепции русской литературы XIX века в критике Д.С. Мережковского (1889–1917 гг.). – Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2010.

2. *Колтоновская Е.А.* Борис Зайцев // Русская литература XX в.: 1890–1910. – Т. 3. – Кн. 8. – М., 1996. – С. 214–215.

3. *Скатов Н.Н.* Некрасов: Современники и продолжатели. – М.: Сов. Россия, 1986. – С. 281.
4. *Зайцев Б. К.* Сочинения: В 3 т. – Т.1. – М.: Худож. лит.; ТЕРРА, 1993. – С. 94. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.
5. *Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем. – М., 1956. – Т. 12. – С. 122.

Т.П. Баталова
Московский государственный областной социальный институт

ПРОГРАММА НЕКРАСОВСКОГО «СОВРЕМЕННИКА» В ИСТОРИОСОФСКОМ ОСМЫСЛЕНИИ

В полном собрании сочинений и писем Н.А. Некрасова (в 15 томах), изданном ИРЛИ АН (Пушкинский Дом) (1981–2000) при непосредственном участии, а затем и под руководством члена-корреспондента РАН Н.Н. Скатова, впервые собраны и прокомментированы редакционные объявления «Об издании “Современника” в … году» (т.13., кн.1). Благодаря появлению этого компактного материала возникла возможность целостного восприятия программы журнала, – а значит, и её изучения и, в случае необходимости, уточнения традиционных о ней представлений. Предлагаемая статья – некоторая попытка в этом плане.

О положении дел в журналистике середины 1840-х гг. свидетельствует рецензия П.А. Плетнёва на «Петербургский сборник» (СПб., 1846). «Характер этой книги вовсе не составляет уже новости в России. Со времени “Полярной Звезды” <...> довольно являлось у нас сборников. Да и журналы наши <...> такие же сборники, как и “Петербургский”. В этих изданиях не найдёшь единства мысли, не отыщешь цели» (12, 272).

В задуманном Н.А. Некрасовым и И.И. Панаевым журнале это «единство мысли» должно было, вероятно, достигаться программой издания. В.А. Кошелев связывает позицию Некрасова с «общественно-литературной борьбой эпохи» 1840-х гг.: «Это была позиция “трезвого” практика – и как таковая она противопоставлялась господствующему “идеализму” эпохи». По его мнению, Некрасов по отношению к полемике западников и славянофилов «оказывается как будто в стороне, намеренно и вполне сознательно избирая для себя нейтральную позицию» (6, 37,43).

Думается, что эту характеристику можно уточнить. Очевидно, здесь должны иметь место иные акценты. Выдвигая на первый план «трезвую практичность» Некрасова, его стремление уйти «в сторону» от «борьбы эпохи», занять «нейтральную позицию», исследователь не обратил необходимого внимания на идеологическую направленность программы «Современника», на её историософский смысл. Б.В. Мельгунов убедительно показал, что позиция Некрасова была подготовлена его предшествовавшей издательской деятельностью. Так, «Физиология Петербурга» (СПб., 1845) и «Петербургский сборник» ставили своей целью «открыть настоящий характер Петербурга» (8, 30). В этом свете воспринимается логичным и изменение заглавия «Первое января» на «Петербургский сборник». Рассматривая некрасовские петербургские альманахи в одном ряду с «Современником» можно видеть преемственность и углубление программы сборников в журнале. Расширяя ареал материалов от петербургского до общероссийского, она сосредоточивала внимание на своеобразии русской жизни. Вместе с тем решались задачи гражданского воспитания читателей. В этих условиях борьба за В.Г. Белинского, который, по мнению «московских западников», должен был сохранить «верность направлению» (5, 84–85), со стороны Некрасова представляется и как защита программы журнала: «Мы хотим помещать статьи преимущественно о России и оригинальные» (11, 189). О драматизме

© Т.П. Баталова, 2011

этих отношений свидетельствует письмо Белинского В.П. Боткину от 29 января 1847 г.: «Прежде всего и ради всего скажи мне ради всего святого в мире, какой ожесточённый и хитрый враг “Современника” – Краевский или Булгарин, уверил вас всех, будто в отделе наук и художеств поставили мы непременным законом помещать только статьи русские, касающиеся России и писанные людьми, могущими доказать неоспоримо своё русское происхождение, по крайней мере, двадцатью четырьмя коленами <...> Предпочесть всегда русскую статью переводной – это дело; но наполнить журнал только русскими статьями – это мечта, которая может войти в голову только ребёнку или человеку, который вовсе не знает ни нашей литературы, ни наших литераторов» (1, 604–605).

В объявлении «Об издании “Современника” в 1848 году» редакция подводила свои первые итоги: «“Современник” в 1847 году наполнялся большею частию трудами русских учёных и литераторов. Стремление сделать журнал по преимуществу русским, знакомящим в особенности с предметами, близкими к нам, отечественными, было постоянною целью редакции <...> мы смело обещаем публике ту же деятельность и аккуратность и тот же перевес в нашем журнале статей оригинальных, писанных известными русскими литераторами, над статьями переводными» (9, XIII–1, 55). Это говорит о том, что уже в первый год издания преобразованный «Современник» занял своё, определённое место в русской журналистике, подготовленное целенаправленной издательской деятельностью Некрасова. О новизне и необычности для того времени принципа отбора публикуемого в нём материала говорит и вышеприведённая рецензия Плетнёва на «Петербургский сборник», «единство мысли» которого было «спрятано» в его заглавии.

Позиция Некрасова-редактора подвергалась испытаниям и далее. В ответ на подтверждение программы журнала объявлением «Об издании “Современника” в 1848 году» (Современник. – 1847. – №9) «московские западники» отказались порвать с «Отечественными записками». По словам Некрасова, «Белинский впал в совершенное уныние, которое в самом деле весьма основательно» (9, 14; 1, 85). «Кавелин и Грановский как будто уговорились с тобою, – пишет критик Боткину, – губить “Современник”, отнимая у него своим участием в “Отечественных записках” возможность встать твёрдо на ноги» (9, XIV–1, 478). Некрасов берёт на себя всю ответственность. «Даже свистун Панаев и тот приуныл и ходит живым укором мне, – пишет он Кетчеру, – и можешь понять, как приятно моё положение: никто тут не виноват, потому что я затеял дело и втянул Панаева, я за всё брался и ручался, – конечно, я виноват, – и ещё более тем виноват, что в моих руках было настолько средств, чтоб вести дело без убытков, только не претендовать на первенство между журналами. Но я не сообразил и не предвидел» (9, XIV–1, 86). Но Некрасову, благодаря необыкновенной работоспособности и энергии, удалось сохранить журнал. В объявлении «Об издании “Современника” в 1849 году» редакция стремилась дать развёрнутое обоснование своей программы. В некрасоведении уже отмечалась связь его первоначальной редакции с «Предисловием» «Сборника исторических и статистических сведений о России и народах, ей единоверных и единоплеменных» (М., 1845), изданного Д.А. Валуевым (9, XIII–1, 377–380). Очевидно, эта близость была принципиально важна для журнала. Об этом говорит история публикации первоначальной редакции объявления. Она была задержана петербургской цензурой. Журнальный вариант «Объявления» пришлось «урезать». Но… «Воспользовавшись автономностью цензурных комитетов и опередив правительственное запрещение, Некрасов и Панаев напечатали первоначальную редакцию объявления в №118 “Московских ведомостей” от 30 сентября 1848 г.» (9, XIII–1, 379]. С одной стороны, взаимосвязь рассматриваемых «Объявления» и «Предисловия» можно объяснить тем, что валуевский «Сборник» получил высокую оценку как славянофилов, так и западников. П.А. Плетнёв назвал его «одним из самых любопытных сборников по части русской истории» (12, т.42, 228). Уже в первой книжке обновлённого «Современника» (1847, №1) Белинский в статье «Взгляд на русскую литературу 1846 года» (отд. «Критика») пишет, что этот «Сборник» «по своему направлению, цели и основной мысли

есть явление, составляющее эпоху в исторической русской литературе» (с.48). Западник К.Д. Кавелин критическую статью о той же книге завершил риторически: «От души желаем полного успеха «Сборнику» и полного неуспеха его направлению» (10, 28).

Большее значение для редакторов «Современника» имел характер подбора материала. В «Сборнике» приняли участие видные русские учёные западники и славянофилы – А. Хомяков, К. Кавелин, А. Попов, Т. Грановский, К. Коссович, И. Снегирёв, С. Соловьёв, А. Рейн и др. Так достигалась объективность исследования. Этот том включил в себя материалы по древней и средневековой истории славянских и германских народов. Валуев планировал выпустить несколько подобных книг, но преждевременная смерть его оставила этот замысел неосуществлённым. Таким образом, вышедший «Сборник» остался самоценным.

Думается, что близость первоначальной редакции объявления «Об издании "Современника" в 1849 году» и «Предисловия» валуевского «Сборника» можно объяснить желанием отдать долг памяти учёного. И, вместе с тем, это было как бы приглашением к сотрудничеству в журнале, как ранее в «Сборнике», авторов различных направлений. Главное требование к ним – соблюдение программы «Современника». С.А. Венгеров склонен был видеть в данном «Объявлении» «полную сдачу западнической программы» (9, XIII–1, 377). Очевидно, он основывался на том, что «Предисловие» «Сборника исторических и статистических сведений о России и народах, ей единоверных и единоплеменных» стало «как бы программой всей последующей деятельности славянофильской школы» (4, 440). Действительно, в «Предисловии» была выражена основная мысль всего предполагаемого издания. «Первым двадцатилетием настоящего века, – констатирует автор, – Россия со славою окончила свой государственный подвиг, начатый Петром Великим. <...> Задача России была узнать Запад, уроки его вековой опытности, богатые труды его долгой трудовой жизни» (с.1). И далее Валуев продолжает: «…С первым двадцатилетием XIX в. для государства русского настала новая эпоха» <...> чтобы «оно обратило свои силы на самого себя и на своих забытых единоверцев» (с.13). Но, при сохранении валуевского стиля, в объявлении «Современника» исключён мессианский мотив. Его тема конкретнее – задачи русской журналистики. «Её главное назначение с самого рождения состояло в передаче русской публике того, что делалось в Европе. <...> Теперь, более, чем когда-нибудь, мы должны обратиться на самих себя, сосредоточиться, глубже вглядываться в свою народную физиономию, изучать её особенности, проникать внимательным оком в зародыши, хранящие великую тайну нашего, несомненно великого, исторического предназначения. Делать общеизвестными результаты такого изучения России русскими – благодатные плоды усилий правительства и частных лиц; быть добросовестным истолкователем нашей государственной жизни перед лицом читающей публики, прислушиваться к возникающему общественному мнению и потребностям и, приобретая тем беспрестанно новые силы, освежать новым, живым содержанием, стать их просвещённым, зрело обдуманным выражением; наконец – сообщать самые важные существенные явления в науке и литературе вне России; вот в чём, по нашему мнению, должно отныне состоять призвание нашей журналистики» (9, XIII–1, 289).

Таким образом, редакция «Современника» вновь подтвердила свои принципы: вместо западнических или славянофильских ориентиров предлагала будущим своим авторам программу, основанную не на обобщённых, ограниченных партийными интересами умозаключениях, а на конкретных задачах журналистики – «внимательно вглядываться в русскую жизнь». Вместе с тем не исключались и европейские материалы. В то же время делать «общеизвестными результаты такого изучения» особенностей русской истории – привносит в программу и историософский момент. Можно предположить, что именно следование этой программе дало возможность некрасовскому «Современнику» стать передовым журналом своего времени.

Одним из репрезентативных моментов для литературных и исторических партий в России 1820–1860 гг. был вопрос об отношении к личности и деятельности первого русского императора.

Петровские материалы в «Современнике» печатались систематически. В них преобладал научный подход. В этом отношении наиболее показательны статья А.Н. Афанасьева «Государственное хозяйство при Петре Великом» (Современник. – 1847. – №3) и рецензия Н.А. Добролюбова «Первые годы царствования Петра Великого» (Современник. – 1858. – №6–8) на «Историю царствования Петра Великого» Н. Устрялова (СПб., 1858). Афанасьев показывает закономерность и противоречивость деятельности Петра I. «Последним словом этой цели, этого начала, – пишет учёный, – есть государство. <...> Преобразования проводятся в жизнь нередко принудительными мерами. В то время это было необходимостью». Добролюбов обобщает: «Значение великих исторических деятелей можно уподобить значению дождя, который благотворно освежает землю, но который, однако, составляется всё-таки из испарений, поднимающихся с той же земли». Таким образом, «Современник» рассматривал петровские преобразования как явление, для России исторически закономерное. Следовательно, вопрос переносился на изучение условий, при которых появился Петр Великий, и каково влияние на современную русскую жизнь последствий его деятельности. То есть историософичность программы создаётся не умозрением, а «изучением русской жизни». Это подчёркивало независимость программы, её оригинальность.

Сложность программы «Современника» требовала талантливых сотрудников. «Мы <...> дорожим для нашего журнала каждым новым, истинным талантом» (9, XIII–1, 66), – заявляла редакция в 1848 г. Эти правила стали постоянными. С одной стороны, редакция различными путями привлекала в журнал нужных литераторов и учёных. С другой – сами задачи, ставившиеся перед авторами, развивали их дарования. Благодаря этому именно «Современнику» и его руководителям русская культура во многом обязана такими именами, как И.С. Тургенев, Л.Н. Толстой, А.Н. Островский, А.Н. Майков, Д.В. Григорович, А.В. Дружинин, В.П. Боткин, Н.А. Добролюбов, Н.Г. Чернышевский, и многими другими.

Для расширения читательской аудитории редакция стремилась каждую книжку журнала сделать разнообразной. Об этом свидетельствуют, например, сетования Некрасова по поводу непонимания этого Чернышевским. 27 июля 1857 г. Некрасов пишет Тургеневу: «Чернышевский малый дельный и полезный, но крайне односторонний, – что-то вроде если не ненависти, то презрения питает он к лёгкой литературе и успел в течение года наложить на журнал печать однообразия и односторонности» (9, XIV–2, 37). Но разносторонность и многообразие материалов (на различные вкусы) связано с проблемой критики. «Современник» стремился продолжать в этом отношении Белинского, который публику «умел учить и вразумлять по поводу пустой брошюры». Ещё в № 12 за 1849 г. редакция «Современника» извещала о принимаемых ею мерах по преодолению слабости критики (в ответ на замечания читателей) (9, XIII–1, 82). О необходимости свободы и демократизации критики писал Некрасов в программной статье «Заметки о журналах за ноябрь 1855 г.». «Дать простор личностям», «Пусть судят читатели» – главные принципы журнала. Порицая Чернышевского за односторонность, редактор «Современника» поддержал его критический талант. В 1861 г. Некрасов с удовлетворением сообщает Добролюбову за границу: «…Репутация его (Чернышевского. – *Т.Б.*) растёт не по дням, а по часам – ход её напоминает Белинского, только в больших размерах» (9, XIV–2, 156–157).

Большое значение для реализации программы «Современника» имела и «реальная критика» Добролюбова. «Литературное дело, литературную деятельность критик рассматривал в широком аспекте, сливая художественное слово и публицистику <...> оперируя жизненными фактами наравне с литературными» (7, 100). Не отступая от программных принципов, редакция журнала, конечно, не могла не реагировать на изменение общественно-политических условий в стране. В связи с этим в «Современнике» появлялись новые отделы.

23 июня 1855 г. было удовлетворено ходатайство Некрасова и Панаева о разрешении помещать в журнале статьи и рассказы о военных событиях и перепечатывать из «Русского инвалида» военные известия (по прошествии не менее месяца со дня их опубликования (см.: 8, 248–272).

В связи с появлением в «Современнике» (с №8 за 1855 г.) нового отдела – «Военные известия» – и как бы преодолевая конкуренцию «Русского инвалида», редакция отмечала преимущества журнала: «Для того, чтобы нашим читателям была яснее связь с предшествовавшими, мы сочли необходимым изложить эти события последовательно – с самого начала войны до настоящей минуты» (9, XIII–1, 124).

Таким образом, некрасовский журнал по-прежнему оставался на передовых рубежах русской журналистики.

В связи с царскими рескриптами конца 1857 г., означавшими начало подготовки отмены крепостного права, в «Современнике», как и в других журналах, печатаются материалы по крестьянскому вопросу.

Жизненность и целесообразность программных принципов «Современника» укрепилась в период общественно-политического кризиса, вызванного поражение России в Крымской войне (1853–1856) и обострением крестьянского вопроса. Редакция использовала изменение политики властей в журналистике. Тогда цензура резко ужесточилась по отношению к материалам, касающимся внутреннего положения, «повернула вспять»: «Уже задерживаются статьи “за мрачное впечатление” и тому подобное, т.е. произвол личности опять входит в свои права» (9, XIV–2, 78), – констатировал Некрасов. В то же время стало свободнее печатать то, что непосредственно не связывалось с Россией (см.: 9, XIV–2, 117). Эти обстоятельства были учтены в программном объявлении «Об издании “Современника” в 1858 году». Редакция вновь утверждала главные цели своей работы – стремиться к тому, чтобы журнал стал органом общественных интересов. Неизменным оставался пункт об изучении русской жизни и ознакомлении с его результатами читателей. Однако теперь уделялось больше внимания европейским материалам, что также было обусловлено необходимостью понимания сложностей современного состояния России (в сравнении с достижениями других народов). «Существенною потребностью русской публики кажется редакции: ближайшее знакомство с результатами европейской жизни, выражающимися в общественных науках и в современном положении главнейших народов Западной Европы; изучение русской жизни, применение к её потребностям и условиям идей, внушаемых нашею и западноевропейскою историею и выработанных европейскою наукою» (9, XIII–1, 147).

Таким образом, в кризисной общественно-исторической ситуации редакция «Современника» находит новые формы диалога с читателем. Так, сочувствие к русским крепостным усиливалось при знакомстве с борьбой за свободу американских негров по романам Гарриет Бичер-Стоу. Их переводы выдавались подписчикам в 1858 г. как бесплатные приложения. Большой популярностью среди студенчества пользовались переводы экономических сочинений Х.-Ф. Шлоссера, издаваемые в «Исторической библиотеке» «Современника». (В переводах приняли участие Н.Г. Чернышевский, В.А. Обручев, Е.А. Белов и др.) Особенно большой интерес вызывали комментарии. Они составлялись так, что помогали читателям связать всеобщую историю с историей России, с её современным положением (см.: 3).

Следовательно, появлявшиеся в «Современнике» европейские материалы способствовали более глубокому пониманию современных проблем России. Кроме того, их подбор пробуждал стремление осмыслить особенности русской истории, усиливал гражданские чувства. А значит, в новой обстановке программа «Современника» была не только сохранена, но и укрепилась (ср.: 9, XIII–1, 430). Были найдены новые пути для её реализации. Необходимость учитывать цензурную политику постоянно осложняло работу редакторов журнала. Требование русских литераторов о свободе печати было своеобразно удовлетворено: был принят закон о печати. 21 сентября 1865 г. «Современник» получил право на издание без предварительной цензуры. Это давало ему возможность открыто выражать свои цели и задачи. Объявление «Об издании “Современника” в 1866 году», как бы подводя итог своему двадцатилетнему пути, с одной стороны, подтверждало верность своей программе, с другой – уточняло главную цель журнала,

которая раньше только подразумевалась. Действительно, всматриваться в русскую жизнь, изучать её, знакомить читателей с результатами этой работы необходимо было для просвещения своих подписчиков. Теперь это сформулировано более остро: «“Современник” был первым и единственным органом, поставившим себе главною задачею гражданское развитие читателя и указавшим на это развитие как на главную жизненную задачу для самого читателя. Недостаток в людях с таким развитием, постоянно сказывавшийся при реформах последних годов, всего очевиднее доказал, что наши стремления имели глубокое основание в действительной потребности общества» (9, XIII–1, 196). Вместе с тем заметим, что необходимость гражданского воспитания читателей говорит об отсутствии в стране демократических институтов, то есть о деспотизме властей. А это, в свою очередь, показывает особенности русской истории.

Из предлагаемого исследования можно заключить, что редакция «Современника», несмотря на некоторые изменения её состава, на всём протяжении издания журнала твёрдо соблюдала свою программу. Главными её задачами всегда были внимание к русской жизни, изучение её особенностей, гражданское воспитание читателей. На фоне полемики западников и славянофилов программа журнала ориентировала публику на понимание закономерности для своего времени петровских преобразований и пагубного влияния на русскую жизнь неспособности властей к необходимым их усовершенствованиям. Об этом говорит отсутствие в стране демократических институтов, гражданских свобод.

Библиографический список

1. *Белинский В.Г.* Собр. соч.: В 9 т. – М., 1976–1982. – Т. 9.
2. *Венгеров С.А.* Валуев Дмитрий Александрович // Энциклопедический словарь. Издатели Ф.А. Брокгауз (Лейпциг), И.А. Ефрон (СПб.). – T.V. – СПб., 1881.
3. Вульфсон Г.Н. Разночинно-демократическое движение в Поволжье и на Урале. – Казань, 1974.
4. Голос минувшего. – 1917. – № 11–12.
5. *Григорович Д.В.* Из Литературных воспоминаний // Живые страницы. Н.А. Некрасов. – М., 1974.
6. *Кошелев В.А.* Некрасов и славянофилы // Карабиха. Историко-литературный сборник. Вып.2. – Ярославль, 1991.
7. *Краснов Г.В.* Н.А. Некрасов в кругу современников. – Коломна, 2002.
8. *Мельгунов Б.В.* Некрасов – журналист. Малоизученные аспекты проблемы. – Л., 1991.
9. *Некрасов Н.А.* Полн. собр. соч.: В 15 т. – Л.–СПб., 1981–2000.
10. Отечественные записки. – 1846. – Т.47. – Отд. «Критика».
11. Письма В.П. Боткина. Публикация Н.В. Измайлова // Литературная мысль. – М.–Пг., 1923.
12. Современник. – 1846. – Т. 41.

Е.Н. Белякова
Костромской государственный университет им. Н.А. Некрасова

«РУССКИЕ ТЕПЕРЕШНИЕ ДЕТИ» И «ТЕПЕРЕШНИЕ ИХ ОТЦЫ» В ПОВЕСТИ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «НЕТОЧКА НЕЗВАНОВА»

В мае 1874 г., делая записи к роману «Подросток», Ф.М. Достоевский замечает: «Роман о детях, единственно о детях, и о герое-ребёнке» (4, 226). А в 1876 г. вновь говорит о той же идее как о ещё не осуществлённой мечте: «Я давно уже поставил себе идеалом написать роман о русских теперешних детях, ну и, конечно, о теперешних их отцах, в теперешнем взаимном соотношении <…> А пока я написал лишь “Подростка” – эту первую пробу моей мысли» (т. 22, 7)[1]. Очевидно, что тема детства в сознании писателя неразрывно связана

© Е.Н. Белякова, 2011

с темой отцовства. Очевидно и то, что мыслимый Ф.М. Достоевским «идеал» романа формировался с первых шагов его творческой деятельности и в разной мере реализовывался при написании большинства его произведений. Особое звучание эта тема получила в «Неточке Незвановой».

Намереваясь самим фактом написания этого произведения затеять «процесс со всею нашею литературою, журналами и критиками» (т. 28, кн. 1, 135), Достоевский придаёт ему особый статус. А в письме А.А. Краевскому категорично заявляет: «…Я очень хорошо знаю <…> что напечатанная мною в январе первая часть “Неточки Незвановой” – произведение хорошее <…> Я знаю, что это произведение серьёзное…» (т. 28, кн. 1, 148–149). Такой взгляд на собственное творение писателя, как правило, недовольного собой, заслуживает внимания со стороны читателя. Но повесть удостоилась лишь равнодушно-примиряющего тона исследователей, отмечающих остросоциальный пафос её звучания, небрежность композиционного построения, вторичность сюжетов и образов.

Л.П. Гроссман убедительно изображает, как автор «Неточки Незвановой» «воспроизвёл – единственный раз во всей истории классического русского романа – типичные фабулы авантюрной литературы <…> Он знал, что в его руках этот низкопробный материал поднимется путём углублённых психологических этюдов и оживлённых диалогов до степени и значения лучших образцов романической литературы», – так характеризует исследователь роман «Униженные и оскорблённые». «Лёгкое изменение в комбинации этих элементов, и получается новый сюжет. Опять маленькая нищенка, опять чердак, болезнь, безумие, трагическая смерть чахоточной матери, а рядом княжеские палаты и целая сеть неожиданных совпадений, сметающих эти два крайние полюса столичной жизни. В центре загубленный талант, безумный художник, поэт или беспутный музыкант, непризнанный гений, охваченный на своём чердаке манией величия, а вокруг него разворачиваются сцены жестокости, самоотверженности, издевательства <…> Таков абрис незаконченной “Неточки Незвановой”» (5, 53–55).

Возлагая большие надежды на новый роман, Достоевский едва ли уповал на то, что критика и публика оценят оригинальность сюжета и необычность построения произведения, действительно имеющего в основе некоторые схемы и трафареты. Вероятно, в нём должна была найти выражение значимая для автора мысль, которая и возводит идею написания романа о русских детях в несбыточный идеал на долгие годы вперёд. Нам кажется недостаточным объяснять устойчивое внимание к этой теме лишь психологической прозорливостью Достоевского, ясно понимавшего, как велика роль детских впечатлений в процессе формирования личности. О значимости и важности детских впечатлений знали ещё философы Просвещения (Лессинг, Дидро). Для писателя, постигающего законы бытия, и тема детства должна была стать бытийной, расширяющей границы привычного нам житейского пространства. Потому уже в первом романе о детях эта тема приобретает не столько просветительское и психологическое, сколько религиозное звучание, возрождая христианский мотив: «будьте как дети».

Согласно утверждению С. Аверинцева, именно «христианская этика, эстетика, символика», в отличие от предшествующей ей культуры античного мира, придают особый смысл «фигуре дитяти»: «Наше восприятие притуплено двухтысячелетней привычкой, и нам нелегко восчувствовать неслыханность евангельских слов о детях. “В то время ученики приступили к Иисусу и спросили: ‘кто больше в царстве небесном?’ Иисус, призвав дитя, поставил его посреди них и сказал: ‘истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдёте в царство небесное. Итак, кто умалится, как это дитя, тот и больше в царстве небесном’ ”. Все привычные ценности перевёрнуты <…> Не ребёнок должен учиться у взрослых – взрослые должны учиться у детей, уподобиться детям, “обратиться”, повернуться к тому, от чего они отвернулись, выходя из детства» (1, 172). В общем смысле всё творчество Достоевского и есть попытка «повернуться к тому», от чего невольно пришлось отвернуться, «выходя из детства». И первый образ,

исчезновение которого из поля зрения человека символизирует наступление взросления-ухода, есть образ отца.

«Отца моего я не помню. Он умер, когда мне было два года. Мать моя вышла замуж в другой раз <…> Мой отчим был музыкант» (т. 2, 143), – так начинается «Неточка Незванова», и в повествование сразу вторгается мотив героя с «необычной судьбой». Образ «беспутного музыканта <…> охваченного на своём чердаке манией величия», действительно отвечает пространству авантюрной литературы. Но, сколь ни явственна представленная Л. Гроссманом аналогия повести Достоевского с западноевропейским бульварным романом, не менее правомерной кажется нам и другая аналогия этого произведения – с русской бытовой повестью XVII века. Образ Ефимова генетически восходит к образу героя-отцеотступника, горделиво забывшего родительские заветы и побратавшегося с дьяволом.

Помещик, заботившийся о нём так, «как будто тот был его родной сын» (т. 2, 145), и бессовестно оклеветанный им, наставляет Егора, подобно отцам былых времён: «Говорю тебе, как бы отец твой родной сказал тебе. Смотри же, ещё раз повторяю: учись и чарки не знай, а хлебнёшь раз с горя (а горя-то много будет!) – пиши пропало, всё к бесу пойдёт…» (т. 2, 148). Возникающие здесь аналогии с «Повестью о Горе-Злочастии» и «Повестью о Савве Грудцыне» подкрепляются дальнейшим греховно-подростковым поведением героя, который, едва очутившись на свободе, «прокутил в ближайшем уездном городе свои триста рублей, побратавшись в то же время с самой чёрной, грязной компанией каких-то гуляк» (т. 2, 148). «Это всё с тех пор, как тот дьявол побратался со мною…» – объясняет герой своё падение (т. 2, 147). Фактически Достоевский возвращает нас к переломному периоду русской культуры и представляет один из вариантов судьбы типичного литературного героя семнадцатого столетия.

XVII век для православного самосознания и есть период горделивого отказа от отеческих заветов. Церковный раскол мыслится как утрата доверия отцам и утверждение своеволия, возведённого в право. «Мы святых отец церковное предание держим неизменно» (7, 663), – говорит о себе и своих сторонниках протопоп Аввакум, а противников разоблачает в том, что те, «что волъчонки, вскоча, завыли и блевать стали на отцев своих, говоря: “Глупы-де были и не смыслили наши русские святыя, не учоные-де люди были, – чему им верить? Оне-де грамоте не умели!”» (7, 661).

Типичным героем литературы этого времени становится блудный сын, который через страдания и покаяние обретает божью защиту, но лишается возможности самому стать отцом: и Молодец, и Савва Грудцын спасаются за монастырскими стенами через монашеское послушание. Иное дело Фрол Скобеев – герой, уже не осознающий драмы отступничества и не знающий покаяния. Будучи вором и плутом, он провозглашает свои вольности «волей божьей»: «Ну, государь батюшка, уже тому так бог судил!» (7, 695) – и становится отцом «беззаконного» (обманом созданного) семейства. В контексте литературы XVII – начала XVIII века сама жизнь мыслится теперь разделённой на бытийную, в которой происходит покаянное возвращение к отцовским традициям и к Отцу небесному, и бытовую, где отеческое благочестие вынужденно подчиняется сыновьему хитроумию, а божья воля воспринимается как предмет манипуляции при решении житейских задач. Быт лишается внутреннего благочестия и благообразия, а отец семейства в бытовом пространстве, будучи отъединённым от святоотеческой традиции, становится носителем всё более обозначающейся в развивающейся русской действительности трагедии. Достоевский хорошо чувствует изначальную неукоренённость русских отцов, оставшихся, по сути, блудными детьми, в лучшем случае «жаждущими благообразия», в худшем – творящими произвол. В его произведениях отец героя (героини) либо существует вне его памяти, иногда замещаясь образом отчима, либо сам напоминает беспокойно мятущегося подростка, сладостно предающегося соблазнам вольной жизни или беспокойно ищущего истину. Классический пример такого «отца», соединившего обе крайности, представлен в образе Версилова,

о котором А. Бем писал: «Его жажда “живой жизни”, символически скрытая в его любви-ненависти к Ахмаковой, раскрывает перед нами трагедию отцов в понимании Достоевского. “Жажда благообразия”, утраченная вместе с отпадением от родового корня, наполняет трагедию детей» (2, 205).

И едва ли не единственный пример «благообразного отцовства» представлен в повести «Неточка Незванова» в облике князя Х–го, отца Кати. Изображение князя подобно запечатлевшемуся в душе лику святого. «…Всего более поразило меня лицо одного мужчины, уже довольно пожилого, такого серьёзного, но такого доброго, смотревшего на меня с таким глубоким состраданием! – вспоминает Неточка. – Его лицо я полюбила более всех других <…> он был с виду всегда очень уныл, говорил отрывисто, мало, и никогда улыбка не являлась на губах его» (т. 2, 189). Но князь подобен монаху в миру. Он появляется в те моменты, когда нужны его духовная поддержка и заступничество, и не присутствует в повседневной действительности: «Князь жил в своём доме чрезвычайно уединённо <…> даже все домашние мало говорили об нём, как будто его и не было в доме. Все его уважали, и даже, видно было, любили его, а между тем смотрели на него, как на какого-то чудного и странного человека. Казалось, он и сам понимал, что он очень странен, как-то не похож на других, и потому старался как можно реже казаться всем на глаза…» (т. 2, 189–190). Порядок в доме определяют его своенравная жена и старая тётка. Семейство, кажущееся Неточке райским, князь не столько направляет, сколько страхует, не позволяя совершаться в нём явной духовной несправедливости. Наделённый осознанием глубокого драматизма современной ему жизни, князь принимает на себя ответственность за происходящее рядом с ним, и образ его в художественном пространстве Достоевского становится предтечей образов Макара Долгорукого, старца Зосимы, Алёши Карамазова.

Иное дело образ Ефимова, который после ранее созданных Достоевским героев, способных к рефлексии, кажется необъяснимым шагом назад. Он, подобно герою повести XVII века, воспринимается читателем как лицо действующее, но не переживающее. Ефимов отличается крайне неразвитым самосознанием, он нуждается в объяснении себя другими и боится такого объяснения. Скрипач Б. так разъясняет герою его самого: «Тогда твой первый учитель <…> впервые пробудил в тебе любовь к искусству и угадал твой талант <…> Но ты не знал сам, что с тобою делается <…> Учитель твой умер слишком рано. Он оставил тебя с одним неясным стремлением и, главное, не объяснил тебе тебя же самого» (т. 2, 151). В разговоре с князем Х–им Б. вновь характеризует самоощущение Ефимова: «…Кроме себя, он загубил ещё два существования: своей жены и дочери. Я его знаю: он умер бы на месте, если б уверился в своём преступлении. Но весь ужас в том, что вот уже восемь лет, как он *почти* уверен в нём, и восемь лет борется с своей совестью, чтоб сознаться в том не почти, а вполне» (т. 2, 174).

Побратавшись с дьяволом и живя в грехе, подобно герою-отступнику литературы семнадцатого века, Ефимов отчасти моделирует и тип сознания этого героя, которым совесть воспринимается как предчувствие неминуемого наказания извне: «Совершилось вдруг то, что он ожидал всю жизнь с замиранием и трепетом. Казалось, всю жизнь секира висела над его головой, <…> и – наконец, секира ударила! Удар был смертелен. Он хотел бежать от суда над собою, но бежать было некуда…» (т. 2, 188). Этот финал имеет и вполне символическое звучание: в литературе XIX века совершается последний суд над героем века XVII-го. Но оживление в культурной памяти образа, почти утратившего ясные очертания, обнаруживает потребность литературы нового времени установить внутреннюю связь с древнерусской литературой, то есть «повернуться к тому, от чего отвернулись, выходя из детства». И «образ дитяти», посредством которого должна установиться связь с «отцами», обретает у Достоевского особое значение.

Мир детской души всегда воспринимался Достоевским как мир особенно значимый в пространстве общечеловеческих связей[2]. Он не обособлял детей в ложно-идеальное, бесконфликтное пространство, а потому и изображал в тех проявлениях, в каких они, развиваясь в этом

разрозненном мире, себя обнаруживали. Во многих произведениях, в том числе и в «Неточке Незвановой», описаны сцены детской бездумной жестокости. Вот «какой-то мальчик, пробежавший мимо», ударил «ключом в голову» упавшую на улице Неточку (т. 2, 161), которую «всегда обижали дети соседнего дома» (т. 2, 163). Но в художественном пространстве писателя ожесточённость детских душ есть следствие разорванности душевных связей между родителями и детьми. Как только находится человек, способный терпеливо восстанавливать эти связи (князь Мышкин или Алёша Карамазов), детские души с благодарностью откликаются на проявление столь необходимой им любви. И особенно явственно в современном ребёнке обнаруживается неистовая потребность в любви отцовской.

С образом отца связаны все мечты и чаяния Неточки: «У меня было только одно наслаждение – думать и мечтать о нём; только одна воля –делать всё, что может доставить ему хоть малейшее удовольствие <…> А между тем часто мне было до боли мучительно, что я так упорно холодна с бедной матушкой» (т. 2, 172). Образ отца воспринимается не только отдельно от образа матери, но и противопоставляется ему. Подобная ситуация и в благообразном семействе князя Х-го, где «ребёнок уже умел определить свои отношения к матери и отцу. С последним она была как есть, вся наружу, без утайки, открыта. С матерью совершенно напротив, – замкнута, недоверчива и беспрекословно послушна. Но послушание её было не по искренности и убеждению, а по необходимой системе» (т. 2, 207). В такой иерархии детских приоритетов современный нам читатель может усмотреть предвосхищение Достоевским теории З. Фрейда о значимости образа матери в процессе становления самосознания мальчика и фигуры отца – в развитии девочки. Однако в более поздних произведениях русского писателя для героя-ребёнка (будь то мальчик или девочка) образ матери никогда не затмевает фигуры отца[3].

Но если князь Х-ий одухотворяет пространство своего дома, то Ефимов, лишённый нравственных ориентиров, так и остаётся в роли блудного сына даже в созданном им семействе. Он возложил на жену все заботы о пропитании и «таскал у неё потихоньку все деньги» (т. 2, 155), вызывая у Неточки «сострадательное, *материнское* чувство» (т. 2, 160). Девочка видит в нём «бедного, помешанного человека» (т. 2, 173), «терпящего гонения», «задавленного» страдальца (т. 2, 160).

Обращаясь к проблеме детско-отцовских отношений в творчестве писателя, А.Г. Гачева замечает, что «Достоевский не раз высказывался о “случайности” русских семейств, о разрыве сыновне-отеческих связей, но основной акцент делался именно на ответственности родителей перед детьми, которых они вводят в жизнь, не давая им никакой высшей, объединяющей, руководящей идеи. Не раз указывал он и на то, что нетерпеливые, раздражённые жизнью родители, неспособные к сознательной, бережной и терпеливой любви, зачастую прямо корёжат детей, ожесточая и озлобляя их души <…> В “Братьях Карамазовых” писатель говорит уже об обоюдной ответственности: не только родителей перед детьми, но и детей перед отцами <…> Ставя умножение любви между детьми и отцами первым шагом к восстановлению родства, Достоевский напрямую связывает проблему любви с проблемой прощения» (3, 225–227). Заметим, что это суждение вполне справедливо в отношении не только последнего, но и первого произведения писателя о «русских теперешних детях» и о «теперешних их отцах».

Неотступной жертвенной любовью Неточка возвращает героя в пространство семьи, возродив в нём потребность в ответной заботе. «Наконец, батюшка первый заметил меня, подозвал к себе <…> и наконец сказал, поглядев на меня, что завтра же принесёт азбуку и начнёт учить меня читать <…> Когда он хвалил меня за понятливость, гладил по голове и целовал, я тотчас же начинала плакать от восторга <…> Сидеть со мною по вечерам обратилось у него наконец в привычку» (т. 2, 165). Но, оставаясь в душе блудным сыном, Ефимов не может утвердиться в роли отца. После смерти жены он в исступлении убегает и из этого дома, оставив Неточку одну: «Я обернулась и увидела, что он <…> бежит от меня, оставив меня одну, покидая меня

в эту минуту! <…> Мне хотелось догнать его только для того, чтоб ещё раз крепко поцеловать, сказать ему, чтоб он меня не боялся, уверить, успокоить, что я не побегу за ним, коли он не хочет того…» (т. 2, 187). Подобного выражения детской любви литература ещё не знала. В образе Неточки Достоевским представлен тип развивающегося христианского сознания, изначально наделённого чувством вины-ответственности и безусловной любви. Сохраняя в душе любовь, ребёнок превозмогает не только изначальную отстранённость отца, не только его всегдашнюю униженность, не только муки собственной совести от вынужденного преступления ради отца, но и окончательное его бегство. Это тот тип сознания, который оказывается единственно возможным для соединения оборванных когда-то духовных связей. И если в образе Ефимова мы наблюдаем факт возвращения к типу героя, оборвавшего эту связь, то в образе Неточки обнаруживаем предвосхищение героя, способного эту связь восстановить.

Во второй части повести автор расширяет тему взаимной ответственности людей друг перед другом, введя мотив братской (в данном случае сестринской) любви как основы человеческих отношений в христианском обществе. Оказавшись в доме князя Х-го, Неточка вынуждена общаться с его дочерью Катей, которая в силу своего темперамента, воспитания, сложившихся привычек не может ни понять, ни принять навязанных ей отношений. «…Я казалась ей очень чудной и странной», – вспоминает Неточка (т. 2, 201). «…Избалованная, самовластная девочка <…> не могла понять, каким образом я уже несколько раз встречалась на её пути, когда она вовсе не хотела встречать меня» (т. 2, 206). Двое детей оказываются вынуждены исполнить труднейшую евангельскую заповедь: «возлюби ближнего своего», когда этот ближний – тот, кто в силу случая оказался рядом. Достоевский шаг за шагом показывает читателю, как душа ребёнка (и Неточки, и Кати) справляется с этой непосильной для взрослого сознания задачей. Ни униженность Неточки, хорошо осознаваемая ею самою, ни горделивое чувство превосходства Кати, естественно приобретённое ею в счастливом семействе, не стали непреодолимой помехой на пути душевного единения героинь повести.

В безрелигиозном пространстве XX в. даже материалистически мыслящие психологи пришли к выводу, что одна из сильнейших врождённых потребностей человека есть потребность в любви[4]. Детское сознание более способно к восприятию и проявлению любви, и в этом оно, безусловно, превосходит исполненное страхами и недоверием сознание взрослого человека, которому для приятия и осуществления евангельской истины необходимо принять «единственный путь к тому, чтобы стать большим, – сделаться маленьким» (1, 172). А первый роман Достоевского о детях и их отцах явился первым опытом моделирования той действительности, в которой детское сознание проявлено как единственно возможный тип отношения к себе и окружающему миру для воспитания и развития чувства христианской любви.

Примечания

[1] Таким образом (номер тома, страница) здесь и далее отрывки из произведений и писем Ф.М. Достоевского цитируются по изданию: Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. – Л.: Наука, 1972–1990.

[2] «Фёдор Михайлович чрезвычайно любил маленьких детей, – вспоминала А.Г. Достоевская, – и когда ему приходилось, уезжая в Эмс, жить без семьи, то он очень тосковал по них и всегда приголубливал чужих деток, играл с ними, покупал им игрушки» (6, 65). И ещё одно замечание: «“Ребёнку можно говорить всё…” Мысль, которую Фёдор Михайлович часто высказывал и которой держался в разговорах с своими детьми» (6, 58).

[3] В рамках статьи мы не имеем возможности рассмотреть все произведения Достоевского, акцентируя внимание на этом вопросе. Приведём лишь два примера. В романе «Подросток» с образом «идеального» отца будут связаны все мечты и чаяния Аркадия: «Главное, я всё страстно мечтал, что вы вдруг войдёте, я к вам брошусь, и вы меня выведете из этого места и увезёте к себе <…> Главное, что мы не расстанемся – вот в чём главное» (т. 13, 98). При этом на мать Аркадий смотрит свысока, судит и оценивает её поступки. В романе «Братья Карамазовы» живущий в потаённой памяти Алёши образ матери, по точному наблюдению Д.Э. Томпсон (8, 82–96), действительно оказывает определяющее влияние на его судьбу.

Но для становления самосознания героя более значимым является образ отца и кровного (Алёша ясно ощущает в себе «карамазовское» начало), и духовного (старец Зосима обозначает для героя путь духовного преодоления в себе «карамазовского» начала). Можно сказать, что во всём творчестве Достоевского и в рассматриваемой нами повести образ отца, по природе своей определяющего путь развития ребёнка, абсолютно доминантен.

[4] См, например, работу основателя бихевиоризма Дж. Уотсона «Психология как наука о поведении» (М.–Л.: ГИЗ, 1926), автор которой определяет любовь как одну из первичных эмоций, в соединении с яростью и страхом, наблюдаемую им у младенцев в первые недели жизни.

Библиографический список

1. *Аверинцев С.С.* Поэтика ранневизантийской литературы. – М.: Наука, 1977.

2. *Бем А.* Художественная полемика с Толстым (К пониманию «Подростка») // О Достоевском. – Вып. 3. – Прага, 1936.

3. *Гачева А.Г.* Ф.М. Достоевский и Н.Ф. Фёдоров: Встречи в русской культуре. – М., ИМЛИ РАН, 2008.

4. *Гроссман Л.П.* Жизнь и труды Ф.М. Достоевского. Биография в датах и письмах. – М.-Л., 1935.

5. *Гроссман Л.П.* Поэтика Достоевского. – М.: Гос. акад. худ. наук. – Вып. 4, 1925.

6. *Гроссман Л.П.* Семинарий по Достоевскому. Материалы, библиография и комментарии. – М., Петроград: Гослитиздат, 1922.

7. «Изборник» (Сборник произведений литературы древней Руси). – М.: Худ. литература, 1969.

8. *Томпсон Д.Э.* «Братья Карамазовы» и поэтика памяти / Пер. с англ. Н.М. Жутовской и Е.М. Видре. – СПб.: Академический проект, 1999.

В.Н. Криволапов
Курский государственный университет

О САКРАЛЬНОЙ ХРОНОЛОГИИ В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «УНИЖЕННЫЕ И ОСКОРБЛЁННЫЕ»

Вот уже больше двадцати лет российский социум живёт в условиях тотального пересмысления и всеобщей переоценки. И несмотря на то, что возраст автора статьи диктует своё, и с годами всё меньше хочется встраиваться в ряды ниспровергателей и разоблачителей, от переоценок никак не уйти. Особенно тех, что продиктованы не изменением внешних обстоятельств, но традициями, завещанными нам святыми солунскими братьями, стоящими у истоков культуры православного славянства. Той культуры, которая чем дальше, тем чаще называется кириллической (3). Не случайно выдающийся ученый современности В.Н. Топоров назвал св. Кирилла «славянским первоавтором» и «славянским первопереводчиком» (5, 25).

Тот же В.Н.Топоров напомнил и о том, что в народном восприятии первых веков христианства определилась смысловая связь между понятиями «словене» и «слово» (5, 25). Следствием такого сопряжения стал отчасти соблазнительный вывод о том, что истинное, богоугодное слово – это слово «словенское». С учетом же того, что славянская азбука создавалась для распространения и утверждения христианства (тогда как греческая и римская существовали до Христа), освящались, сакрализировались сами азбука и буква. Оставим в стороне возможные соблазны и задумаемся над тем, каким образом это обстоятельство влияло на восприятие нашими предками письменного текста – и теми, кто писал, и теми, кто читал. Со времён преподобного Нестора письменное слово, литература были отнесены к числу важнейших средств христианского воспитания человека. По этой причине на Руси до XVII века не было литературы развлекательной, вся она, практически на 100 %, носила душеполезный характер. Но вот на рубеже

© В.Н. Криволапов, 2011

XVI–XVII столетий начался процесс секуляризации, обмирщения, расцерковления русской жизни, получивший мощную стимулирующую поддержку в реформах Петра Первого. К началу XIX века этот процесс набрал полную силу. Помимо прочего проявилось это и в том, что практически полностью была приостановлена канонизация святых (за двести лет было прославлено только четверо подвижников!). Русское сознание отреагировало на эту ситуацию тем, что объектом почитания и даже поклонения стали люди искусства, прежде всего литераторы, и первое место среди них сразу же занял Пушкин (4). В недавние ещё времена атеистического единомыслия неоднократно приходилось слышать следующую «крамольную» мысль: «Отняли у народа Бога, так хоть Пушкина ему оставьте!» То есть не покушайтесь на репутацию великого поэта, относитесь с должной степенью благоговения, оставьте народу по крайней мере один безусловный идеал!

Русский читатель, привыкший за столетия «научаться» от святых отцов, стал учиться у писателей и поэтов, усваивая им статус властителей человеческих душ. Так продолжалось до недавнего времени: многие хорошо помнят, с каким энтузиазмом тогда еще советские люди на рубеже 80–90-х годов прошлого уже столетия выбирали в число народных депутатов именно писателей, надеясь, что они-то наверняка знают, как нам обустроить Россию.

Наверное, это хорошо, когда народ требует от своих героев, литературных классиков той же меры совершенства, какую засвидетельствовали христианские подвижники духа. Но нельзя не замечать и того, что подобное отношение заключает в себе очевидную опасность кумиротворения. В наши дни нет необходимости доказывать (как это было еще двадцать лет назад), что великие поэты и писатели в абсолютном своем большинстве не были атеистами и богоборцами. Но когда имеют место попытки доказать, что чуть ли не все они были людьми глубочайшей веры, это тоже далеко не всегда соответствует истине, уразумение которой требует объективного, если говорить языком православной аскетики, трезвенного подхода.

Сказанное относится ко всем, в том числе, безусловно, православным писателям, каким и был Достоевский. Он ни от кого не скрывал своей религиозности, как это сплошь и рядом случалось среди людей его круга, посещал храм, приступал к таинствам, ревностно отстаивал позиции Православия. Но, самое главное, его произведения, дисгармоничные, порою страшные, населенные одержимыми разрушительными страстями, многогрешными персонажами, никого не отвратили от веры, тогда как примеры обращения ко Христу через Достоевского известны во множестве. В 80-е годы XIX века европейский читатель впервые познакомился с романами Достоевского, через них узнал он и о Православии. Так что не будет натяжкой утверждать, что Достоевский осуществил первый миссионерский посыл из России, второй произойдет уже после предсказанной им революционной катастрофы 1917 года, когда за пределами Отечества, на западе и на востоке, окажутся миллионы наших соотечественников и единоверцев.

Но обратимся к самому христианскому (по крайней мере, так замышлял его автор!) из произведений Достоевского – роману «Братья Карамазовы». Незадолго до своей кончины К.Н. Леонтьев, тогда он проживал в Оптиной пустыни и в монашеском постриге носил имя Климент, писал В.В. Розанову, что оптинские монахи не признают «Братьев Карамазовых» православным романом и говорят они совсем не о том, о чём говорят монахи, порожденные творческой фантазией Достоевского. Быть может, великий публицист и самый оригинальный мыслитель XIX века что-то и преувеличил, но объективные основания для прозвучавших претензий все же имелись. Достоевский постоянно полемизировал с католиками, превратившими, по его мнению, Церковь в государство, сам же он вместе со старцем Зосимой на страницах своего романа убеждал читателей, что отмереть надлежит как раз государству, а единственным регулятором жизни должна стать Церковь, которая, понятно, никого не будет посылать на эшафот, костёр или отправлять на каторгу. Это идеальное мироустройство писатель именовал «совершенно свободным», ненасильственным союзом людей. Проект прекраснодушный, «мечтательный»,

а потому не согласующийся с христианским откровением, обещающим в исторической перспективе не рай на земле, а умаление любви и умножение беззакония. Иными словами, писатель представил нам очевидную утопию, которая не становится менее опасной оттого, что ей сообщается форма христианского упования.

Следует заметить, что утопизм – это общая болезнь русских литературных классиков, практически никто из них не избежал этого соблазна: о царстве Божием на земле грезили атеисты, агностики, скептики, еретики, наконец, даже православные. Нет принципиального различия между утопическим конструкциями, которые возводил взыскующий града небесного Н.В. Гоголь, и хрустальным дворцом, который грезился в сонных мечтаниях одной из героинь отрёкшегося от отеческой веры «поповича» Н.Г. Чернышевского. Неожиданностью это может показаться лишь на первый взгляд: святые отцы учили, сколь трудным и опасным бывает путь духовного делания, от ошибок и падений не застрахован никто, даже самые совершенные. Опасности возрастают многократно, когда кто-то претендует на учительство. Известно, что великие подвижники бежали от этого: Антоний Великий, к примеру, до последнего укрывался от почитателей в стенах заброшенной крепости, они же, желая лицезреть своего наставника, по кирпичу разметали его убежище. И это великий аскет, стяжавший в земной жизни полное бесстрастие, что же спрашивать с мирского человека, пускай даже и гениального, который берется ответить на конечные вопросы бытия и донести эти ответы до благоговейно внимающего ему читателя. Не избавившись от греховных страстей, человек принимает на себя миссию духовидца и учителя – уклонения здесь не только неизбежны, но фактически запрограммированы.

Означает ли сказанное, что русская классическая литература уже не может ничему научить современного человека, взыскующего «Царства Божия и правды его». Отнюдь! Такие писатели, как Пушкин, Гоголь, Гончаров, Достоевский и Чехов, могли появиться только в России, ибо и та система ценностей, которой они руководствовались, и то, как эта система представлена в их сочинениях, определяется прежде всего православной традицией. Говоря литературоведческим языком, та религиозная традиция, к которой они принадлежали по факту рождения и воспитания, определяла проблематику и поэтику их произведений, не только содержание, но и форму.

Обратимся к не самому совершенному из творений Достоевского – его роману «Униженные и оскорбленные». Написано произведение в жанре романа-фельетона, почему читается на одном дыхании, с интересом, подобно детективу. Писанию подобных произведений Достоевский учился у своих западноевропейских предшественников. Но это лишь одно, чисто внешнее обстоятельство, другое – глубинное, сущностное – связано с тем, что он мог усвоить только в России через приобщение к строю церковной жизни. Этот строй усваивался с младенческих лет где-то сознательно, где-то бессознательно, когда-то это приобщение становилось результатом систематических усилий со стороны родителей, родственников, учителей, когда-то следствием мгновенных, порою случайных впечатлений. Роман писался в 1860–1861 гг., события, в нем представленные, отнесены к «прошлому» – к 1859 году. Предельно точно Достоевский обозначает только одну дату – 22 марта, в этот день главный герой встречается со стариком Смитом, оказывается свидетелем его смерти, посещает его квартиру, иными словами, происходит завязка романного действа. Ни одной другой даты в романе нет, хотя датировать события с точностью до одного дня при желании не составляет особого труда, ибо они привязаны к пасхалии 1859 года. С учётом того, что Пасха в том году праздновалась 12 апреля, 22 марта приходилось на четвертое воскресение Великого поста. Как обычно, Достоевский осуществляет точный хронометраж событий, хронометрические заметки (с указанием времени суток, точного часа) встречаются на каждой странице, хотя с определением дней недели, с их привязкой к определенному числу писатель всё же ошибается, когда на два, когда на четыре дня. Однако в том, что события происходят именно в 1859 г., сомнений никаких, так как Пасха наступает ровно через три недели после 22 марта.

В свете пасхальной перспективы, которая чётко и однозначно определяется с началом четвертой, заключительной части романа, бытовое, профанное время отступает, едва ли не упраздняется, уступая место времени мистическому. «Была страстная неделя», – как бы невзначай замечает писатель, но это замечание сообщает новое звучание текущим, последующим и предшествующим событиям. С учётом изменения временных координат по-новому прочитывается и сам роман: это уже не бытовая повесть о соблазненной и оставившей родительский дом девушке, а повествование о великих и разрушительных страстях, которые овладевают героями. Не случайно, видимо, и то, что события начинаются именно в четвертое воскресение Великого поста, когда празднуется память преподобного Иоанна Лествичника, аскета и автора знаменитой «Лествицы» – непревзойденного руководства в деле борения страстей.

Напомним, за каждой из тридцати страстей, описанных синайским подвижником, скрывается бес, имеющий свой характер и наделенный голосом: он чего-то боится, к чему-то имеет склонность, а потому его можно отпугнуть, обмануть – в конечном итоге победить. Широчайшая палитра страстей представлена и в «Униженных и оскорбленных»: на страницах романа живут сладострастники, сребролюбцы, лжецы, пьяницы, кто-то «малодушно боязлив» и памятозлобив, кто-то пребывает в унынии, кто-то тщеславится, но главное – все герои, не исключая положительных, являются себялюбцами и гордецами, а тщеславие и гордость, согласно преподобному Иоанну, суть «начальницы и родительницы всех страстей». В семействе Смитов отец не прощает единственную свою дочь, маленькая Нелли не хочет простить своего жестоковыйного деда, в семье Ихменевых, история которых являет зеркальное отражение истории Смитов, добрейший Николай Сергеевич Ихменев проклинает свою дочь и тоже отказывается от любых шагов к примирению, хотя каждый день ходит вокруг дома, где живет его любимая Наташа. Святой Иоанн учит, что свидетельством богооставленности гордого человека является его «умоисступленность» (2, 157). Слово это, очень необычное для уха современного человека, исключительно точно характеризует состояние и Иеремии Смита, и Николая Ихменева, а в отдельные моменты и других героев.

«Гордый монах, – читаем в «Лествице», – не имеет нужды в бесе, он сам сделался для себя бесом и супостатом» (2, 159). В «Униженных и оскорблённых» монахов нет, но вот герой, к которому эти слова применимы в полной мере, имеется – это князь Петр Валковский. Вместилище всех страстей и пороков, идеолог сладострастия и агрессивного эгоизма, это не бес даже, но сам сатана, который и является источником бед всех героев. Князь – это первый из демоноподобных персонажей Достоевского, после него появятся Свидригайлов, Рогожин, Ставрогин… Именно Валковский держит в своих руках незримые нити, с помощью которых руководит жизнью порабощенных «безумной гордостью» людей. А состояние этих людей определяет и облик того города, где они живут. Это город «мрачный и угрюмый», «с давящей, одуряющей атмосферой, с зараженным воздухом, с драгоценными палатами, всегда запачканными грязью; с тусклым бедным солнцем и с злыми полусумасшедшими людьми» (1, 371). Следует отметить, что это вовсе не постоянная, а изменяющаяся характеристика Петербурга, с наступлением надлежащих времён всё здесь решительно изменится. А пока герои безуспешно борются со страстями, мучаются, буквально сгорают в адском пламени своих страстей, но так и не могут от них избавиться.

В Страстную пятницу действие достигает своей кульминации, события чрезвычайно уплотняются, счёт времени идёт всё меньшими отрезками («в полчаса моего отсутствия», «не прошло и четверти часа»), апогея достигает эмоциональное напряжение, а вместе с ним и страдания героев. «О, поскорее, поскорее конец этим мукам!» (1, 328) – восклицает рассказчик Иван Петрович. Поступки героев, сами события определяются не житейской логикой или складом их характеров, а логикой сакрального времени – временем последних дней Страстной седмицы, когда произошла трагедия богоубийства и величайшая тайны

искупления рода человеческого. «Роковое было это время» (1, 309), – подытожит рассказчик свои впечатления Великой пятницы.

Развязка наступит в Великую субботу. Состоится примирение «блудной дочери» с «умоисступленным» отцом: они преодолеют свой эгоизм и победят наконец свою «безумную гордость». С позором будет изгнан князь Валковский, он «пустится бежать», а Иван Петрович, влепивший ему пощечину и плюнувший в лицо, еще и метнет вслед ему скалку. На страницах романа князь больше не появится, а пространство вокруг героев, победивших гордыню и встретивших Пасху Христову, неузнаваемо преобразится. Исчезнет город «с тусклым бедным солнцем и с злыми полусумасшедшими людьми». Небо над Петербургом станет ясным и голубым, а подле дома Ихменевых неведомо откуда появится садик с цветущей сиренью. Здесь, в окружении зелени и цветов, в райском саду будут проходить события эпилога. Отец, незадолго до этого проклинавший свою дочь, будет буквально «*болен*» любовью к ней, а она, некогда отвечавшая на проклятие проклятием, будет любить его «больше себя», «больше всех на свете». Преизобилию любви вторит преизобилие цветов. Тех, что произрастают в саду, уже не хватает, их доставляют извне: букеты цветущей сирени приносит Маслобоев, о цветах вспоминает Нелли – цветы в «больших кадках», горшках, в гирляндах, нарциссы, розаны, цветы, не имеющие названия… Об устройстве цветочного праздника для умирающей Нелли помышляет Николай Сергеевич и хочет с этой целью скупить цветы на распродаже в соседней оранжерее. Выведенные из ада Воскресшим Христом (это Нелли напомнит ожесточившемуся сердцем старику Ихменеву: «Послезавтра Христос воскресе!»), – герои живут в раю, где царствует любовь, которая, по словам апостола, «никогда не перестает, хотя и пророки прекратятся, и языки умолкнут, и знание упразднится» (1 Кор. 13, 8).

Итак, писатель, подобный Достоевскому, мог появиться и мог творить только в России. Только в России мог быть написан и такой роман, как «Униженные и оскорбленные», а ещё «Преступление и наказание», где с не меньшей очевидностью присутствуют пасхальные мотивы. Наряду с Достоевским в том же контексте уместно упомянуть практически всех русских литературных классиков, включая и Чехова, который незадолго до своей кончины признавался: «Я давно растерял свою веру и с недоумением смотрю на верующего интеллигента». Но раскроем его маленький рассказ «Студент», включенный ныне в школьную программу и тоже приуроченный к Страстной пятнице: какое проникновенное, а оттого убедительное переживание евангельских событий явлено здесь! Вовсе не обязательно воздавать писателям то почитание, которого достойны лишь святые подвижники. Этого вовсе нельзя делать! Но их произведения заключают и всегда будут заключать в себе неисчерпаемый миссионерский потенциал. Здесь нет ни парадокса, ни противоречия, ведь святой Кирилл, названный славянским первоавтором, и создавал славянскую письменность для утверждения христианских истин, а русская словесность сотни лет и существовала только для того, чтобы доносить эти истины до читателя.

Библиографический список

1. *Достоевский Ф.М.* Собр. соч.: В 10 т. – М., 1956. – Т.3.

2. *Иоанн Лествичник*. Лествица. – СПб., 1996.

3. *Николаев Н.И.* Православный фундаментализм как филологическая утопия // Русские утопии. – СПб., 1995. – С. 55–95.

4. *Панченко А.М.* Русский поэт, или Мирская святость как религиозно-культурная проблема // Панченко А.М. О русской истории и культуре. – СПб., 2000. – С. 301–320.

5. *Топоров В.Н.* Предыстория литературы у славян. Опыт реконструкции (Введение к курсу славянских литератур). – М., 1998.

О.К. Ваганова
Воронежский государственный университет

МЕЧТАТЕЛЬ И «ЧЕЛОВЕК ИЗ ПОДПОЛЬЯ»: МОДИФИКАЦИЯ ИЛИ ТРАНСФОРМАЦИЯ? («БЕЛЫЕ НОЧИ» – «ЗАПИСКИ ИЗ ПОДПОЛЬЯ» Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО)

К настоящему моменту существует множество работ, посвященных метаморфозам темы мечтательства в творчестве Ф.М. Достоевского. В большинстве случаев образно-философская проблематика «Белых ночей» и «Записок из подполья» была проинтерпретирована в рамках изначально сформированной и ставшей уже почти ортодоксальной версии: Мечтатель – идеологический предшественник «человека из подполья», абсолютно идентичный ему. Мы же на основе анализа поведенческих стратегий персонажей попробуем доказать, что вышеуказанная гипотеза имеет некоторые погрешности, присущие любому оперативному обобщению-схеме.

Несмотря на то что Мечтатель и «подпольный человек» действительно имеют ряд биографических совпадений (равенство героев по социально-сословному признаку; единство топоса – Петербурга, где разворачиваются любовные драмы), – интегральность мечтательской сущности – это базисная точка отсчета для конструирования Ф.М. Достоевским более сложно устроенного характера – «человека из подполья».

Мечтатель – одна из начальных стадий эволюции «подпольного человека». Процитируем самого Мечтателя: «…И я увидел себя таким, как я теперь, ровно через пятнадцать лет, постаревшим, в той же комнате, так же одиноким» (1, 141). И ранее: «В будущем – опять одиночество, опять эта ненужная, затхлая жизнь» (1, 113). Проведем несложные математические расчеты: разница в возрасте героев – 14 лет – и их возрастные характеристики – 26 лет (Мечтатель) и 40 лет («человек из подполья») – совпадают. Однако нам представляется не вполне корректным устанавливать изоморфность этих героев друг другу (тем более их генетически-типологическое родство (это положение подробно развито, между прочим, в статье Н.В. Самсоновой «Четыре возраста одного героя (о трансформации образа мечтателя в творчестве Ф.М. Достоевского)»), опираясь исключительно на сходство в социальном статусе и на приуроченность их исповедальных монологов к указанным возрастным координатам. Тем не менее Мечтатель и «подпольный человек» художественно кореллируют определенным образом – только эта взаимосвязь и ее характер прослеживаются не столь прямо и жестко детерминированно. Необходимы более радикальное препарирование образного наполнения истории каждого и более детальная инвентаризация идентичности в обоих случаях. Объекты имаго у «человека из подполья» остаются теми же романтически клишированными образами, что и у Мечтателя, хотя и подвергаются некоторой реконструкции в сторону усиления иронической интонации, переходящей в сарказм. Историю Мечтателя: «И, Боже мой, неужели не ее встретил он потом <…>, под чужим небом, полуденным, <…> в дивном вечном городе, в блеске бала, при громе музыки в палаццо (непременно в палаццо), потонувшем в море огней, на этом балконе, увитом миртами и розами, где она, узнав его, так поспешно сняла маску <…>» (1, 117), – мотивно редуплицирует циничная редакция той же истории, выполненная героем «Записок…»: «…Бал для всей Италии на вилле Боргезе, что на берегу озера Комо, так как озеро Комо нарочно переносится для этого случая в Рим, затем сцена в кустах и т.д. и т.д. – будто не знаете?» (2, 134)

Между тем тождество символико-парадигматического восприятия оператора «романтика» обоими героями свидетельствует не более чем об универсальности действия ассоциативной

© О.К. Ваганова, 2011

сферы денотатов в области человеческого подсознания. Однако в герменевтическое истолкование образа «человека из подполья» как проектанта прототипического Мечтателя вносит диссонанс несоответствие между «сказочным, фантастическим миром» (юностью) Мечтателя и воспоминаниями о соответствующем периоде жизни «подпольного человека»: «Но сколько любви переживал я в этих мечтах моих, в этих “спасеньях во все прекрасное и высокое”. Все, впрочем, преблагополучно оканчивалось ленивым и упоительным переходом к искусству». Ранее читаем следующее: «Мечты особенно слаще и сильнее приходили ко мне после развратика, приходили с раскаянием и слезами, с проклятиями и восторгами» (2, 132). Нарост «развратика» на теле «классического мечтателя» позволяет говорить о переакцентированном типе идентификации мечтательства. То есть налицо не модификация образа, а его трансформация, предполагающая более масштабную перепланировку фундамента, на котором выстроен образ.

Можно было бы возразить, что речевая стратегия «человека из подполья» – это не что иное, как фарс, защитная поведенческая оболочка человека, переживающего опыт опосредованности душевных переживаний самоанализом и ориентированностью на перцепцию адресата. Но мы сталкиваемся с психологически сходным синдромом, отсылающим к детству – ко времени, которое предшествовало лиричной исповеди Мечтателя и, по мнению некоторых исследователей, было у них с «человеком из подполья» одним на двоих. «Терпеть я не мог говорить: простите, папаша, впредь не буду, – не потому что я не способен был это сказать, а напротив именно потому, что уж слишком способен на это бывал. Как нарочно и влопаюсь, бывало, в таком случае, когда сам ни сном, ни духом не виноват» (2, 107). Не имеет смысла говорить о принципиально иной «подкладке» психологических мотивировок Мечтателя.

Подводя черту в решении вопроса: «Мечтатель и “человек из подполья”: переосмысление или продолжение?», коснемся школьной поры жизни «человека из подполья», его взаимоотношений с одноклассником-«другом». «Был у меня раз как-то и друг. Но я уже был деспот в душе; я хотел неограниченно властвовать над его душой; я хотел вселить в него презрение к окружавшей его среде <…>, но когда он отдался мне весь, я тотчас возненавидел его и оттолкнул от себя, – точно он и нужен был мне только для одного его подчинения» (2, 140). Мы ничего не знаем о детстве Мечтателя («Да нет же, у меня нет бабушки»), – но можем с полной уверенностью утверждать, что такие «оккупационные» порочные установки в его поведении невозможны. Здесь мы сталкиваемся не с возмужалым Мечтателем в трагическом его переключении, но с принципиально иной идентификационной принадлежностью «Я», которое стремится уничтожить объекты интроспекции, отторгая их от своего личностного микрокосма. В случае Мечтателя мы наблюдаем диаметрально противоположную картину: он принимает реальность, хоть и зараженную ядом магических фантомов.

Итак, «человек из подполья» не имплицирует образ Мечтателя, так как идентификационные ядра обоих героев имеют разнонаправленные заряды, что позволяет говорить о трансформации образа Мечтателя, а не о модификации.

Библиографический список

1. *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. – Л.: Наука, 1972–1978. – Т.2.

2. *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. – Л.: Наука, 1972–1978. – Т.5.

3. *Косяков С.А.* Трансформации характера мечтателя в «Преступлении и наказании» Достоевского // Аспекты литературной антропологии и характерологии. – Воронеж: Воронежский государственный университет; Издательский дом Алейниковых, 2009. – С. 226–230.

4. *Самсонова Н.В.* Четыре «возраста» одного героя: О трансформации образа мечтателя в творчестве Ф.М. Достоевского // Филологические записки. – Воронеж, 2004. – Вып. 21. – С. 37–45.

Г.Г. Ермилова
Ивановский государственный университет

МОТИВ ВИЗУАЛЬНО-АКУСТИЧЕСКОГО ЗОВА: К ВОПРОСУ О ГОГОЛЕВСКОМ «ПРИСУТСТВИИ» В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ»

Гоголевское «присутствие» в романе «Идиот» ощутимо на протяжении всего текста как в явных литературно-критических «инкрустациях» в речи повествователя, в его размышлениях о гениальных типах Подколесина, поручика Пирогова, так и в скрытых цитатах, аллюзиях, реминисценциях из «Ревизора», «Мертвых душ», «Выбранных мест из переписки с друзьями», «Завещания», «Записок сумасшедшего». Доскональное знание Достоевским гоголевских текстов, со всей очевидностью обнаружившееся уже в ранней его прозе (на что неоднократно обращалось внимание в научной литературе), не только не ослабело с годами, но приобрело обострившуюся зоркость. Автор «Идиота» был и остался «гениальным читателем» (А.Л. Бем), Гоголя в том числе. В «Дневнике писателя» он уже от своего лица продолжил тему «гениальных пророчеств» Гоголя, сделав весьма характерный для него крен в сторону сотворчества с автором «Невского проспекта», дорисовав гоголевский сюжет за счет активизации роли «внефабульного» «трагического персонажа» – порхающей в мазурке с только что высеченным Пироговым барышни: «Я убежден, что поручик в состоянии был дойти до таких столпов, или до такой безбрежности, что, может быть, в тот же вечер, своей даме в мазурке, старшей дочери хозяина, объяснился в любви и сделал формальное предложение. Бесконечно *трагичен* образ этой барышни, порхающей с этим молодцом в очаровательном танце и не знающей, что ее кавалера всего только час как высекли и что это ему совсем нипочем. Ну, а как вы думаете, если б она узнала, а предложение все-таки было бы сделано – вышла бы она за него (разумеется, под условием, что более уже никто не узнает)? – Увы, непременно бы вышла»[1]. Чехов «дорисовал» этот уже гоголевско-достоевский сюжет в рассказе «Знамение времени».

Но и начало романа – тоже отмечено гоголевским «присутствием». В нем содержится достаточно откровенная аллюзия на «Шинель» и ее главного персонажа. На это указывает сочетание трех – именно в гоголевском тексте присутствующих – мотивов: **мотив странной, нищенской одежды** с последующей ее заменой, свидетельствующей о наступлении для героя «новой жизни» (Мышкин появляется в туманном Петербурге в неуместном для этого города и климата широком и толстом плаще без рукавов, с огромным капюшоном, напоминающем «шинелишку» Акакия Акакиевича и служащем поводом для бесцеремонных насмешек его попутчиков. Ср.: В «Идиоте»: «Черноволосый сосед в крытом тулупе <…> спросил с тою неделикатною усмешкою, в которой так бесцеремонно и небрежно выражается иногда людское удовольствие при неудачах ближнего: “Зябко?”» (8, 6); и в «Шинели»: «Надобно знать, что шинель Акакия Акакиевича служила предметом насмешек чиновникам; от нее отнимали даже благородное имя шинели и называли ее капотом»[2]); **мотив каллиграфического искусства** (Мышкин, как и Башмачкин, – искусный каллиграф. Ср. в «Идиоте»: «Ого! Да в какие вы тонкости заходите, – смеялся генерал, – да вы, батюшка, не просто каллиграф, вы артист» (8, 30); и в «Шинели»: «Там, в этом переписывании, ему виделся какой-то разнообразный и приятный мир. Наслаждение выражалось на лице его; некоторые буквы были у него фаворитами, до которых если он добирался, то был сам не свой: и подсмеивался, и подмигивал, и помогал губами, так что в лице его, казалось, можно было прочесть всякую букву, которую выводило перо его» (2, 118–119)); **мотив зова**, имеющий отношение ко всему творчеству Гоголя, в частности, к «мистическому месту» в финале «Старосветских помещиков» («Вам, без сомнения, когда-нибудь

© Г.Г. Ермилова, 2011

случалось слышать голос, называющий вас по имени, который простолюдины объясняют тем, что душа стосковалась за человеком и призывает его, и после которого следует неминуемо смерть. Признаюсь, мне всегда был страшен этот таинственный зов. Я помню, что в детстве часто его слышал: иногда вдруг позади меня кто-то явственно произносил мое имя. День обыкновенно в это время был самый ясный и солнечный; ни один лист в саду на дереве не шевелился, тишина была мертвая, даже кузнечик в это время переставал кричать; ни души в саду; но признаюсь, если бы ночь самая бешеная и бурная, со всем адом стихий, настигла меня одного среди непроходимого леса, я бы не так испугался ее, как этой ужасной тишины среди безоблачного дня. Я обыкновенно тогда бежал с величайшим страхом и занимавшимся дыханием из сада, и тогда только успокаивался, когда попадался мне навстречу какой-нибудь человек, вид которого изгонял эту страшную сердечную пустыню» (1, 28)), в еще большей степени к авторскому вопрошанию в одном из заключительных лирических отступлений «Мертвых душ»: «Русь! Чего же ты хочешь от меня? Какая непостижимая связь таится между нами? Что глядишь ты так, и зачем все, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи?..» (5, 211).

Все эти мотивы без труда обнаруживаются в романе «Идиот». Но я не стану акцентировать внимание на только что заявленной параллели; тем более, что ее смысл уже раскрыт М. Эпштейном. Применительно к «Идиоту» корректнее говорить о широком гоголевском «присутствии» в этом тексте, а через Гоголя – романтической литературы 1820-х – 1830-х годов в целом.

Образ писца-чиновника налицо во многих произведениях писателей-современников Гоголя. Например, в романе Греча «Поездка в Германию», в «Абадонне» Полевого, в «Художнике» А Тимофеева, в «Золотом горшке» Гофмана, герой которого переписывает магические манускрипты, оживающие под его рукой. В это же время появляются сюжеты, построенные на персонификации букв. Надо полагать, что отдаленное «эхо» этой традиции отозвалось в каллиграфической страсти героя Достоевского. Это тем более вероятно, что роман Н.И. Греча «Черная женщина» был в поле его внимания в пору написания «Идиота». Герой этого романа Алимари – итальянский доктор, мистик, натурфилософ, с юных лет очарованный античностью, особенно древней греческой литературой, с целью проникновения в ее «дух», не довольствуясь печатными книгами, *списывал их на свитках, стараясь подделаться под самую древнюю скоропись*[3].

Замечу в скобках, не развивая далее сопоставительного анализа «Идиота» с «Черной женщиной», что главный герой этого романа князь Кемский может быть поставлен в ряд литературных предшественников князя Мышкина по принципу внесословной и мистической их идеальности. Дарственная надпись художника Берилова на подаренной Кемскому картине: «Князю из людей, человеку из князей», – отражает характерологическую сущность и героя Достоевского.

Колоссальное влияние на романтическую литературу имел рассказанный В. Вакенродером в книге «Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного» (1826) сюжет об оживающем изображении, о так называемом «видении» Рафаэля. Согласно В. Вакенродеру, в душе Рафаэля всегда пламенело «святое чувство» к Матери Божией. Однажды ночью он был привлечен светлым видением Богоматери, которое навеки врезалось в его душу, он перенес его на полотно. Фотографическая копия этого «видения» – Сикстинская Мадонна – висела в кабинете Достоевского. Вакенродеровский сюжет способствовал сакрализации живописи в литературе романтизма, и этот сюжет достаточно легко «модифицировался в сюжет о визионерском переписывании», что способствовало размыванию «самой грани между изобразительным творчеством и сферой сакрального; любой вдохновенный художник становится визионером, а любая его модель могла вознестись в сан божества»[4]. И не просматривается ли в Мышкинской каллиграфии мессианско-визионерское призвание с оттенком отмеченного еще С.П. Шевыревым русского протеизма. Удалось же ему перевести «французский характер в русские буквы» (8, 29), через «черный шрифт» проникнуть в «военно-писарскую» душу, прочувствовать прелесть «чистейшего английского шрифта»… И не начинают

ли уже там, в «родной» Швейцарии, закладываться основы его возможного союза с пока еще чужой ему, но страстно взыскуемой Русью?

Мышкин ощущает свое мессианское предназначение, о чем он со свойственной ему мягкой деликатностью неоднократно говорит на протяжении всего романа («Я теперь к людям иду»), а его осуществление связывается с услышанным им в Швейцарии и получившим отклик **зовом.** Напомню это важное место: «Тоже иногда в полдень, когда зайдешь куда-нибудь в горы, станешь один посредине горы, кругом сосны, старые, большие, смолистые; вверху на скале старый замок средневековый, развалины; наша деревенька далеко внизу, чуть видна; солнце яркое, небо голубое, тишина страшная. Вот тут-то, бывало, и *зовет всё куда-то* (курсив мой. – *Г.Е.*), и мне всё казалось, что если пойти всё прямо, идти долго-долго и зайти вот за эту линию, за ту самую, где небо с землей встречается, то там вся и разгадка, и тотчас же новую жизнь увидишь, в тысячу раз сильней и шумней, чем у нас; такой большой город, мне всё мечтался, как Неаполь, в нем всё дворцы, шум, гром, жизнь…» (8, 50–51). Напомню и о духовном опознавании героями друг друга до их личной встречи: Мышкин *знает лица* ранее никогда им не виденных сестер Епанчиных, Настасью Филипповну он узнает по портрету и еще потому, что прежде «*видел*» ее *«где-то»* (8, 90; курсив мой. – *Г.Е.*): «Я ваши глаза точно где-то видел… да этого быть не может! Это я так… Я здесь никогда и не был. Может быть, во сне…» (8, 90). И Настасья Филипповна признается: «Что это, в самом деле, я как будто его где-то видела» (8, 89). В знаменитой сцене именин Мышкин вновь повторяет: «Я давеча ваш портрет увидал, и точно я знакомое лицо узнал. Мне тотчас показалось, что вы как будто уже *звали меня*…» (8, 142; курсив мой. – *Г.Е.*).

Можно предположить, что миссионерство Мышкина должно воплотиться в проповедническом слове. Но единственная подобная попытка закончилась полным его фиаско (речь на званом вечере у Епанчиных о русском Христе, русском боге, который воссияет в отпор Западу). Аналогия с «провалом» (в представлении автора «Идиота») «Выбранных мест из переписки с друзьями» Гоголя – достаточно прозрачная.

Речь идет о коммуникативной неудаче риторического слова как у Гоголя, так в этом случае и у Достоевского. И в обоих случаях авторы этих слов проговорили до конца свою идею. Мышкин прав, когда упрекает себя в отсутствии жеста, делая из этого справедливый вывод о том, что молчание больше ему к лицу. В. Бибихин писал: «Здравый ум ощущает, как рискованно лишнее проговаривание»[5]. Сергей Аверинцев в одном из своих стихов назвал «русской земли человеков» «недоуками да невегласами»[6]. Еще одна цитата из В. Бибихина: «Русская культура умолкает там, где западная называет неназываемое, рационализирует бессознательное»[7].

Видимо, и в «слове» Мышкина, и в «слове» Гоголя – отголосок западной культуры; оба они слишком долго смотрели на Россию из своего «прекрасного далека».

«Главные» слова Мышкина остались неизвестными читателю, прежде всего его беседы с детьми в Швейцарии, где он получил возможность «нового видения», где ему открылся *рай***.** Мышкин научился смотреть за грань видимого мира, прозревать сквозь материальную оболочку «миры иные»[8]. Он, как и многие герои Гоголя, смотрит не на кого-то или на что-то, *но в кого-то или во что-то***.** Взгляд в творчестве обоих писателей приобретает не столько психологический, сколько *онтологический* статус.

Скользящий же, поверхностный взор имеет в «Идиоте», как правило, гоголевский юмористический оттенок и статуарное (немые сцены) воплощение (особенно характерна сцена встреча Мышкина с Бурдовским: «Но права не имеете, права не имеете, права не имеете!.. ваших друзей… Вот!.. – залепетал вдруг снова Бурдовский, дико и опасливо озираясь кругом и тем более горячась, чем больше не доверял и дичился, – вы не имеете права! – и, проговорив это резко остановился, точно оборвал, и, безмолвно выпучив близорукие, чрезвычайно выпуклые, с красными прожилками глаза, вопросительно уставился на князя, наклонившись перед ним

всем своим корпусом. На этот раз князь до того удивился, что и сам замолчал и тоже смотрел на него, выпучив глаза и ни слова не говоря» (8, 216–217).

Но у Гоголя проникающий взор открывает некую фундаментальную порчу мира. Д. Мережковский в свое время проницательно заметил, что Гоголю в глаз попал осколок кривого зеркала, и он увидел мир отравленным взором. Взгляд у Гоголя, как правило, обнажает инфернальную реальность, вовлекая героев в нее. И это справедливо не только в отношении «страшных» его повестей, но и «веселых». Взгляд у Гоголя всегда таит потенциальную или реальную угрозу.

Только два примера из «Вечеров на хуторе близ Диканьки». В хорошенькой героине «Сорочинской ярмарки» как будто нет ничего, что сближало бы ее с ведьмой-мачехой: у нее круглое личико «с черными бровями, ровными дугами поднявшимися над светлыми карими глазами» (1, 15), но парубок, которому она приглянулась, смотрит на нее *огненным взглядом***,** пронзающим ее «насквозь» (1, 17). Это знаменитый гоголевский «магический взгляд», «присваивающий» объект, втягивающий его в себя. Безумная Катерина из «Страшной мести» говорит бабе: «Да что же ты так глядишь на меня? Ты страшна: у тебя из глаз вытягиваются железные клещи» (1, 167). А если присовокупить к «огненному взгляду» парубка «живые, как огонь», глаза цыгана, «измеривающее око» поповича, «неподвижные глаза» гостей Солопия, не глядящих на молодую пару, пляшущих, как автоматы, старух, то «независимость» героини от «вывороченного» мира окажется призрачной.

Поэтическая сцена любовного свидания в повести «Майская ночь, или Утопленница» строится, казалось бы, традиционно: прелестная весенняя ночь, звезды («…Ведь это ангелы Божии поотворили окошечки своих домиков на небе и глядят на нас», – говорит героиня (1, 56)), благословляющие влюбленных. Но как только небо со звездами и ангелами отразилось в водах пруда, то есть «посмотрело» в «глаза» земле, произошло мгновенное их преображение. И вот уже пруд, как бессильный старец (намек на кривого старого Голову, затеявшего бесстыдное соперничество с сыном), держит в холодных объятиях и темное небо, и огненные звезды. Прощаясь с Левко, Ганна не случайно «задумчиво вперила очи на темный лес» (1, 59): она может попасть в такие же холодные объятия.

В «диалоге глаз» неба и земли земля оскверняет небо, небо же бессильно. В знаменитой картине «чудного Днепра» из «Страшной мести» поразительно много взглядов: глядят «жаркое солнце», прибрежные леса, полевые цветы, «Бог величаво озирает небо и землю» – и все это отражается в Днепре, Бог в том числе.

В художественном мире Гоголя Тот, Кто является Творцом всяческой твари, живет зеркальной, отраженной, вторичной жизнью.

У Достоевского все иначе.

Самое непосредственное отношение к «новому зрению» Мышкина имеет его швейцарское горнее видение, трижды воспроизведенное в тексте: в начале романа – в гостиной Епанчиных (часть 1, глава 5; оно уже приводилось), в середине романа – в сцене скандала на Павловском вокзале (часть 3, глава 2), и наконец, последнее – при свидании с Настасьей Филипповной в Павловском парке (часть 3, глава 7). В двух последних случаях эти видения непосредственно соотносятся с обликами Аглаи и Настасьи Филипповны, в том и другом случае *остраненный* взгляд князя не находит им места в его райском горнем видении.

Огромное значение имеет в «Идиоте» так называемый *магический взгляд*, генетически восходящий все к той же романтической литературе (Греч, Полевой, Вельтман, Тимофеев, В. Одоевский, Кюхельбекер), к Гоголю непосредственно («Вий», «Портрет», «Страшная месть»). Особенно значимы взгляды Настасьи Филипповны, Рогожина, Ипполита, Аглаи, созданные с применением гоголевской художественной метонимизации (например, суверенность преследующих князя глаз Рогожина, определенная «дистанцированность» взгляда Настасьи Филипповны и т.п.). Известно, какое потрясающее впечатление производит взгляд черных глаз Настасьи

Филипповны на князя (по его словам, при первом взгляде на ее портрет его сердце было *проколото* навсегда – намек на крестные страдания Христа), очевидна и магическая его завороженность этим взглядом (см. его признания Евгению Павловичу Радомскому, о том, что он *лица* Настасьи Филипповны не может вынести). Но у Достоевского, в отличие от Гоголя, не происходит пантеистически-шеллингианского растворения субъекта в объекте, их отождествления, *обезличивания*. Лицо героя обладает у него абсолютной ценностью.

Мышкин *до определенной черты* подпадает под гипнотическое влияние глаз Аглаи и Настасьи Филипповны. Но на свою метафизическую родину он все-таки их не пускает. Напомню. Перенесясь мыслью в «родную» Швейцарию, он смотрел не отрываясь минут пять на лицо сидящей рядом с ним Аглаи, «но взгляд его был слишком странен; казалось, он глядел на нее как на предмет, находящийся от него за две версты, или как бы на портрет ее, а не на нее самое» (8, 287). Если Аглая *не та*, так сказать, по сути, по природе своей (важен мотив подмены живого лица портретом, античный колорит ее образа), то Настасья Филипповна *та* (в ее красоте князю важен христианский момент страдания), но изменившая своему предназначению. Вот соотношения лица Настасьи Филипповны и швейцарского видения: «Наконец пришла к нему женщина; он знал ее, знал до страдания; он всегда мог назвать ее и указать, – но странно, – *у нее теперь было как будто совсем не такое лицо,* какое он знал, и ему мучительно не хотелось признать ее за эту женщину» (8, 352; курсив мой. – *Г.Е.*).

Итак, возникает ощущение противоположности визуально-акустического зова у Достоевского и у Гоголя: герою Гоголя этот зов открывает хтонические, завораживающие глубины мира, русского прежде всего; герою Достоевского – светлую даль, влекущую беспредельность, «миры иные», русский мир – органическая их часть.

И вместе с тем, поражает их неуклоняемая, послушная отзывчивость, неустранимость следования этому зову. Он – их судьба, предназначение, смысл существования.

Самый же сложный вопрос – об отклике. Кажется, что герои обоих писателей терпят коммуникативную неудачу. Их слово, их призыв, их жест остались безответными, замерли, как круги от брошенного в стоячую воду камня…

Так ли это?

Я думаю, нет основания говорить о полном угасании «эха» мышкинского призыва и ответной реакции на него. К финалу романа стремительно возрастает роль «второстепенных» персонажей, Веры Лебедевой прежде всего. А у нее, как мы помним, «совсем другое лицо», в сравнении с Настасьей Филипповной. Да, и возвращение Мышкина, *пережившего смерть* уже не в качестве стороннего наблюдателя, а участника драмы жизни, вовсе *не невозможно*.

В черновиках к «Идиоту» Достоевский писал о наличии в нем «неисследимого сюжета», ради которого и был задуман роман: «NB. Князь только *прикоснулся* к их жизни. Но *то*, что бы он мог сделать и предпринять, то всё умерло с ним. Но где только он ни *прикоснулся* – везде он оставил неисследимую черту» (9, 242). Католик Анри де Любак писал: «Нам не было поручено сделать так, чтобы истина восторжествовала. Нам было поручено всего лишь свидетельствовать о ней»[9]. Мышкин и свидетельствует о ней, выходя на подвиг братолюбивого общения с тем, чтобы не умирала великая идея.

Какую «неисследимую» черту оставил Гоголь? До сих пор – тайна. Но его «прикосновение» к русской жизни ощущается и по сей день.

Примечания

1. *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. – Л., 1972–1990. – Т. 21. – С. 124–125. Далее ссылки на это издание с указанием тома и страницы.

2. *Гоголь Н.В.* Собр. соч.: В 7 т. – М., 1976–1978. – Т. 3. – С. 121. В дальнейшем ссылки на это издание с указанием тома и страницы.

3. На параллель, существующую между Башмачкиным и Мышкиным, обратил внимание Ю.В. Манн. См.: *Манн Ю.В.* Поэтика Гоголя: Вариации к теме. – М., 1996. – С. 462–465.

4. *Вайскопф М.* Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст. – М., 2002. – С. 447.

5. *Бибихин В.В.* Материалы к исихастским спорам // Синергия: Проблемы аскетики и мистики Православия. – М., 1955. – С. 178.

6. *Аверинцев С.* Стих о стихах, или Прение о Руси // Новый мир. – 1993. – №1. – С. 49.

7. *Бибихин В. В.* Указ. соч. – С. 178.

8. См.: *Викторович В.А.* «И стал я разглядывать…». Эволюция художественной оптики от Гоголя к Достоевскому // Первые гоголевские чтения. Н.В. Гоголь: Загадка третьего тысячелетия: Сб. докладов. – М., 2002. – С.34–48.

9. Цит. по: *Кураев А., дьяк*. Вызов экуменизма. – М., 1998. – С. 177.

Л.Н. Смирнова
Костромской государственный университет им. Н.А. Некрасова

КОНЦЕПЦИЯ ГОСУДАРСТВА И ЦЕРКВИ В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ»

К вопросу о власти и церкви Достоевский обращался не раз, и не только в последнем романе, но и в целом ряде статей, предшествующих «Братьям Карамазовым», и опосредованно в других произведениях. Прот. Г. Флоровский об убеждениях писателя высказался следующим образом: Достоевский «остается утопистом, ждет и жаждет Царства Божия на земле, "надеется", что государство преобразится в Церковь»[1]. Однако тезис об утопичности социально-философской и религиозной концепции Достоевского требует уточнения.

В романе «Братья Карамазовы» спор о церкви и государстве разгорелся в связи со статьей Ивана, в которой он отвечал на статью какого-то духовного лица. Суть взглядов этого не называемого в романе духовного лица поясняется так: «Церковь занимает точное и определенное место в государстве… ни один общественный союз не может и не должен присвоивать себе власть – распоряжаться гражданскими или политическими правами своих членов …церковь есть царство не от мира сего»[2]. Следует заметить, что мысли, сформулированные неким «духовным лицом», не выдумка Достоевского. Прообразом этого «лица» явился М.И. Горчаков, профессор Петербургского университета и автор статьи «Научная постановка церковно-судного права» (опубликована в 1875 году). Статья эта была посвящена отношению Церкви к государственной власти и праву – теме, изучению и разработке которой отец Михаил посвятил всю свою жизнь. Горчаков пытался примирить «церковников» и «государственников». Симпатии его были на стороне первых, однако, стараясь согласовать желания духовенства с существующим государственным правом и считая это право незыблемым, он невольно оказывался в лагере «государственников». В пору напряженных размышлений о церкви и её роли в государственной системе Достоевский не мог остаться равнодушным к выводам Горчакова, поэтому иногда он почти дословно его цитирует. Отвечая на государственно-охранительные тезисы статьи, герой романа Иван Карамазов замечает, что «церковь должна заключать сама в себе все государство, а не занимать в нем лишь некоторый угол», что «всякое земное государство должно было обратиться в церковь вполне и стать не чем иным, как лишь церковью» (14, 61). Такое превращение государства в церковь, то есть в сообщество людей, живущих по законам Христа, должно стать целью всего дальнейшего развития человечества. Эту мысль подчеркивает и отец Паисий: «Господь наш Иисус Христос именно приходил установить Церковь на земле» (14, 57).

© Л.Н. Смирнова, 2011

Верит в духовное перерождение человечества и старец Зосима, размышляя о том дне, когда общество станет «единой Вселенскою и Владычествующею Церковью»: «Сие и буди, буди, хотя бы и в конце веков, ибо лишь сему предназначено свершиться!» (14, 61). Примечательно, что Иван, называемый в черновиках Убийцей, являющийся в романе идейным антиподом Зосимы, оказался в этом споре его союзником. При этом он говорит о церкви вообще, а иеромонахи, в первую очередь, о православной. Сам писатель в своем осмыслении роли церкви в государственной системе тоже придерживается убеждения, что только православие с его духом смирения и нестяжания способно привести к идеалу; католичество – ложная вероучительная концепция, в соответствии с которой «церковь обращается в государство» и представляет собой одну из форм современной власти. Философ Л. Карсавин в одной из своих статей, посвященных мировоззрению Достоевского, так определяет существо римской церкви: «…Светская государственность поглотила и растворила христианский идеал, князь мира сего победил наместников Христовых. Отсюда – омирщение церкви и омирщение всей христианской культуры и жизни». Конечно, целью католической церкви является духовное возрождение, но заботы мира настолько поглотили западного человека, что он забыл об истинном предназначении веры: «На деле католичество сосредоточилось на земных целях… Оно – религия человеческая, слишком человеческая. Оно не ждет, когда государство “сподобится” стать церковью, но и не стремится себе его уподобить, само ему уподобляясь»[3]. Именно эту римскую традицию осознает как пагубную Достоевский: «По русскому же пониманию и упованию надо, чтобы не церковь перерождалась в государство, как из низшего в высший тип, а, напротив, государство должно кончить тем, чтобы сподобиться стать единственно лишь церковью…» (14, 61). Вл.С. Соловьев вспоминает, что в период работы над «Братьями Карамазовыми» идеи такого рода привлекали Достоевского. В «Дневнике писателя» за 1881 год (это последний выпуск) писатель высказывал сходные мысли: «Вся глубокая ошибка их (интеллигенции. – *С.Л.*) в том, что они не признают в русском народе церкви. Я не про здания церковные теперь говорю и не про причты, я про наш русский «социализм» теперь говорю (и это обратно противоположное церкви слово беру именно для разъяснения моей мысли, как ни показалось бы это странным) – цель и исход которого всенародная и вселенская церковь, осуществленная на земле, поколику земля может вместить её. Я говорю про неустанную жажду в народе русском, всегда в нем присущую, великого, всеобщего, всенародного, всебратского единения во имя Христово. И если нет еще этого единения, если не созиждилась еще церковь вполне, уже не в молитве одной, а на деле, то все-таки инстинкт этой церкви и неустанная жажда ее, иной раз даже почти бессознательная, в сердце многомиллионного народа нашего несомненно присутствуют. Не в коммунизме, не в механических формах заключается социализм народа русского: он верит, что спасется лишь в конце концов всесветлым единением во имя Христово. Вот наш русский социализм!» (15, 535). Вл.С. Соловьев называл такой социализм «христианским». И Достоевский, и Соловьев под русским социализмом понимали всенародную и Вселенскую Церковь, созданную на земле. Именно идею Вселенской Церкви Достоевский считал главной идеей русского народа.

«Русскому социализму», о котором мечтал писатель, противостоит социализм, пришедший с Запада, тот социализм, истоки которого (как это ни парадоксально и странно звучит!) лежат в католичестве. Л. Карсавин дал точное определение взаимосвязи этих двух явлений: «Социализм – продукт разложения католицизма или сама католическая идея, доведенная до последних своих логических пределов»[4]. О таком социализме Достоевский скажет, что это «обратно противоположное церкви слово». Католичество чересчур рассудочная религия, а, как известно, на началах только рациональных невозможно построить гармоничный мир. Поэтому возникает на Западе социалистическая идея, внешне гуманная и добрая, а на деле уродливая, основанная на расчете и выгоде. (Уж какое тут братство, когда каждый взвешивает пользу на вес и на меру, и рассуждает, сколько каждому от этого братства выгоды придется» (4, 430)). Писатель убежден,

что «ни один народ еще не устраивался на началах науки и разума: не было ни разу такого примера, разве на одну минуту, по глупости… Разум и наука в жизни народов всегда, теперь и с начала веков, исполняли лишь должность второстепенную и служебную; так и будут исполнять до конца веков» (14, 70). Не может основываться на разуме и религия. Потому что никогда «разум не в силах был отделить зло от добра, хотя приблизительно; напротив; всегда позорно и жалко смешивал…». Размышления писателя о католичестве всегда представлены в полемическом контексте. Католическая церковь, земная и обмирщенная, претендуя на власть, стала только частью государства. Иначе осознается Достоевским роль церкви в православии: она, становясь основой государственной системы, способна удержать человека от бездны греховных падений: «Если бы все стало церковью, то церковь отлучала бы от себя преступного и непослушного, а не рубила бы тогда голов… Куда бы пошел отлученный? Ведь тогда он должен был не только от людей, как теперь, но и от Христа уйти. Ведь он своим преступлением восстал бы не только на людей, но и на церковь Христову», – размышляет Иван. Уточняет слова Ивана старец Зосима: если бы не было Христовой церкви, то «не было преступнику никакого и удержу в злодействе и даже кары за него потом, то есть кары настоящей, не механической…» (14, 70). Очевидно, что единственным барьером, удерживающим человека от преступления против общества, становится вера. А потому очевидно ложными становятся убеждения автора статьи, «духовного лица», которому оппонировал Иван. Устранившаяся от мира и его греха церковь не выполняет изначально вмененной ей функции: не дает возможности настоящего исправления падшему человеку. Не случайно именно старец Зосима, герой, которому Достоевский доверяет безоговорочно, говорит: «Суд церкви есть суд единственно вмещающий в себе истину и ни с каким иным судом вследствие сего существенно и нравственно сочетаться даже и в компромисс нравственный не может» (14, 71). К слову, Достоевский вообще к вопросам нравственности подходил с одной мерой – мерой Христовой истины. Так, полемизируя в предсмертной записной книжке с профессором Кавелиным, высказавшимся однажды, что нравственность – это верность своим убеждениям, писатель замечает, что верность убеждениям есть только честность, а между тем, «нравственный образец и идеал есть… один, Христос». Далее, продолжая спор о возможности смертной казни, Достоевский спрашивает: «Сжег бы Он еретиков, – нет. Ну так значит сжигание еретиков есть поступок безнравственный» (27, 56). Это один из тех примеров, которые наглядно демонстрируют нежелание писателя соглашаться с демонстрацией постоянного разрыва между государственной официальной религией и реальной государственной практикой, далекой от догматов вероисповедания.

Сам писатель, прошедший школу атеизма и признававшийся, что его вера закалена в горниле сомнений, писал, что по-настоящему способна удержать человека от преступления только память о Боге, потому что «если Бога нет, то все позволено». Только путем постепенного перерождения государства в церковь Христову возможно улучшить существующее положение, так как именно в этом случае появляется надежда на духовное исцеление каждого гражданина нового государства. Без духовного же преображения все усилия тщетны. В 1878 году на публичных «Чтениях о Богочеловечестве», как бы предваряя Достоевского, Вл.С. Соловьев так обозначил идею перерождения государства в Церковь: «Духовное общество – Церковь – должно подчинить себе общество мирское, возвышая его до себя, одухотворяя его, делая мирской элемент своим орудием и посредством, – словом, Телом, причем внешнее единство является само собою как естественный результат: если Церковь есть действительное Царство Божие на земле, то все другие силы и власти должны быть ей подчинены, должны быть Ее орудиями. Если Церковь представляет собою божественное безусловное начало, то все остальное должно быть условным, зависимым, служебным»[5]. Эта мысль в художественной форме воплощена Достоевским в романе «Братья Карамазовы».

Пимечания

[1] *Флоровский Г.В.* Пути русского богословия. – Киев, 1991. – С. 388.

[2] *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. писем: В 30 т. – Т. 14 – Л.: Наука, 1976. – С. 61. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы.

[2] *Карсавин Л.П.* Сочинения / Сост., вст. ст. и прим. С.С. Хоружего. – М.: Раритет, 1993. – С. 132–133.

[3] Там же. – С. 145.

[4] *Соловьев В.С.* Чтения о богочеловечестве. Статьи. Стихотворения и поэма. – СПб., 1994. – 528 с.

Э.Я. Фесенко
Северодвинский филиал Северного (Арктического) федерального университета им. М.В. Ломоносова

«ДВОЙНЫЕ МЫСЛИ» ГЕРОЕВ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО

Ф.М. Достоевский относится к числу таких писателей, проблемы творчества которых вот уже почти два века трансформируются в проблемы современного человека. Проходят столетия, а люди вместе с ним и его героями продолжают мучительно решать «вечные» вопросы. Открывая для себя произведения Ф.М. Достоевского, человек многое открывает в самом себе в поисках той грани между Добром и Злом, которая проходит через самого человека, потому что писатель сумел «перерыть» сложнейшие философские, социально-нравственные, политические вопросы своего времени и, по замечанию М.М.Бахтина, «сделал дух, то есть последнюю смысловую позицию личности, предметом эстетического созерцания» (3, 313).

Основными чертами личности Ф.М. Достоевского были: этический максимализм, обостренное восприятие русской истории и русского человека, скорбь по несовершенству человека и мира, убежденность в том, что «тем и сильна великая нравственная мысль, тем-то и единит она людей в крепчайший союз, что измеряется она не немедленной пользой, а стремит их в будущее» (Дневник писателя. – 1880. – Август).

Н.А. Бердяев в статье «Откровение о человеке в творчестве Достоевского» писал: «У Достоевского ничего и нет, кроме человека, все раскрывается лишь в нем, все подчинено лишь ему. <…> Такой исключительной поглощенностью темой о человеке ни у кого никогда не было. <…> Достоевский прежде всего великий антрополог, исследователь человеческой природы, ее глубин и ее тайн» (4, 215–216).

Принципиально новый подход писателя к изображению героя состоял в том, что последний у него предстает как существо, способное не только на добрые, но и на злые поступки. Достоевский не был сторонником этического дуализма: признавая за человеком свободу воли, он признавал и ответственность его. Прот. Г. Флоровский утверждал: «Достоевский изучает человека в его проблематике, – иначе сказать, в его свободе, которой дано решать, избирать, отвергать и принимать…» (16, 296). Человек в его произведениях получил право изменяться. Г.С. Померанц убеждён, что мысль писателя о «незавершенности» каждого человека стала одной из черт его поэтики» (15, 52). Эта «незавершённость» связана с тем, что «основные герои Достоевского – это те, в которых душа сражается с помыслами. Точка безумия, точка совести, – это основные схватки между душой и помыслом, перипетии в развитии внутреннего сюжета» его произведений (15, 219). Г.С. Померанц продолжал развивать мысль, высказанную ранее М.М. Бахтиным о том, что Ф.М. Достоевский «всегда изображает человека на пороге последнего решения, в момент кризиса и незавершённого – и непредопределимого – поворота его души» (2,71). В созданной писателем художественной концепции личности основным началом было начало утверждающее, хотя он чаще чем кто-либо другой исследовал двойственную природу человека.

© Э.Я. Фесенко, 2011

Именно ему принадлежит термин «двойные мысли», которые приводили к разрушению гармонии человеческой души.

Ещё в глубокой древности зародились дуалистические представления о мире. В конце XIX века А. Кемпе утверждал, что человеку свойственно мыслить в аспекте диадных отношений. Именно с ними связаны истоки появления категории двоемирия, интерес к которой особенно ярко проявился в литературе романтизма. В реалистической литературе в связи с углублением в ней психологизма и созданием множества субъективных «реальностей» («художественные миры» М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя, «космос» Л.Н.Толстого) проблема двойничества по-разному трансформировалась в мотивах *игры, маски, сна, зеркала, тени*, ставших «архетемами» мировой литературы. Так, например, Ю.М. Лотман утверждал, что «литературным адекватом мотива *зеркала* является тема двойника. Подобно тому, как зазеркалье – это странная модель обыденного мира, двойник – остраненное отражение персонажа» (12, 69). В художественной литературе использование этих мотивов помогает расширить границы мотива *двойничества*. Исследователь О.Ю. Осьмухина даже ставит знак равенства между этими понятиями: «Мы подразумеваем под мотивом “двойничества” следующее: маска, надеваемая субъектом, стремящимся скрыть свое истинное лицо, свое (воспользуемся в данном случае устоявшейся терминологией М.М. Бахтина) “я” и быть “другим для других”, предполагает появление “двойника” субъекта (“я для других”), таким образом, происходит членение образа, “раздвоение” “я” на “я” подлинное (внутреннее) и alter ego (“я” внешнее)» (14, 46).

Один из аспектов этой проблемы двойничества выделял С.Г. Бочаров: «Экзистенциальная философия объясняет… обострением внутренней дисгармонию личностного сознания, порождающим так называемое “этическое беспокойство”, которое в критические моменты может привести к раздвоению и разрушению личности» (6, 346).

Идея двойника как художественного воплощения противоречивой сущности человека была разработана романтиками, но Ф.М. Достоевский, который считал себя «реалистом в высшем смысле» (Биография…, 1883, с. 373), основное внимание обращал на «внутренний», психологический дуализм мировоззрения своих персонажей, конфликт в душе которых мог привести к бредовым галлюцинациям, к безумию, к появлению таких фантастических персонажей, как черт (нематериальное продолжение Смердякова), с которым общался Иван Карамазов, или великий инквизитор, который озвучивал его постулаты.

Двойники Достоевского отличались от типов двойников, наиболее часто встречающихся в произведениях романтиков («внешние» и «внутренние», они почти всегда были идентичны): они различались и внешне, и внутренне, в них общими были лишь отдельные черты (как, например, у Мышкина и Рогожина – влюбленность в одну и ту же женщину, способность на сильное чувство), или одни и те же чувства по отношению к старшему Карамазову у его сыновей – Ивана и Смердякова.

Раздвоенность – это и «знак беды», и симптом душевного неблагополучия, и вестник смерти. В романе «Бесы» двойной смысл порождал двойное содержание. Образ Ставрогина для всех двоился: Хромоножка воспринимала его то как князя и сокола, то как купчика-самозванца; Петр Верховенский и Шатов – то как Ивана Царевича, который мог встать во главе народа, то как развратного барчонка; двойственное отношение к нему было и у Лизы, одновременно ненавидящей и обожающей его. А сам Ставрогин, организуя вокруг себя разгул «бесовщины», носил застывшую маску, скрывая духовное истощение человека, пережившего все свои желания и умершего ещё до наступления физической смерти. «Недобрые» люди – Голядкин, Ставрогин, Свидригайлов, Смердяков – приходили к мысли о добровольной смерти (и осуществляли её), потому что она «освобождает», «взрывает» человека, не имеющего сил терпеть себя изнутри. В «Двойнике» слуга господина Голядкина Петрушка с осуждением говорил ему: «Добрые люди... по двое никогда не бывают». Амбиции «маленького человека», чиновника Голядкина,

перерастают в болезнь (раздвоение личности) и приводят его к безумию. Если Н.В. Гоголь в повести «Нос» использовал фантасмагорический гротеск, рассказывая о безумии майора Ковалева, то Ф.М. Достоевский в «Двойнике» провёл психологическое исследование распада человеческой личности.

Рассматривая принципы карнавализованной литературы, М.М. Бахтин замечал, что в ней частым явлением были образы пародирующих двойников и что эта особенность ярко выражена у Ф.М. Достоевского: «Почти каждый из ведущих героев его романов имеет по нескольку двойников, по-разному его пародирующих: для Раскольникова – Свидригайлов, Лужин, Лебезятников, для Ставрогина – Петр Верховенский, Шатов, Кириллов, для Ивана Карамазова – Смердяков, черт, Ракитин. В каждом из них (то есть из двойников) герой умирает (то есть отрицается), чтобы обновиться (то есть очиститься и подняться над самим собою)» (2, 147).

Как отмечал И.Ф. Анненский, Ф.М. Достоевский «не раз объяснял нам, как в одном гнездилище могут совмещаться обе иудины натуры; и ядовито-колющая и мучительно-раздавленная. Сначала жуткое содружество это было указано нам в “человеке из подполья”, потом в Фоме Опискине, “самодуре и вчерашнем шуте”, и, наконец, в сыне Федора Павловича Карамазова и Елизаветы Смердящей «олицетворил собой весь ужас той душевной *неслитости*, которая обрекла на предательство и нового Иуду.

Загадка “двух личин”… волновала Достоевского всю жизнь» (1, 550–551).

У двойников в произведениях Достоевского очень своеобразные отношения: у таких разных людей, как Лужин и Раскольников, мысли были «наполеоновские»: «В этом-то, конечно, и заключается основание ненависти… (между ними. – *Э.Ф.*). Не то, чтобы они очень, слишком бы мешали друг другу, а уж сходство-то чересчур “того”: то есть так отвратительно похожи они и так обидно карикатурят один другого, что хоть плачь. И недаром ведь от такой же обязательной совместимости с ума сошли когда-то и Голядкин, и Иван Карамазов» (1, 605).

Г.С. Померанц был убеждён, что «двойничество героев Достоевского не допускает однозначного толкования и толкование самого Достоевского – не окончательное», потому что в его героях «одновременно могут быть не одна, а две раздвоенности, спутанные друг с другом, и когда герой выходит из раздвоенности, то это иногда от силы, от преодоления тьмы (как Раскольников, от победы любви), а иногда скорее от усталости, от готовности пожертвовать чем-то, может быть, и высшим, но зато избавиться от душевного разлада; и в Версилове чудится скорее второе. В *каждом* смирившемся герое Достоевского можно найти и силу и усталость; разница в акцентах; и в каждом смирении перед “народной” правдой есть просветление, но есть и надрыв и *выдумыванье* почвы, которой на самом деле нет (как в Шатове)» (15, 110).

Н.А. Бердяев считал, что для Достоевского «человеческое сердце в самой первооснове своей – полярно, и эта полярность порождает огненное движение, не допускает покоя» (5, 65). Это состояние В.В. Розанов называл «неустановившимся в человеческой жизни и в человеческом духе». Не потому ли так часто в произведениях Достоевского звучал мотив *тоски по Богу*, связанный с двойственностью взглядов и поступков его героев, ибо «невозможно до конца распутать клубок “двойных мыслей”» (15,45). Так тоскует Раскольников, мечется между Соней, стоящей как бы у врат рая, и Свидригайловым, который ждет у врат ада; он долго находится где-то посредине, почти готов совершить самоубийство, но, испытав потребность в покаянии, признается в своем преступлении.

С.Г. Бочаров замечал, что Раскольников совершил убийство от «безмерного сострадания» (7, 245), соглашаясь с Б. Тихомировым, верно сказавшим в своей статье о Раскольникове, что любовь к людям тот переживал «как бремя, как крест, от которого он – безнадёжно – пытается освободиться» (17, 260). Позднее «этот сплав сострадания и презрения станет программой великого инквизитора» (6, 245).

В.К. Кантор писал о том, что «Великий инквизитор – создание Ивана Карамазова, а значит часть его». И Смердякова нельзя рассматривать отдельно от него, «ибо он двойник Ивана, а, стало быть, становится понятен только рядом с ним. Однако “двойник” – это вовсе не “герой второго плана”. Конечно, двойник одномернее, однозначнее, но это вовсе не значит, что он подчинен герою, напротив, как правило, бывает наоборот» (11, 151–152). Оттого что двойник тесно связан с героем, возникает у него способность понимать его желания, но эта связь не прямолинейна, как между Иваном Карамазовым и Смердяковым. Гораздо сложнее обстоит дело, когда герой разговаривает со своим двойником, который является выразителем внутреннего голоса самого героя, прямым олицетворением его, как черт, с которым ведет диалог Иван Карамазов.

Проблема двойничества неразрывно связана с проблемой *дуализма миров* – «подлинного» и «неподлинного», а также с мотивом *отчуждения личности от собственной экзистенции*. По утверждению В.А. Махлина, проблема двойничества тесно смыкается с проблемой «другого», «потому освобождение от двойника связано, в первую очередь, с преодолением “другого” в себе» – этого Иван Карамазов сделать не смог, и в этом была его трагедия, ибо двойник – это «такой… “другой”, который в то же время и я сам; и наоборот: это такое “я”, которое само с собою же не совпадает, сталкиваясь в какой-то момент с собою же, как с “другим вне себя”» (13, 85).

Исследователи творчества Достоевского не могут оставить без внимания одно из основных положений его поэтики о «диалогизированном самосознании» героев Достоевского, сформулированное М.М. Бахтиным: «Основная схема диалога у Достоевского очень проста: противостояние человека человеку, как противостояние “я” и “другого”» (3, 259). Так, психологизм Ф.М. Достоевского, по мнению М.М. Бахтина, в романе «Преступление и наказание» определяется двойственностью духовно-нравственного ядра Раскольникова, объявившего себя «человекобогом»; в нем «сталкиваются неподвижные идеи и несовместимые чувства». Психологическое изображение самосознания героя зависит не от среды, а от воздействия разнонаправленных духовных импульсов: «Для Л.Н. Толстого в человеке все прояснено: и пакостное, и коренное, поэтому все самое сокровенное в нем раскрывается с исчерпывающей полнотой». Ф.М. Достоевскому, как и И.С. Тургеневу, глубинная основа человеческой личности представлялась загадочной, поэтому диалектические процессы душевной жизни он передавал не изображением «диалектики души», а своими средствами как борьбу противоположных начал в личности героя-персонажа – «диалектику сознания» (2, 85).

В каждом романе Ф.М. Достоевского раскрываются разные формы двойничества, разные ипостаси двойников. По мнению авторов «Родной речи» П.Вайля и А.Гениса, «подсудимый Раскольников – представитель человечества. Он отвечает за всех. Потому в романе на самом деле и нету этих “всех”. В принципе Раскольников – единственный герой книги. Все остальные – проекции его души.

Тут-то и находит объяснение феномен двойников. Каждый персонаж, вплоть до случайных прохожих, вплоть до забитой насмерть лошади из сна Раскольникова, отражает в себе частичку его личности.

Достоевский плетет сеть двойников вокруг Раскольникова, не оставляя его ни на минуту наедине с собой. Вот Раскольников склонился к замочной скважине, а с другой стороны двери зеркальным отражением стоит жертва – старуха-процентщица. Вот убийца приходит в контору и видит писца, в котором отражается он сам – “особо взъерошенный человек с неподвижной

Ф.М. Достоевским, рассматривающим сложные взаимоотношения «двойников». Писатель ставит перед нами много вопросов, заставляет о многом задуматься, многое понять в самих себе и в других людях. Он, исследуя «бездны» души своих героев, стремился умножить гармонию в мире, упорядочить его, наполнив духовностью.

Библиографический список

1. *Анненский И.Ф.* Избранные произведения. – Л., 1988.
2. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1979.
3. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. – М., 1979.
4. *Бердяев Н.А.* Откровение о человеке в творчестве Достоевского // О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881–1931 годов: Сб. статей. – М., 1990.
5. *Бердяев Н.А.* О русских классиках. – М., 1993.
6. *Бочаров С.Г.* Сюжеты русской литературы. – М., 1999.
7. *Бочаров С.Г.* Филологические сюжеты. – М., 2007.
8. *Вайль П., Генис А.* Родная речь. – Нью-Йорк, 1990.
9. *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т.–М., 1978–1980.–Т. 1.
10. *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. – Л., 1972–1990. – Т. 9.
11. *Кантор В.К.* В поисках личности: опыт русской классики. – М., 1994.
12. *Лотман Ю.М.* Семиосфера. – СПб., 2000.
13. *Махлин В.А.* К проблеме двойника (Прозаика и поэтика) // Философия М. Бахтина и этика современного мира: Сб. науч. статей. – Саранск, 1992.
14. *Осьмухина О.Ю.* Маска в культурно-художественном сознании Российского Зарубежья 1920–1930-х гг. XX века (на материале творчества В.В. Набокова): Дис. ...канд. культурол. наук. – Саранск, 2000.
15. *Померанц Г.С.* Открытость бездне. Этюды о Ф.М. Достоевском. – Нью-Йорк, 1989.
16. *Прот. Г. Флоровский.* Пути русского богословия. – Paris, 1981.
17. *Тихомиров Б.Н.* К осмыслению глубинной перспективы романа Достоевского «Преступление и наказание» // Достоевский в конце XX века – М., 1996.

М.М. Меликян
Ивановский государственный университет

ПЕТЕРБУРГ И МОСКВА В ТВОРЧЕСТВЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО

Образ Петербурга в художественном мире Ф.М. Достоевского стал объектом пристального внимания после известной работы Н.П. Анциферова. И всё же не стоит забывать, что Ф.М. Достоевский родился в Москве, провёл в ней детские годы. Впоследствии, получив после каторги и ссылки разрешение вернуться в центральную часть России, писатель оказался в Твери и томился близостью Москвы; хотел избрать её местом жительства. Да и знаменитая пушкинская речь прочитана в Москве, почти в конце творческого пути.

С 1833 по 1880 гг. написано 68 писем из Москвы разным лицам; а в апреле 1864 г. в одном из них сообщается о трагическом событии — кончине М. Д. Исаевой. Написано более 200 писем с упоминанием Москвы или московским адресатам из разных мест (Берлина, Веве, Висбадена, Владимира, Гамбурга, Дрездена, Женевы, Люблино, Милана, Омска, Парижа, Петербурга, Саксон ле Бэна, Семипалатинска, Старой Руссы, Твери, Флоренции, Эмса).

Москва, значимый в биографическом плане топос, встречается в художественных произведениях писателя от ранних до «Дневника писателя»: «Бедные люди», «Хозяйка», «Белые ночи», «Неточка Незванова», «Дядюшкин сон», «Записки из Мертвого дома», «Село Степанчиково и его обитатели», «Униженные и оскорбленные», «Зимние заметки о летних впечатлениях»,

© М.М. Меликян, 2011

«Крокодил», «Игрок», «Преступление и наказание», «Бесы», «Идиот», «Братья Карамазовы», «Подросток», «Дневник писателя».

При немалой численности упоминаний Москвы, действие в крупных произведениях в ней не происходит, но в них можно обнаружить «московский» след. Сюжетная коллизия задуманного романа «Пьяненькие», переросшего в «Преступление и наказание», разворачивается в Петербурге: этот самый «петербургский» роман писателя имеет «московские» корни. Так, в 1865 г. Достоевский пишет из Висбадена М. Н. Каткову: «Несколько случаев, бывших в самое последнее время, убедили, что *сюжет* мой вовсе не эксцентричен. Именно, что убийца развитой и даже хороших наклонностей молодой человек. Мне рассказывали прошлого года в Москве (верно) об одном студенте, выключенном из университета после московской студентской истории – что он решился разбить почту и убить почтальона» (5, 137). Речь о московских преступниках-фальшивомонетчиках идёт при встрече Лужина и Раскольникова, затем эта тема обсуждается с Заметовым в трактире. Тема преступного города не только петербургская, но и московская. В «Идиоте» Коля замечает: «Родители первые на попятный и сами своей прежней морали стыдятся. Вон, в Москве, родитель уговаривал сына *ни перед чем* не отступать для добывания денег; печатно известно» (3, 113). У Петра Верховенского, очевидного преступника и смутьяна, по слухам, была заведена в Москве «пятерка».

Москва – город, где нельзя совершить серьёзное преступление, это исток идеи преступления, но не место её реализации, место духовного преступления, а не кровавых свершений. Так, в «Записках из Мертвого дома» отвратительный арестант А-в, рассорившись в Москве с родными, прибыл в Петербург, где совершил преступление; из Москвы попал на каторгу лишь острожный весельчак Скуратов. А вот одно из самых серьезных духовных преступлений в мире Достоевского происходит в Москве: Мышкин поражён новостью о свершившемся в Москве переходе Павлищева в католичество.

Попробуем определить, в каких ещё ипостасях предстает первопрестольная на страницах художественных произведений Достоевского.

Москва в повестях и романах Достоевского становится своеобразным «закулисьем»: здесь обитают мифические лица, которым не суждено появиться в реальном времени и пространстве. В «Бедных людях» дважды возникает образ московской купчихи, на которой собирается жениться господин Быков, в случае отказа Вареньки Доброселевой. Вареньке же Быков предрекает гибель, если она останется в Петербурге, где сам он не намерен остаться. Так странно рифмуются Петербург и московская купчиха, выступая метафорами погибели. Отметим, что на дочери московского купца-откупщика женился князь Валковский. В «Бесах» Петр Степанович Верховенский просит Кириллова разыграть на собрании «наших» роль мифического ревизора из Москвы.

Москва – это место, откуда внезапно, как снег на голову, приезжают герои и куда так же неожиданно уезжают. Причем судьба уехавших в Москву героев, как правило, окутана тайной. В повести «Белые ночи» возлюбленный Настеньки отправляется в Москву (услышав об этом, она падает «на стул как мертвая»). В «Неточке Незвановой» дочь князя Катя приезжает из Москвы, затем вновь уезжает – Катя и Неточка расстаются на 8 лет. Алеша Валковский и Катя уезжают в Москву, простившись с Наташей. В «Игроке», напротив, сверх всякого ожидания на сцене появляется московская барыня Антонида Васильевна, известие о смерти которой так не терпится услышать наследникам.

Из загадочной Москвы приехал князь Щ., и поездка Епанчиных в очередной раз была отложена. В то же время друг Епанчиных князь Мышкин спешит выехать в Москву, по делу о получении неожиданного наследства; о его полугодовых приключениях в Москве почти нет сведений. В Москву отправилась Настасья Филипповна и Рогожин с компанией. Настасья Филипповна, сбежав от Рогожина в Москве в третий раз, почти что из-под венца, пропала где-то

в губернии, а вместе исчез из Москвы и князь Мышкин. Варвара Петровна и Степан Трофимович почти сбегают в Москву из Петербурга, а во время предполагаемого сватовства Степана Трофимовича к воспитаннице Варвары Петровны она предлагает им «уехать на время, тотчас из-под венца, хоть в Москву, например» (4, 65).

Так Москва становится пространством, куда герои просто-напросто сбегают, не будучи в силах решить стоящие перед ними задачи.

В Москве находятся какие-то лица, мнение которых важно для героя. В Москве живет Белоконская, точка зрения которой важна для Епанчиной. Варвара Петровна в первые годы, стремясь развлечь Степана Трофимовича, возила его в Москву; позднее, основав в городе благотворительный комитет, мечтала об основании такого же в Москве. Подросток Аркадий Долгорукий отсылает свою рукопись в Москву на прочтение Николаю Семеновичу.

Москва – древняя столица, культурный центр, в чём-то противостоящий Петербургу, а в чём-то его дополняющий. Но оказывается, что Москва у Достоевского никак не может претендовать на роль образовательного и культурного центра. Назовем героев, которые завершили здесь образование: Аниська – деревенская мастерица Свидригайловых, Степан Трофимович; больше всего их собралось в селе Степанчикове – дочь Ростанева Сашенька; Настенька Ежевикина; усадебный «поэт» Видоплясов.

Посмотрим, каковы культурные запросы столицы. Здесь два любителя и студент читают поэму Степана Трофимовича. Фома Фомич Опискин когда-то занимался в Москве литературою; более того, он вновь собирается осветить своим сиянием первопрестольную: «...Посмотрю, устрою вас всех, покажу, научу и тогда прощайте: в Москву, издавать журнал!» (1, 12)

Как и следовало ожидать, встречается противопоставление Москвы и Петербурга (часто оно выстраивается по модели: «в Москве…, а в Петербурге…»), не перерастающее в серьезное противостояние: поэма Степана Трофимовича, ходившая в списках, была схвачена в Москве, а в Петербурге было отыскано противогосударственное общество; один из братьев Шпигулиных, чьи рабочие сыграли роковую роль в действии романа «Бесы», проживал в Петербурге, а другой уехал в Москву. Противопоставление столиц актуально для второй части романа «Идиот»: Мышкин, Настасья Филипповна и Рогожин в Москве, и мы смотрим на них глазами петербуржцев Епанчиных.

Метафорой (отчасти иронической) непримиримости двух русских столиц становится разъезд живших в постоянных ссорах сестер в «Неточке Незвановой»: после смерти сестры-графини оставшиеся сестры разъехались: старшая, княжна Х-я, осталась в Москве, а младшая переселилась к племяннику, князю Х-му, в Петербург.

Появляется тема московских пожаров и войны 1812 года, но часто она связывается с персонажами, которые подаются в комическом ключе. Кармазинов заготовляет несколько списков произведений и хранит их за границей, в Петербурге и Москве. Петр Степанович, якобы потерявший рукопись, напоминает об этом Кармазинову, но великий писатель парирует: «– Но ведь и Москва сгореть может, а с ней моя рукопись». Более драматическое звучание эта тема получает в «Игроке», где вспоминается десятилетний ребенок, семейство которого не успело выехать при нашествии.

Предстает Москва как идиллический топос. После проигрыша бабушки в «Игроке» слуга причитает: «Ох, уж эта мне заграница! – заключил Потапыч, – говорил, что не к добру. Мне уж поскорей бы в нашу Москву! И чего-чего у нас дома нет, в Москве? Сад, цветы, таких здесь и не бывает, дух, яблоньки наливаются, простор, – нет: надо было за границу! Ох-хо-хо!» (2, 281).

Московское пространство, образ Москвы не вырисовываются так отчетливо, как Петербург. Вероятно, прославленная патриархальная устойчивость московского быта, его эпическая простота, любезная славянофилам, мало привлекали Достоевского-антрополога. Возможно, есть и другие причины. В петербургской теме Достоевский – наследник Пушкина и Гоголя; потому

есть вероятность, что ответ на вопрос о Москве потребует и сопоставления с предшественниками. Достоевский словно намеренно оставляет за собой Петербург, провинциальную действительность описывают Хроникеры – Александр Петрович («Записки из Мёртвого дома»), Антон Лаврентьевич («Бесы»), хроникер из «Братьев Карамазовых». Исключение здесь, пожалуй, составляют только описавшие Петербург Иван Петрович («Униженные и оскорбленные») и Аркадий Долгорукий («Подросток»).

Изучение структурно-семантических особенностей образа Москвы в художественных и публицистических произведениях, в эпистолярном наследии писателя заслуживает специального исследования.

Библиографический список

1. *Достоевский Ф.М.* Село Степанчиково и его обитатели // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. – Т. 3. – Л., 1972.

2. *Достоевский Ф.М.* Повести и рассказы 1862–1866. Игрок // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. – Т. 5. – Л., 1973.

3. *Достоевский Ф.М.* Идиот // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. – Т. 8. – Л., 1973.

4. *Достоевский Ф.М.* Бесы // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. – Т. 10. – Л., 1974.

5. *Достоевский Ф.М.* Письма 1860–1868 // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. – Т. 28. – Кн. 2. – Л., 1985.

А.Н. Мешалкин

Костромской государственный университет им. Н.А. Некрасова

Ф.М. ДОСТОЕВСКИЙ О САТИРЕ (ПО МАТЕРИАЛАМ «ДНЕВНИКА ПИСАТЕЛЯ)

В 1870-е годы Ф.М. Достоевский напряженно размышляет над проблемами «народной правды», взаимоотношений народа и дворянства, русского либерализма, России и Запада, славянского единства на основе православия. Именно под углом зрения этих важных вопросов Достоевский пытается взглянуть не только на события общественно-политической жизни, но и на литературу, в частности, на сатиру.

В «Записных тетрадях 1876–1877 гг.», намечая программу декабрьского «Дневника писателя», Достоевский указывал: «Сатира: Чацкий, Ревизор, Алеко – Щедрин» (2, 303). Судя по наброску, Достоевский хотел подвергнуть критическому анализу «Горе от ума» Грибоедова и «Ревизора» Гоголя, сопоставив эти произведения с «Цыганами» Пушкина, и перейти к рассмотрению современной сатиры. Однако этот план осуществить не удалось. Тем не менее подготовительные наброски и многочисленные заметки в «Записной тетради 1876–1877 гг.» свидетельствуют о том, что вопрос о сатире всерьез занимал автора «Дневника писателя».

Если систематизировать разрозненные заметки Достоевского о сатире, содержании сатирических произведений, идейной позиции авторов, то станет очевидным, что Достоевским намечены два важных взаимообусловленных аспекта данной проблемы. Во-первых, это сопоставление современной русской сатиры и русского либерализма. Во-вторых, противопоставление сатиры Грибоедова, Гоголя, Островского современной сатире, с одной стороны, и Пушкину как писателю, выражающему народную, а потому подлинную, правду, – с другой. Для Достоевского важен уровень постижения народной правды писателями прошлого и писателями-современниками. Это один из главных критериев оценки их творчества.

© А.Н. Мешалкин, 2011

В современной сатире и либерализме, по Достоевскому, много родственного. Они сходятся, прежде всего, в «недемократизме», оторванности от народа, презрении к нему, нежелании знать народную правду: «Замечательна судьба нашей сатиры. Нет подкладки. Либерализм отвлеченный и стал аристократизмом, стал недемократичен, и чем дальше, тем больше разрывает с народом. В сатире предположение мерзавца» (2, 310). И далее: «Либеральное наше европейничанье. Разрыв с народом, презрение к народу. Они идут в народ, народ их бьет, и вот они враги народу и презирают его. Он, дескать, ни на что не способен. Изучать правду народную не хотят» (2, 311).

В сатире, как и либерализме, нет определенности, положительного идеала, устойчивых ориентиров: «Либерализм, сатира играют в прятки» (2, 310). И несмотря на то, что сатира «не молчит, а пишет и прекрасно пишет» (2, 311), она находится в некой растерянности перед важными вопросами русской жизни. Не утверждая в читателе положительную мысль, а, напротив, способствуя ее «шатанию», она «оставляет одно лишь недоумение» (2, 312). Достоевский критикует современную сатиру за ее отрицательную направленность (кстати, как писателей отрицательного направления Достоевский рассматривает и Грибоедова, и Гоголя), которая выражается в ее односторонности (сатира ради сатиры, ради «зубоскальства»), боязни высказаться «положительно». Автор «Дневника писателя» иронически «оправдывает» такую позицию неким «либеральным расчетом» писателей: «…Дескать, если я скажу свою мысль, то такая-то клика, нашего же либерального лагеря, найдет ее слишком умеренной и примирительной, и меня освищут» (2, 312). Более того, попытки выразить положительный идеал в сатире чреваты «недоумением и непризнанием» со стороны критики. Так случилось, по мнению Достоевского, с пьесами Островского, в которых «начали было смешиваться положительные стороны жизни с сатирой» (2, 304).

Достоевский не отрицает художественных достоинств сатирических произведений Гоголя, Грибоедова, Островского, напротив, восхищается ими. Для Достоевского Гоголь «по силе и глубине смеха *первый в мире* (не исключая Мольера)». Островский же «сказал новое слово» и «не совсем побоялся положительной подкладки» (2, 305). В ответе критику и писателю Авсеенко (апрельский номер «Дневника писателя» за 1876 г.), высказавшему мысль о «бедности внутреннего содержания» произведений Писемского, Гоголя, Островского («внутреннее содержание» якобы подменяется чистой художественностью), Достоевский убедительно показывает, что художественность и внутреннее содержание – суть единого. «Женитьба», «Мертвые души» – «самые глубочайшие произведения, самые богатые внутренним содержанием, именно по выводимым в них художественным типам. Эти изображения почти давят ум глубочайшими непосильными вопросами». А «Горе от ума», по мысли Достоевского, «только и сильно своими яркими художественными типами и характерами, и лишь один художественный труд дает все внутреннее содержание этому произведению» (1, 106).

Итак, сатира в лучших своих образцах способна делать правильные наблюдения, создавать верные художественные типы. Но эта литература, по преимуществу, «отрицательная»: отрекаясь от прошлого, она не предлагает нового, не выдвигает идеала и, что самое важное, лишена глубокого чувства народной правды. Опять смыкая либерализм и сатиру бесплодностью мечтаний и нерешительностью, Достоевский иронически замечает: «Вообще либерализм и сатира: “О, если б мы могли, то такой бы идеал воздвигли, что весь мир бы засиял и озарился светом…”» (2, 305).

Наиболее характерным явлением «отрицательной» литературы для Достоевского был, по-видимому, Грибоедов. К автору «Горя от ума» в середине 1870-х Достоевский проявлял особый интерес, и это не случайно. Во-первых, Грибоедов для Достоевского – достойный представитель дворянско-либеральной традиции, далекой от народной правды. Во-вторых, Грибоедов, в отличие от других писателей этого направления, попытался создать положительный образ:

«…Грибоедов выводит прямо, торжественно положительный тип, страдальца не от себя, а от общества, почти идеал человека, которому бы надо быть» (2, 304). Достоевский наметил рассмотреть эту «положительность» Чацкого, «введя критику», «разобрав» «Горе от ума» (2, 307). Хотя (как уже отмечалось выше) плану и не удалось осуществиться, в какой-то степени в «Заметках…» эта критика все же была «введена». Вот несколько показательных ремарок. «В «Горе от ума» увлек блеск, сатира на Москву, а глубины никакой» (2, 307). «Чацкому, если б сослали! Ты всего-то из банной мокроты зародился, – как сказали бы ему, ручаюсь, покойники из «Мертвого Дома», когда хотели обозначить какое-нибудь бесчестное происхождение» (2, 244). «На грош амуниции, да на рубль амбиции. Чацкий» (2, 245). «...Чуть же Грибоедов, оставляя роль художника, начинает рассуждать сам от себя, от своего личного ума (устами Чацкого, самого слабого типа в комедии), то тот час же понижается до весьма незавидного уровня… Нравоучения Чацкого несравненно ниже самой комедии и частью состоят из чистого вздора» (1, 106).

Таким образом, «положительность» Чацкого воспринимается Достоевским как неудача Грибоедова («уродство комедии» (2, 304)), как абсурд. На поверку, с точки зрения общественно-политических, этических и философских воззрений Достоевского, Чацкий – это персонаж отрицательный, поскольку он, «мелко плавая», не замечает, что существенной разницы между веком «минувшим» и «нынешним» нет: поменялись лишь мундиры. Слабость Чацкого в том, что он не желает понять других людей, «основной сущности зла» (2, 303).

Желая оттенить отрицательное в Чацком, Достоевский обращается к пушкинскому Алеко. Алеко – тоже страдающий эгоист, но он пришел к неизбежному – к преступлению. Совершив убийство и оказавшись наедине с совестью, Алеко осознает, что «не достоин того идеала, который мучает его душу» (2, 303). В этом «преступлении и наказании» пушкинского героя, по мнению Достоевского, не только великая трагедия, но и подлинная сатира, поскольку в «подкладке сатиры всегда должна быть трагедия. Трагедия и сатира – две сестры и идут рядом и имя им обеим, вместе взятым: *правда*» (2, 305). Кстати, по этому же образцу сатиры, сатиры в высшем смысле, Достоевский оценивает и Островского: «Вот это бы и взял Островский, но силы таланта не имел, холоден, растянут (повести в ролях) и недостаточно весел, или, лучше сказать, комичен, смехом не владеет» (2, 305).

По мнению Достоевского, самый удачный (емкий и точный) образ «Горя от ума» – это Молчалин, поскольку он создан чисто отрицательным. Сама же комедия замечательна тем, что дает блестящие зарисовки типов и нравов старой жизни. Но, пытаясь изобразить Чацкого положительным («почти идеал человека, которому бы надо быть»), Грибоедов демонстрирует свою неспособность понять подлинный идеал и народную правду. Разоблачая, отрицая, автор не указывает выхода либо указывает его неверно.

В связи с этим примечательны подготовительные материалы январского «Дневника писателя» за 1876 г., где Достоевский подвергает критике «отрицательную литературу» и с негодованием говорит о «маленьких талантиках», которые «вслед за гениальным» бросились все отрицать. В отличие «от первоначального гениального отрицателя», у которого было «много высокодушевного в его произведениях, была Красота», у этих писателей красоты нет никакой, «да они и не понимают, что только одна Красота вековечна, а отрицание, принимаемое сначала с восторгом, всегда под конец омерзеет. У них только злоба и злоба дня, только злоба, желчь, насмешка и остроумие» (1, 151). Но еще большая беда, по мысли Достоевскому, кроется в том, что эти сатирики постепенно в угоду читателю начинают «представлять идеалы положительной красоты». И тут вместо новых типов «положительной красоты» появляются нелепые, смешные люди-куклы, которые «щеголяют в своих шутовских костюмах, … и даже гордятся. Простодушнейшие даже погибают, разыгрываются домашние трагедии. …А общество между тем все еще голое, надеть нечего, желчное, злое, смущенное» (1, 152).

Библиографический список
1. *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. – Л., 1981. – Т. 22.
2. *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. – Л., 1981. – Т. 24.

Н.Г. Коптелова
Костромской государственный университет им. Н.А. Некрасова

Д.С. МЕРЕЖКОВСКИЙ ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ТВОРЧЕСТВА Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО

Критическое исследование Д. С. Мережковского «Л. Толстой и Достоевский» (1900–1902) внесло значимый вклад во «второе открытие» выдающихся классиков русской литературы XIX века, произошедшее в критике Серебряного века. Во второй части первого тома («Творчество Л. Толстого и Достоевского») Мережковский рассматривает специфику прозы Толстого и Достоевского, делая ряд глубоких открытий.

Творческая индивидуальность Достоевского воспринимается Мережковским как феномен, полярный Толстому и в то же время «соприкасающийся» с ним «по закону сходящихся крайностей» (1, 107). Критик проводит весьма глубокое и проницательное сопоставление особенностей поэтики Толстого и Достоевского. Он плодотворно развивает мысли о своеобразии художественного мышления автора романа «Преступление и наказание», высказанные ранее в статье «Достоевский», вошедшей в книгу «Вечные спутники». Проза Достоевского, как точно указывает автор исследования, коренным образом отличается от «подлинного эпоса» Толстого. Характеризуя эпическую природу дарования автора «Войны и мира», Мережковский верно отмечает, что «художественный центр тяжести» у Толстого заключён «не в диалогах действующих лиц, а в повествовании» (1, 108). Критик тонко почувствовал и передал впечатление принципиальной «незавершаемости» потока жизни, которое остаётся у читателя после прочтения романов Толстого и составляет эстетическую сердцевину эпоса: «Мы не видим берегов и не думаем о цели плавания. В сущности, здесь, как и во всяком истинном эпосе, нет вовсе важного и неважного. <…> Каждый атом жизни движется по тем же законам, как целые миры и созвездия» (1, 109). Романы же Достоевского, убеждён автор исследования, тяготеют к «драме», «трагедии». Отсюда – следуют многие содержательно-формальные особенности его произведений. Как структурный элемент драмы оценивает Мережковский весьма значимую роль диалогов в романах Достоевского: «…Когда действующие лица выйдут и заговорят – тогда лишь начнётся драма. В диалоге у Достоевского сосредоточена вся художественная сила изображения, в диалоге всё у него завязывается и всё разрешается» (1, 108). Критик выделяет и высоко оценивает мастерство писателя в формировании и развитии конфликта, продвигающего действие вперёд. Мережковский уподобляет искусство Достоевского-трагика вершинным явлениям античной литературы: «Ежели и есть у Достоевского соперники, то не в современной, а разве в древней литературе – творец Орестейи и творец Эдипа – по этому искусству постепенного напряжения, накопления и ужасающего сосредоточения трагического действия» (1, 110).

В результате – автор исследования выявляет своеобразную «обратную симметрию» поэтики Толстого и Достоевского, «тайновидца плоти» и «тайновидца духа». Мережковский утверждает, что Достоевский идёт к постижению человека путём, противоположным Толстому: «от внутреннего <…> к внешнему, от душевного – к телесному» (1, 109). Противоположны великие писатели и во многих других творческих проявлениях. В частности, – в отношении к вопросу

© Н.Г. Коптелова, 2011

о ценности «ума», отвлечённых мыслей. По мнению критика, создатель образа Наташи Ростовой, которая «не удостаивает быть умною», даже заставляет читателя забыть «о человеческом уме», интеллекте. Толстой-художник учит ценить мудрость природной жизни («птиц небесных, лилий полевых») (1, 111). Достоевский, наоборот, открывает великую власть «страстных мыслей», часто овладевающих не только русской интеллигенцией, но всем русским народом.

Мережковский считает, что Достоевский утверждает совершенно новую эстетическую шкалу и в области психологического изображения, которую не под силу принять читателям и критикам, не способным подняться до уровня художественных открытий писателя. Автор исследования явно посылает ядовитую стрелу в лагерь Н. К. Михайловского. Он пишет: «Существуют простодушные читатели с размягчённою дряблою современною чувствительностью, которым Достоевский всегда будет казаться “жестоким”, только “жестоким талантом”» (1, 113). Мережковский говорит о том, что Достоевский-психолог часто пользуется методом эксперимента, проводит «опыты с душами человеческими». С точки зрения Мережковского, автор «Братьев Карамазовых», разгадывая тайну человека, шёл путём особого, синтетического знания, соединяющего элементы искусства и науки. Подобный путь, по мнению критика, был знаком Гёте и гению Ренессанса Леонардо да Винчи. При этом основоположник символизма признаёт схождение художественных поисков Достоевского и Толстого. Критик заключает, что в своей дерзкой жажде заглянуть в глубины человеческого духа Достоевский, в определённом смысле, родствен своему антиподу Толстому, бесстрашно исследовавшему «бездны плоти».

Безоглядность Достоевского, его желание идти «до конца» в познании глубин человеческого духа, по концепции автора исследования, мотивируется апокалиптическим мировидением писателя. В рассуждениях Мережковского о людях с «тёплыми душами», упрекающих писателя в «жестокости» (1, 114), угадывается отсылка к Откровению Святого Иоанна Богослова: «…Знаю твои дела; ты ни холоден, ни горяч: о, если бы ты был холоден, или горяч! Но, как ты тёпл, а не горяч и не холоден, то извергну тебя из уст Моих» (глава 3, ст. 15 и 16). Критик вновь и вновь обращается к теме христианской эсхатологии, в которой для него сосредоточено главное пророчество об исторических и духовных судьбах мира, человечества (1, 117). По мнению Мережковского, как и с точки зрения В. В. Розанова (2, 47–102), Достоевский-художник проник в самую сердцевину христианства именно потому, что его творческие искания постоянно сопровождало «чувство Апокалипсиса», которым он заразил и последующее литературное поколение. Не случайно ключ к интерпретации творчества Достоевского и Розанов, и Мережковский находят в Откровении Святого Иоанна Богослова, которое часто цитируют в своих работах.

В рецепции критика-символиста Достоевский по-прежнему предстаёт художником амбивалентного мышления. Мережковский утверждает, что к «идее о конце мира» писатель идёт по двум встречным путям: со стороны «религии Богочеловека», которую представляет князь Мышкин, и со стороны «религии Человекобога», которую выражает «нигилист Кириллов» (1, 117). Парадоксальное сближение столь разных героев, предложенное автором исследования, действительно имеет глубокие основания. В самом деле, оба – Мышкин и Кириллов – предчувствуют завершение земного пути человечества в том мгновении, когда «*времени больше не будет*» (курсив Мережковского. – *Н. К.*) (1, 117). Духовное «двойничество» Мышкина и Кириллова, одинаково сильно чувствующих Апокалипсис, с точки зрения Мережковского, отражается в «поразительных совпадениях», которые критик выявляет в речи персонажей.

В рассматриваемом исследовании Мережковский не отказывается и от парадигмы «лирического истолкования» творчества Достоевского, выстроенной в его критических работах 1890-х годов. Он, например, заявляет, что в образах Мышкина и Кириллова отражается авторская самооценка, фиксируется момент духовных противоречий писателя: «Не кажется ли иногда, что в князе Мышкине Достоевский любит и оправдывает себя; в Кириллове ненавидит и обличает себя, но и в том, и в другом – изображает себя, и что оба ему одинаково близки?» (1, 118).

Через анализ философии Кириллова критик перебрасывает идейный мост от Достоевского к Ницше. Мережковский находит множество почти буквальных совпадений между высказываниями героя «Бесов» и рассуждениями создателя учения о «сверхчеловеке» (1, 118–119). В своём критическом исследовании Мережковский уделяет много внимания размышлениям о соотношении творчества Толстого, Достоевского и феномена Ницше (3). Он воспринимает наследие немецкого мыслителя как «вершину» европейской культуры, которая в чём-то противоположна, а в чём-то и пересекается с двумя величайшими «вершинами» русской литературы. В любом случае в рецепции Мережковского феномен Ницше соизмерим с той духовной высотой, на которую поднялись русские гении – Толстой и Достоевский.

Осознавая свою органическую принадлежность к пространству петербургской культуры, критик-символист высоко оценивает ту главу, которую Достоевский вписал в «петербургский текст» русской литературы (5). В отличие от Толстого, который обошёл молчанием «петербургский период русской истории», Достоевский оказывается близок основоположнику «новой литературы» тем, что исследует его метафизические глубины. Мережковский объявляет Достоевского продолжателем традиций «петербургского Пушкина». Он акцентирует момент преемственности, единства в историософии писателей: «Не с того ли именно, чем кончает певец “Петрова Града”– не с глубочайших ли предсмертных мыслей Пушкина о “чудотворном строителе” – Достоевский начинает?» (1, 124). Примечательно, что генеалогию Раскольникова автор исследования проницательно связывает с образом пушкинского Германна.

Мережковский глубоко и тонко раскрывает особенности «петербургской» мифопоэтики Достоевского, показывая, какую важную роль в его художественном мире играет лейтмотив сна. Критик-символист справедливо отмечает, что в романах Достоевского сюжеты часто строятся по закону сновидений. «Сноподобны» и образы многих персонажей, созданных писателем («они только “сны во сне”»). Так, Мережковский оправданно подчёркивает: «Свидригайлов выходит из сна; и сам он точно сон, точно густой, грязно-жёлтый туман» (1, 126). Да и всю историю Петербурга критик воспринимает сквозь призму мифологического сознания. Он называет само существование города на Неве «беспощадно-реальным и фантастическим сном, который вот уже два века снится Медному всаднику» (1, 125). Автор исследования приходит к правомерному выводу: изобразительно-выразительные возможности «фантастического реализма» Достоевского обусловлены тем, что в нём «сон и явь», обыденное и сверхъестественное причудливо соединяются в единое целое, углубляют, усиливают друг друга.

Очевидно, реконструирующее описание мифа о Петербурге, развёрнутого в произведениях Достоевского, уже содержит «зёрна» будущих художественных замыслов Мережковского (романов «Пётр и Алексей», драмы «Павел I»). Критические оценки, суждения об особенностях интерпретации Достоевским темы исторического пути России, анализ ряда художественных приёмов, вошедших в арсенал «петербургской поэтики» прозаика, впоследствии трансформируются в нарративные элементы и обретут собственно художественное воплощение в мышлении Мережковского – автора историософских трилогий. Это относится, например, к феномену двойничества, реализованному в творчестве Достоевского. Указанный феномен сначала скрупулёзно рассмотрен Мережковским-критиком, а затем – творчески освоен и отчасти пересоздан Мережковским-художником (романы «Пётр и Алексей», «14 декабря»).

Философскую и эстетическую сущность двойничества, присутствующего в образной системе Достоевского, Мережковский интерпретирует в символистском ключе. Не случайно автор исследования обращается к мотиву зеркала, часто играющему роль художественного атрибута двойничества в поэтике русских символистов и шире – авторов Серебряного века (стихотворение «Двойник» А. Блока, рассказ «Зеркала» З. Гиппиус, поэма «Чёрный человек» С. Есенина и т. д.). Мережковский, соотнося героев-двойников из романа «Преступление и наказание», так характеризует их таинственную личностную взаимосвязь: «Свидригайлов только неизмеримо

далее ушёл по тому же пути, на который едва вступил Раскольников; Свидригайлов показывает ему неизбежные сверхнаучные выводы из его научной диалектики о добре и зле – служит ему вещим **зеркалом**» (выделено мною. – *Н. К.*) (1, 130). В двойничестве, запечатлённом в творчестве Достоевского, критик видит воплощение трагедии раздвоенного, расколотого сознания. Эта трагедия весьма болезненно переживалась самим Мережковским и многими его современниками.

В отношения со своими тайными «половинами», как указывает критик, вступают Раскольников и Свидригайлов, Ставрогин и Пётр Верховенский. А вот у Ивана Карамазова – сразу два «преследующих двойника»: Смердяков и Чёрт. Причём образ Чёрта Мережковский объявляет духовным «двойником» самого Достоевского, парадоксально связывает его с «последней глубиной» сознания и подсознания писателя. Критик заявляет: «Недаром же устами Чёрта высказывает он свои собственные, самые заветные *святые* мысли. <…> О сущности своей говорит Чёрт почти теми же словами, как и сам Достоевский – о сущности собственного художественного творчества, о первом источнике, о той рождающей силе, из которой возникли все его произведения» (курсив Мережковского. – *Н. К.*) (1, 131).

В отрицании Чёртом всего «призрачного, фантастического» критик видит психологическое «подполье» самого Достоевского. По мнению автора исследования, писатель вместе со своим демоническим героем тоскует по «“земному реализму”», по «нарушенному равновесию духа и плоти» (1, 131). Если у Толстого критик видит «перекос» в сторону «плоти», то у дополняющего и компенсирующего его Достоевского находит перевес «духовного начала».

Особое освещение обретает в рецепции Мережковского и трепетная любовь Достоевского к Пушкину. Истоки привязанности «тайновидца духа» к первому поэту России критик объясняет желанием писателя найти «земную» точку опоры. Даже тяготение прозаика к «почвенникам» и московским славянофилам Мережковский связывает с его стремлением преодолеть отрыв от «земли», почувствовать телесность мира, «воплотиться» (1, 131). Критик считает ценным открытием Достоевского-художника предчувствие того, что источники религиозного следует искать «не в удалении, а в погружении до конца в самое реальное», «плотское» (1, 135).

Таким образом, с точки зрения Мережковского, творчество Достоевского показывает, что он, как и Толстой, только с обратной стороны, вплотную подошёл к неизбежному духовному повороту – к созданию «новой» религии. Мережковский, вслед за В.С. Соловьёвым («Первая речь в память Достоевского») (4, 168–169), соотносит художественные достижения Толстого и Достоевского с процессом движения мирового искусства, то отделяющегося от религии, то вступающего с ней в новые взаимоотношения. Но, в отличие от Соловьёва, Мережковский особое внимание уделяет эпохе Итальянского Возрождения. Он полагает, что именно тогда возникли приметы новых связей искусства и религии, предвещающие будущее духовное преображение (1, 137). По мнению критика, путём Микеланджело, который посредством живописи и скульптуры постигал «бездну плоти», следовал Л. Толстой; творческие же искания Леонардо да Винчи продолжил «тайновидец духа» Достоевский.

Художественные системы Толстого и Достоевского, делает вывод Мережковский, не только отталкиваются, но и притягиваются: Толстой стремится к «одухотворению плоти», Достоевский – к «воплощению духа». И это схождение, по пророчеству критика, предвещает второе, русское и всемирное Возрождение, призванное разрешить роковое противоречие «духа» и «плоти», с которым не справилось погибшее «первое Возрождение», утверждённое Пушкиным (1, 140).

Библиографический список

1. *Мережковский Д.* Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. – М.,1995.

2. *Розанов В. В.* Легенда о Великом инквизиторе Ф.М. Достоевского // Розанов В. В. Собр. соч. Легенда о Великом инквизиторе Ф.М. Достоевского. Лит. очерки. О писательстве и писателях / Под общ. ред. А. Н. Николюкина. – М., 1996.

3. *Розенталь Б.- Г.* Мережковский и Ницше (К истории заимствований) // Д. С. Мережковский. Мысль и слово. – М., 1999.
4. *Соловьёв В. С.* Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. – М., 1990.
5. *Топоров В. Н.* Петербургский текст русской литературы. Избранные труды. – СПб., 2003.

Н.А. Молчанова
Воронежский государственный университет

ЭПИГРАФЫ ИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО В КОНТЕКСТЕ ПОЭТИЧЕСКИХ КНИГ К.Д. БАЛЬМОНТА 1890-х – НАЧАЛА 1900-х ГОДОВ

Творчество Ф.М. Достоевского занимало существенное место в формировании мировоззрения К.Д. Бальмонта еще с юности. В автобиографии 1903 года к числу наиболее «значительных» событий жизни поэт отнес «прочтение “Преступления и наказания” (16 лет) и в особенности “Братьев Карамазовых” (17 лет)» (8, 69). Много лет спустя жена К.Д. Бальмонта Е.А. Андреева в своих «Воспоминаниях» отмечала, что роман «Преступление и наказание» стал «поворотным пунктом в нашем миропонимании, откровением. Мы оба были соблазнены дерзновенной идеей Раскольникова (что “все позволено”). Но совсем по-разному освободились со временем от увлечения этой односторонней попыткой утверждения личности. Я, согласная с Достоевским, нашла разрешение идеи о сверхчеловеке в евангельской правде, Бальмонт, всегда стремившийся к цельности, согласованности всего сущего, нашел ее в сверхличном, в космическом» (1, 306).

Эпиграфом к книге «В безбрежности» (1895) поэт взял слова Зосимы из «Братьев Карамазовых» Ф. М. Достоевского: «Землю целуй, и неустанно, ненасытимо люби, всех люби, всё люби, ищи восторга и исступления сего». Этот эпиграф оказался созвучным стихийно-пантеистическому мироощущению раннего К.Д. Бальмонта, прошедшего (в 1890-м году) через «искушение» самоубийства. Сквозной мотив книги – устремленность лирического героя к «безбрежности» – красоте. Она открывалась ключевым стихотворением «Я мечтою ловил уходящие тени», в котором можно обнаружить отзвук драмы Ибсена об архитекторе Сольнесе, строившем башню – все выше и выше. Книга «В безбрежности» включала в себя три раздела («За пределы», «Любовь и тени любви», «Между ночью и днем») и завершалась итоговым стихотворением-воззванием «За пределы предельного...».

Центральные символы первого раздела — «болото» и «пустыня», образы, воссоздаваемые многими ранними поэтами-символистами, творчество которых А. Ханзен-Лёве определяет как «диаволический символизм» (11). Знаковым символом всей книги являлся также образ «луны». «Лунный» мир раздела «За пределы» населен «болотными лилиями», «камышами», «подводными растениями», «чахлыми соснами», мифологическим «змеиным глазом». Он завораживающе красив, но статичен, в нем «жизнь и смерть – одно» (стихотворение «На дальнем полюсе»). Добытийное существование земного мира «безбрежно», однако его «беспредельность» лишена жизненного духовного начала. Лирический герой Бальмонта тщетно пытается обрести здесь свой личный «путь», он оказывается в «пещере», в «лабиринте», обречен на муки одиночества:

Бесплодно скитанье в пустыне земной,
Близнец мой, страданье, повсюду со мной.
Где выход, не знаю, – в пещере темно.
Все слито в одно роковое звено (3, 64).

© Н.А. Молчанова, 2011

Другой лейтмотив книги, восходящий к лирике Ф. Тютчева, – вечное чередование «ночи» и «дня». Образ солнца («ярко-красного светила расцветающего дня») возникает в последних стихотворениях первого раздела и несет в себе идею творческого преображения «лунного» мира, одухотворения и «озвучивания» его (стихотворения «В час рассвета», «Зарождение ручья»). Символом непрестанного движения, «ненасытной тревоги» духа лирического героя впервые выступает ставший впоследствии излюбленным у поэта образ ветра («Ветер», «Дух ветров», «Ветер перелетный обласкал меня...»).

Главным же жизнетворческим началом является у Бальмонта любовь. Любовь осмысляется во втором разделе книги одновременно и в христианском, и в языческом смыслах. Образ Мадонны (стихотворения «Мэри» и «Трубадур») сочетается с образом безвестной шотландской красавицы Эльзи, мотивы дантевской «Vita nuova» с ницшеанскими нотами. Именно в любви лирический герой ищет «восторга и исступления сего», прорывается от житейской суеты и скорби мира в «безбрежность» страсти:

За сладкий восторг упоенья
Я жизнью своей заплачу!
Хотя бы ценой преступленья –
Тебя я хочу! (3, 110)

Среди множества любовных стихотворений раздела заметно выделяются те, которые посвящены Е.А. Андреевой, в них ощутима индивидуализация образа героини («Черноглазая лань», «Я боюсь, что любовью кипучей...», «Беатриче»).

В завершающем книгу «В безбрежности» разделе «Между ночью и днем» прозвучали оптимистические, жизнеутверждающие ноты. О значимости гетевского эпиграфа к нему «Immer weiter...» («Всегда дальше...») Бальмонт много позднее напишет в автобиографическом романе «Под новым серпом»: «Эти две строки Гете загорелись как два самоцвета в юной мысли. Горик, прочтя их, тотчас же захотел перевести их на русский язык... И он записал: “Все выше должен я всходить, / Все дальше должен я смотреть”» (5, 301).

Слова Гете осознавались Бальмонтом как утверждение безграничных возможностей человеческой воли и беспредельности творческой мечты. И хотя «восхождение» его лирического героя по «ступеням» – это дорога «никуда», ибо конечная цель недостижима, поэт воспевает самоценность самого движения, восторг «краткого мига существованья». В автобиографическом стихотворении «Воскресший» лирический герой Бальмонта после попытки самоубийства готов до конца «исполнить свой предел», он познает высшее «жизни откровенье», восклицая:

И прикоснувшися к земле,
Я встал с могуществом Антея (3, 138).

Л.И. Будникова справедливо соотносит эти строки со сценой главы «Кана Галилейская» из «Братьев Карамазовых», в которой Алеша Карамазов после «духовной смерти» переживает новое рождение (6, 8).

Весьма показательно, что местоимение «я» сменяется в последнем стихотворении книги «В безбрежности» на «мы»:

Дерзкими усильями
Устремляясь к высоте,
Дальше, прочь от грани тесной,
Мы домчимся в мир чудесный
К неизвестной
Красоте! (3, 141).

Одна из вершинных у Бальмонта книга 1903 года «Только любовь» состояла из семи разделов (ее подзаголовок «Семицветник») и сопровождалась эпиграфом из «Бесов» Достоевского: «Я всему молюсь». В начале 1900-х годов, когда отмечалось 20-летие со дня смерти Достоевского, творчество великого писателя оказалось в поле притяжения самых разных философов и литераторов (Д.С. Мережковский «Лев Толстой и Достоевский» (1900–1902), Л. Шестов «Достоевский и Ницше. Философия трагедии» (1902), А. Волынский «Книга великого гнева. Критические статьи о “Бесах” Достоевского» (1902–1903)). Вероятно, образ провозвестника «человекобога» Кириллова, воспринятый через призму ницшеанских идей, был частично «подсказан» Бальмонту историко-литературной ситуацией, хотя, скорее всего, он возник в сознании поэта автономно, созвучно ей.

Явственные ноты этического релятивизма («Я люблю тебя, Дьявол, я люблю тебя, Бог»), трагически расщепленное на систему «двойников» воплощение образа творческой личности в поэме «Художник-Дьявол», завершавшей книгу «Будем как Солнце», дали повод некоторым исследователям представлять Бальмонта начала 1900-х годов как декадентского певца демонизма. Вместе с тем вывод Ф. Ницше о смерти Бога был совершенно неприемлем для поэта. Он страстно искал всеединое начало, которое соединило бы в себе христианскую жертвенность, языческий пантеизм и «молчаливую» мудрость Брамы (на рубеже 1890-х – 1900-х годов поэт увлекается буддизмом). Несомненно, что выбранные в качестве эпиграфа слова Кириллова, которыми тот отвечает на вопрос Ставрогина, верит ли он в Бога, своеобразно проецируются на бальмонтовского лирического героя.

«Моление» Кириллова трактуется современной исследовательницей творчества Достоевского Г.Г. Ермиловой как «демоническое обольщение и кощунство» (8, 45–46). Однако, как и у героя Достоевского, в душе бальмонтовского «я» демоническое отрицание Творца раскрывается как «обратная сторона неутолимой любви к Богу» (10, 444).

Центральный мотив книги «Только любовь» – «возвращение». В философском плане он восходит к ницшеанскому и общесимволистскому «вечному возвращению», воплощенному (в завершающем книгу цикле) в символике «мирового кольца». У Бальмонта данный мотив развивается глубоко и многосторонне, перекрещиваясь со смежными, дополняясь амбивалентными оттенками, сквозными «перетекающими» символами.

Для лирического героя книги «возвращение» – прежде всего «погружение» в мир детства, новое обретение первозданности восприятия природы. Правда, «райское, ничем не нарушенное радование жизнью» (см. поздний автобиографический очерк «На заре») теперь доступно ему только в «очертаниях снов», в которых является «белый ангел», переполняя душу чувством неземной любви:

Любил, еще люблю я – неземное,
Ум сердца – луч холодному уму,
Я верю в Небо, синее, родное,
Где ясно все неясное пойму (2, 37).

Мотив «возвращения» тесно переплетается с мыслями о цикличности космической жизни, постоянном чередовании «восходов» и «закатов» солнечного диска, «звездном хороводе». Продолжается наметившееся в предшествующей книге «Будем как Солнце» раздвоение солнечного лика: «жизни податель, светлый создатель» и в то же время – «страшный, сжигающий свет». Неизменно повторяющиеся воспроизводящие и сжигающие функции солнца все активнее отождествляются в сознании Бальмонта с «человекобожеской» миссией поэта: возникнув в предыдущей книге, миф о Поэте-Солнце получает в цикле «Цветные ткани» «упоительно» яркое выражение:

…Смешалось все. Людское я забыл.
Я в мировом. Я в центре вечных сил.
Как радостно быть жарким и сверкать.
Как весело мгновения сжигать.
Со светлыми я светлым говорю.
Я царствую. Блаженствую. Горю (2, 17).

Душа лирического героя поэта переполнена жаждой новизны впечатлений и переживаний, он – «севильский Дон-Жуан», «Вечный Жид», живущий «мгновеньями слияния». Цельность любовного чувства, драматически расщепленного в двух разных разделах «Будем как Солнце» на духовное и телесное начала, кажется, здесь достигнута бальмонтовским лирическим героем в её максимальной полноте:

Мне звезды рассказали: «Любви на свете нет».
Я звездам не поверил. Я счастлив. Я поэт.
Как сон тебя я вижу, когда влюбленный сплю,
И с грезой просыпаюсь и вновь тебя люблю (2, 60).

В стихотворениях «К Елене», «Лунная соната», «Звезда звезде», очевидно, посвященных Е.К. Цветковской, Бальмонт вновь и вновь воспевает сладостную любовную «пытку». Однако цикл любовной лирики «Мгновения слияния» неожиданно сменяется в книге «Только любовь» резко контрастным ему циклом «Проклятия», в котором поэт с «детской» непоследовательностью отрекается от всего того, что только что страстно воспевал:

И так как жизнь не понял ни один,
И так как смысла я её не знаю, –
Всю смену дней, всю красочность картин,
Всю роскошь солнц и лун я проклинаю! (2, 71)

Его лирический герой опять оказывается во власти «художника-дьявола», ему представляется, что:

Вновь Хаос к нам пришел и воцарился в мире,
Сорвался разум мировой,
И миллионы лет в Эфире,
Окутанном угрюмой мглой,
Должны мы подчиняться гнету
Какой-то власти неземной (2, 72).

Единственным выходом, способом сохранить свою «самость» остается объяснение в ненависти всем людям:

Я ненавижу человечество,
Я от него бегу спеша.
Мое единое отечество –
Моя пустынная душа (2, 75).

Бальмонт декларирует свою «чуждость» поэтам-новопутийцам (стихотворение «Далеким близким»), отмежевывается от «неверного» В. Брюсова (стихотворения «Неверному» и «Различные»), ему до смерти надоели также все восторженные почитатели его стихов (стихотворение «Довольно»).

Однако во всех этих отречениях и проклятиях нет трагического дионисийского пафоса «солнечной» книги, здесь явственно ощущается игровое начало. Эпиграф-строчка из любимейшего Шелли («ненависть – обратный лик любви») разворачивается Бальмонтом в самостоятельное стихотворение, «кольцом» завершающее цикл «Проклятия»:

Мои проклятия – обратный лик любви,
В них тайно слышится восторг благословенья.
И ненависть моя спешит, чрез утоленье,
Опять, приняв любовь, зажечь пожар в крови (2, 84).

В последние циклы книги «Приближения» и «Мировое кольцо» врывается риторическая струя – здесь автор не только подводит определенные итоги своего творчества, но и стремится открыть глаза непосвященным «бледным людям» на истинные ценности жизни. Очевидно, идеями Ф.М. Достоевского продиктовано воспевание нравственно-очистительной силы боли:

Мы должны бежать от боли,
Мы должны любить её.
В этом правда высшей Воли,
В этом счастие мое (2, 110).

«Радостный завет» князя А.И. Урусова, по Бальмонту, состоит в том, что перед смертью человек обретает в душе Бога:

Он вдруг воскликнул звучно, как поэт:
«Есть Бог, хоть это людям непонятно!» (2, 116)

«Поэт-монах» Вл. Соловьев укрепляет веру в тайное единство земного и небесного (стихотворение «Воздушная дорога»). И, наконец, самый великий учитель для поэта – Всевышний создатель мира:

Бог создал мир из ничего.
Учись, художник, у него… (2, 112)

«Человекобожеские» устремления героев Достоевского, собственные «демонические» порывы, мысли о неотвратимости смерти, совершив «круг» по «мировому кольцу», приводят бальмонтовского лирического героя к символу веры детства и юности – Христу:

Он убедителен и кроток,
Он упоительно-жесток,
И он – в перебираньи четок,
Но больше – в пеньи звонких строк (2, 131).

Из Библии поэту оказывается ближе всего исходная мысль: «О, да, в начале было Слово…» (2, 134). Отголосок «молитвы» Кириллова в заключающем книгу стихотворении «К людям» осмысляется Бальмонтом в духе космического «всеединства»:

Мне нравится все, что Земля мне дала,
Все сложные ткани и блага и зла,
Всего я касался, всему я молюсь,
Ручьем я смеялся, но с морем сольюсь…

Когда же упьюсь я вином мировым,
Умру и воскресну и буду живым,
И буду я с юными утренним вновь…
О, люди, я чувствую только Любовь! (2, 140)

Последние строки этого стихотворения созвучны выстраданному убеждению героя романа Достоевского «Бесы» Степана Трофимовича Верховенского: «И что дороже любви? Любовь выше бытия, любовь венец творения, и как же возможно, чтобы бытие было ей неподвластно?» (7, 579).

Имя Достоевского не уходит из художественного сознания Бальмонта на всем протяжении его творческого пути. В декабре 1921 года, когда в парижском театре Vieux Colombier отмечалось 100-летие со дня рождения писателя, К.Д. Бальмонт произнес страстную речь «О Достоевском», в которой сказал: «Он пишет романы, но это не романы, а жуткая, колдовская и пророческая летопись <…>. Одно явление на свете Достоевского означает, что все прежние пути приближения к правде душ опрокинуты и указана совершенно новая дорога» (4, 183–184).

Библиографический список

1. *Андреева-Бальмонт Е.А.* Воспоминания. – М., 1996.
2. *Бальмонт К.Д.* Полн. собр. стихов. – М., 1913. – Т.4. Только любовь.
3. *Бальмонт К.Д.* Полн. собр. стихов. – М., 1914. – Т.1. В безбрежности.
4. *Бальмонт Константин.* О Достоевском / Константин Бальмонт. О русской литературе. – М.–Шуя, 2007.
5. *Бальмонт К.* Под новым серпом. – Берлин, 1923.
6. *Будникова Л.И.* Ключевые мотивы книги К.Бальмонта «В безбрежности» (проблемы генезиса и интерпретации) // Солнечная пряжа. Научно-популярный и литературно-художественный альманах. – Иваново – Шуя, 2008. – Вып. 2.
7. *Достоевский Ф.М.* Бесы. – Л., 1990.
8. *Ермилова Г.Г.* Событие падения в романе Ф.М. Достоевского «Бесы» // Вопросы онтологической поэтики. Потаенная литература. – Иваново, 1998.
9. Константин Дмитриевич Бальмонт // Русская литература XX века. 1890 – 1910 / Под ред. проф. С.А. Венгерова: В 2 кн. – М. – Кн.1.
10. *Мочульский К.* Достоевский. Жизнь и творчество // Мочульский К. Гоголь. Соловьев. Достоевский. – М., 1995.
11. *Ханзен-Лёве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. – СПб., 1999.

З.Я. Холодова
Ивановский государственный университет

«КОГДА ВДУМЫВАЕШЬСЯ В ДОСТОЕВСКОГО…»: Ф.М. ДОСТОЕВСКИЙ В ДНЕВНИКЕ М.М. ПРИШВИНА

М. М. Пришвин ощущал себя представителем того поколения русской интеллигенции, которое в юности было причастно к революции, но осознало ее трагическую сущность задолго до 1917 года. Октябрьский переворот он воспринял как «мировую катастрофу». В литературной газете «Россия в слове» (приложение к эсеровской «Воле народа»), которую он редактировал, было опубликовано апокалиптическое «Слово о погибели Земли Русской» А.М. Ремизова. И в статьях самого Пришвина, одного из активнейших публицистов 1917–1918 гг., «ярко выступают мотивы протеста против самозванного захвата власти <...> и против насилия» (7, 150), но даже в «великие и страшные» дни революции он отвергал саму мысль о гибели России, связывая надежду на ее возрождение с русской культурой: «…Пока с нами Лев Толстой, Пушкин и Достоевский, Россия не погибнет» (3, 183).

© З.Я. Холодова, 2011

Арестованный вместе с редакцией «Воли народа», в тюремном дневнике Пришвин фиксировал разговоры о власти, народе и роли интеллигенции в истории России. Эти вопросы стоят в центре «сплошь контрреволюционной» (по словам Л. Троцкого) повести «Мирская чаша» (1922), где авторская позиция выражена недвусмысленно: неприятие существующего миропорядка. В «Мирской чаше» наиболее полно и концентрированно выражена художественная философия писателя, сформированная в значительной степени под влиянием идей его «вечных спутников» – русских классиков, в первую очередь – Достоевского.

В феврале 1920 года Пришвин записал в дневнике: «Когда вдумываешься в Достоевского, то ничего не остается неожиданного в современности…» (3, 186). Для него Достоевский – «величайший гений», пророк, в котором «выразилась вся жизнь русского народа» (3, 198). Пришвин вдумывался в Достоевского в течение всей творческой жизни: идеи Достоевского нашли отражение и в произведениях, начиная с рассказа «Домик в тумане» (1904), герои которого напоминают «униженных и оскорбленных», до «сказок» о современности, в статьях, в дневниковых записях. Осмысление творческого наследия Достоевского в значительной мере способствовало выработке историософской концепции художника, помогало понять логику исторического пути страны, а также происходящее в современной России.

Образы писателя-пророка «высвечивают» подлинную суть политиков и государственных деятелей. В статье, опубликованной через несколько дней после революции, Пришвин назвал Ленина «убивцем», действующим по логике Раскольникова («Воля народа». – 1917. – 31 октября). Та же мысль зафиксирована в его дневнике в ноябре 1920 года: «А в “Бесах” нет Ленина (Раскольников ближе)», и здесь же поставлена задача: «пересмотреть всего Достоевского для уяснения Ленина (Иван Карамазов и Смердяков)» (3, 186). В Иване Карамазове, по Пришвину, «изображена загадка сочетания эмигранта с уголовным (со Смердяковым)» (3, 186). Сочетание любви к человеку с презрением к нему – от неверия в Бога, в бессмертие души, что и привело Ивана Карамазова к отрицанию нравственности.

Отвечая на вопрос, «откуда явилось это чувство ответственности за мелкоту, за слезу ребенка, которую нельзя переступить и после начать хорошую жизнь», Пришвин пришел к выводу: «Это ведь христианство, привитое нам отчасти Достоевским, отчасти церковью, но в большей степени и социалистами» (2, 270). По его словам, «разрыв традиции делает большевизм: захватив государственную власть, большевизм с ненавистью обрушился на христианство + социализм как «опирающиеся именно на “мелкоту”, народ и т.п.)» (2, 270).

Для Пришвина «социализм» и «большевизм» – понятия далеко не идентичные; большевизм – это «русская смута»: в ее «лицах и целях» Пришвин видит смердяковщину. В годы революции, говорит художник, появилась масса похожих на персонажа Достоевского людей среди «неудачников литературы», а особенно много их среди комиссаров, и городских, и деревенских. Это «большевики-разрушители»: «Смердяков от революции: злобой утверждает свою личность – разрушитель» (3, 184). «Начались Карамазовы, и так я узнаю при этом чтении Достоевского – какая остается Россия после бесов» (3, 186), – записал Пришвин в дневнике в январе 1920 года.

В середине 20-х годов начинается диалог Пришвина с эпохой, и в его дневниковых записях нередко отражаются поиски компромисса. В записи от 9 июня 1928 года можно увидеть попытку оправдать действия Ленина, вновь сравнив его с Раскольниковым: «Ленин гениален тем, что он один посмел нажать гашетку взведенного народом курка, и потому в этом действии Ленина народ узнает свое дело, спуск гашетки – момент превращения народного дела в личное, и в этот момент личность делается вождем народа. Раскольников у Достоевского отличается от Наполеона и Ленина только тем, что не имел социального поручения, сам взвел курок и сам спустил, он – самозванец» (3, 190). Пришвин признал, по сути, Ленина выразителем интересов народа, вождем, хотя известна и запись из его «потаенного» дневника: «Нагулялся по всей волюшке Ленин, расходился во всю-то головушку... все испробовано, какой там социализм!..» (1, 437–438).

Показательно, что Пришвин перечитывал роман «Бесы», в котором Достоевский «изобразил интеллигентское преступление» (3, 184), в самые напряженные периоды в жизни страны: при «большевистском нашествии» и в военные годы. В 1920 году персонажи Достоевского помогают ему прояснить проблемы современности. Так, Ставрогин наводит на мысль о причине «ужасающего, разрушительного вреда», принесенного интеллигенцией народу: в «давящей тоске» Ставрогина был «низкий потолок, не дающий выхода огромной мысли», и мысль вспыхивала «по поводу» встреч с людьми, то есть без понимания существа дела, а результатом стала утрата духовного начала: «царит обезьяна, осуществляя идеалы Христа. (Ставрогин – его обезьяна Петр Верховенский…)» (3, 185). Размышления эти отражены в «Мирской чаше», где показан ад, в который большевики ввергли страну, а причиной этого писатель считал торжество звериного.

Читая роман в 1942 году, писатель размышляет над философскими проблемами. Он утверждает христианское понимание культуры: «культура – это собирание любви человеческой в Боге» (3, 198), и раскрывает понятие «общее дело». Он солидарен с Достоевским: «В “Бесах” “общее дело” вскрыто как личное дело властолюбцев. Властолюбие как сила греха. Истоки властолюбия – самообман. Результат самообмана – общее дело». «А Ленин с его верой в правду “общего дела”?» – задает писатель вопрос самому себе и отвечает: «Общечеловек – у большевиков» (3, 198). Но когда закончилась война, захваченный общим ликованием он пишет: «После разгрома немцев какое может быть сомнение в правоте Ленина...» (6, 386). В этих словах выражено признание заслуги большевиков в сплочении народа, в организации сопротивления врагу, о полном же согласии Пришвина с их методами «осчастливливания» народа речь не идет, да и не может идти.

Как и Достоевский, мечтавший о гармоничном мироустройстве, художник не принимал жертву личностью в пользу коллектива. Он видел, что личность для большевиков незначима, что «коммунизм проваливается»: «Вот правда большевизма, ленинизма: государство есть механизм, долой из него человека…» (4, 78–79). Ему нестерпимо, что за советские годы к этому все привыкли как к норме: «Был цветочек чудесный (какой?). Пришла коса на него: это Царь природы косил сено для своей коровы. Этот цветочек в “Медном Всаднике” – Евгений, в “Фаусте” – Филемон и Бавкида. Достоевский – за цветочек, за елку ребенка, за Евгения, за Филемона. В наше время велят закрыть на это глаза <…>. Весь этот страшный вопрос для истории и морали в религии определяется жертвой и разрешается Христом <…>. Новое время требует нового решения тех же вопросов» (5, 491).

Ответы на эти вопросы Пришвин искал, вдумываясь в Достоевского, у которого «природа, счастье и вся жизнь планеты и вселенной существуют как среда и условие страдающей личности» (3, 194).

Библиографический список

1. *Пришвин М.* Дневники. 1926. 1927. – М., 2003.
2. *Пришвин М.* Дневники. 1930–1931. – М., 2006.
3. *Пришвин М.* «Какая остается Россия после бесов»: Из дневниковых записей о Ф.М. Достоевском // Дружба народов. – 1996. – № 11. – С. 179–202.
4. *Пришвин М.М.* Леса к «Осударевой дороге». 1909–1930: Из дневников // Наше наследие. – 1990. – № 1. – С. 64–85.
5. *Пришвин М.М.* Собр. соч.: В 8 т. – Т. 8.– М., 1986.
6. *Пришвин М.М.* Собр. соч.: В 6 т. – Т. 6. – М., 1957.
7. *Сегал Д.* «Сумерки свободы»: О некоторых темах русской еженедельной печати 1917–1918 гг. // Минувшее: Ист. альм. Вып. 3. – С. 131–196. – М., 1991.

РАЗДЕЛ II

ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫЕ ИСКАНИЯ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА

М.А. Варзаева
Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского

ОСОБЕННОСТИ ЭЛЕГИЧЕСКОГО ПЕРЕЖИВАНИЯ: ПУТЬ К ДУХОВНОМУ КРИЗИСУ ИЛИ ГАРМОНИИ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА В.А. ЖУКОВСКОГО И К.Н. БАТЮШКОВА)

С наступлением романтической эпохи элегия повсеместно выдвигается с периферии жанровой системы. Многие теоретики и практики XVШ – начала XIX века обращались к определению особенностей элегического переживания, но единого мнения так и не сложилось.

Определения элегии, как правило, восходят к знаменитой формуле В.Г. Белинского, сказавшего, что элегия «есть песня грустного содержания» (2, 50). Однако еще до появления его статьи «Разделение поэзии на роды и виды» (1841) мы встречаем включение в область элегического переживания и других эмоциональных оттенков. В частности, И.С. Рижский пишет о том, что элегия – это «излияние из себя угнетающего чувствования горести», которое со временем приобретает «нежные и даже веселые ощущения» (6, 264). А Н.И. Греч, например, уточняет состояние, при котором пишется элегия, говоря, что она изображает «сладостное уныние, возбуждаемое в душе воспоминанием о безвинно утраченном благе» (3, 160). Последняя трактовка жанра наиболее точно характеризует «смешанные эмоции», определяющие сложность и неоднозначность элегического переживания.

В работах современных исследователей сочетание противоречивых эмоций в рамках жанра элегии осознается еще более отчетливо. Так, например, О.В. Зырянов указывает на то, что «смешанные ощущения становятся «ядерным» феноменом жанра, определяющим исходную ситуацию элегии» (9, 111). В.Э. Вацуро определяет «смешанные ощущения» как «противоположные ощущения, смягчающие и умеряющие страдание… в отличие от “чистого” чувства, присущего оде, и выражение их принимает форму жалобы и сочувствия. Возникает психологическая ситуация элегии» (8, 17–18).

Таким образом, расцвет жанра в первой четверти XIX века отражается и в новом характере переживаний. Как отмечает Л.Г. Фризман, элегиями называют «стихотворения, выражающие тихие, нежные, умеренные чувства, как меланхолические, так и радостные, носящие интимный, исповедальный характер, воплощающие размышления о жизни и человеке, о судьбе и истине» (11, 8).

А.С. Пушкин отнес первых русских романтиков В.А. Жуковского и К.Н. Батюшкова к «школе гармонической точности» (10, 110). Она требовала от поэта точности не предметной, но эмоциональной, точности выражения внутреннего мира. Как отмечает Г.А. Гуковский,

© М.А. Варзаева, 2011

«поэзия должна перестать быть точным называнием понятий, ибо нельзя точно назвать сложное, смутное, противоречивое состояние души» (7, 47).

Такое противоречивое состояние души особенно характерно для элегического переживания. Устойчивым «лейтмотивом» жанра становятся воспоминания о минувшем. В элегии Жуковского «Вечер» (1806) – это воспоминания об утраченных друзьях и об уходящей молодости, навеянные созерцанием вечернего пейзажа:

Сижу задумавшись; в душе моей мечты,
К протекшим временам лечу воспоминаньем...
О дней моих весна, как быстро скрылась ты,
С твоим блаженством и страданьем!

При этом лирический субъект Жуковского не только созерцает, но и призывает музу «петь туманный вечер», то есть жаждет поэтического вдохновения. И в этом ожидании мысли его обращаются к временам юности, «вакховым пирам», друзьям.

Когда поэт вопрошает «Где вы, мои друзья...» и т. д., он вспоминает о собраниях «Дружеского литературного общества» (1801). Лирический субъект Жуковского – это не «человек вообще», а обладающий конкретным жизненным опытом. Среди безвременно ушедших друзей Жуковского – А.И. Тургенев, очень рано скончавшийся («Один – минутный цвет – почил, и непробудно»), а также С.Е. Родзянко, писатель, друг поэта по Университетскому пансиону, впавший с 1803 г. в душевную болезнь («Другой... о небо правосудно!») (11, 558–559).

Жуковский насыщает монолог лирического субъекта предельно личностными переживаниями. Так, эмоции юности характеризуются «блаженством и страданьем». То же чувство испытывает лирический субъект Жуковского и в настоящем. С одной стороны, воспоминание окрыляет («К протекшим временам лечу воспоминаньем»), с другой – охватывает безмерной тоской по ушедшему счастью («Ужель иссякнули всех радостей струи?»). Это свидетельствует о неоднозначном состоянии, доминирующем в сознании субъекта, которое мы называем «смешанными эмоциями».

Несмотря на явный биографический подтекст, лирический субъект элегии не становится объектом изображения. На первый план выходит собственно переживание, представленное лишь «голосом» автора, поэтому мы еще не можем охарактеризовать его как элегического героя.

Лирический субъект «Вечера» вспоминает о союзе друзей в прошлом, который не может быть «разорван» и в настоящем:

А мы… ужель дерзнем друг другу чужды быть?
Ужель красавиц взор, иль почестей исканье,
Иль суетная честь приятным в свете слыть
Загладят в сердце вспоминанье
О радостях души, о счастье юных дней,
И дружбе, и любви, и музам посвященных?
Нет, нет! Пусть всяк идет вослед судьбе своей,
Но в сердце любит незабвенных (4, 77).

События прошлого в сознании лирического субъекта воскрешаются с помощью мечты. Мечта у Жуковского, в отличие от традиционной направленности к будущему, меняет свой вектор и устремляется в прошлое. Кроме того, это не просто мечта, а мечта меланхолическая, которая показывает невозможность вернуть эмоции прошлого и одновременно заведомо исключает их появление в будущем.

Таким образом, меланхолическая настроенность лирического субъекта предполагает не ощущение пограничности, а пребывание постоянно в одном состоянии – меланхолии.

Заключительные строфы элегии отсылают нас к эпитафии «Сельского кладбища» (первая переводная элегия Жуковского). Вновь появляется образ юноши. Лирический субъект «Вечера» рассказывает о жизни и судьбе элегического героя, который, в данном случае, очень близок образу самого поэта. Жуковский, с одной стороны, говорит о неизвестном юноше, которому «дано цевницей оживлять часы сей жизни скоротечной», с другой – его размышления в конечном итоге концентрируются на собственной судьбе:

Так, петь есть мой удел... но долго ль?.. Как узнать?..
Ах! скоро, может быть, с Минваною унылой
Придет сюда Альпин в час вечера мечтать
Над тихой юноши могилой (4, 78)!

Благодаря нераздельному, сложному образу лирического субъекта, в элегии «Вечер» формируется особое элегическое переживание, в котором непредсказуемое течение речи лирического субъекта делает непредсказуемым и переход от одной «грани» переживания к другой. Меланхолия, как указывает сам поэт, «не есть ни горесть и ни радость: я назвал бы её оттенком веселия на сердце печального, оттенком уныния на душе счастливца» (5, 152).

Как показывает опыт элегии, именно единство противоречивых эмоций приносит душевное умиротворение. Вечер становится источником поэтического вдохновения, несмотря на утрату былого счастья, так как именно это обстоятельство и делает возможным появление особого элегического переживания. Обретение душевной гармонии становится возможным во многом благодаря творчеству, рождающемуся на стыке эмоциональных противоречий.

Таким образом, нераздельное единство эмоционально контрастных переживаний, итогом которого, несмотря на смешанные эмоции, становится обретение душевного покоя и счастья, является характеристикой предромантической элегии, образец которой создает Жуковский.

О скоротечности земного счастья пишет К.Н. Батюшков в элегии «К другу» (обращено к П.А. Вяземскому). Она написана в 1815 году после возвращения из заграничного похода, в результате которого поэт особенно остро стал переживать тщетность всего сущего. В элегии происходит столкновение мечты и реального жизненного опыта:

Скажи, мудрец младой, что прочно на земли?
Где постоянно жизни счастье?
Мы область призраков обманчивых прошли,
Мы пили чашу сладострастья…
Минутны странники, мы ходим по гробам,
Все дни утратами считаем;
На крыльях радости летим к своим друзьям, –
И что ж? их урны обнимаем (1, 87).

Пограничность состояния лирического субъекта проявляется в ощущении трагизма человеческой жизни. Он вспоминает «счастья дом», который «в буре бед исчез» (речь идет о доме Вяземских, пострадавшем во время московского пожара в 1812 г.), женщину, названную условным именем Лила (подразумевается Варвара Ивановна Кокошкина), ту, что «в страданиях почила». Лирический субъект элегии тоскует о потере земного счастья, связанного с невозвратимостью былого «шума веселья и пиров», потерей жилища друга, смертью подруги и др.

Мир мечты, надежды, заслонявший собой реальность, исчез. Элегический субъект Батюшкова испытывает не просто грусть от невозможности возвращения назад, в мир мечты, он чувствует себя потерянным в этом мире. Настоящее «суетно» и неустойчиво, прошлое – безвозвратно. Лирический субъект элегии утрачивает всякую прикрепленность к какой-либо

реальности. Жизнь во всей ее наготе вызывает страх, и он напряженно ищет выхода. Но в конечном итоге приходит к осознанию неизбежного конца собственной жизни.

Душевное смятение особенно четко прослеживается благодаря построению элегии как череды вопросов: «Где постоянно жизни счастье?», «Где мудрость светская сияющих умов?», «Что вечно, чисто, непорочно?» и т.д. Но ни один из них не получает ответа:

Напрасно вопрошал я опытность веков
И Клии мрачные скрижали,
Напрасно вопрошал всех мира мудрецов:
Они безмолвьем отвечали (1, 87).

Вопрошание, строящееся как бесконечный рефлексивный поток, изнуряет лирического субъекта элегии и приводит к ощущению бесцельности мира, духовному опустошению. Творчество также не стало ответом на мучительную серию вопросов, так как «Музы светлые сокрылись», уступив место мраку.

Смешанные эмоции, доминирующие в сознании лирического субъекта, всё дальше уводят его от ощущения гармонии с миром и с самим собой. Воспоминание о прошлом счастье сталкивается с настоящим, которое жестоко уничтожает все следы минувшего, оставляя лишь прах его.

Сомнения, страх перед неизвестностью бытия, на первый взгляд, отступают, когда Батюшков говорит о вере, вселяющей надежду. Но это лишь кажущийся выход. Слова о «лучшем мире» (то есть загробном мире) произносит отнюдь не верующий человек, а отчаявшийся, измученный бесконечными противоречиями жизни и ее безысходностью.

Батюшков, в отличие от Жуковского, не находит умиротворения в мистическом «там» (загробном мире), его идеал – мир «здесь», земной и близкий. Но «суетность», непрочность этого мира («Так всё здесь суетно в обители сует!») приводит к смирению, отказу от борьбы за жизнь, в результате чего он видит свой путь лишь как «ко гробу путь».

Таким образом, перед нами не осознание истинного пути, связанного с религиозным осмыслением действительности, а лишь переход от мечты к более трезвому взгляду на жизнь. Образ его лирического субъекта наиболее близок к романтическому, так как смятенная душа не находит успокоения, оставаясь в плену неразрешимых противоречий.

Как справедливо замечает Г.А. Гуковский, в элегии Жуковского «обыденный мир, рассеиваясь, как туман, оказывается прекрасным миром мечты» (7, 59). А меланхолическое переживание, на наш взгляд, позволяет лирическому субъекту элегии обрести гармонию в душе, смысл бытия. Батюшков, напротив, теряет связь с миром мечты, оказываясь на распутье переживаний, где смешение эмоций приводит к хаосу в сознании, лихорадочному поиску выхода и духовному разладу.

Библиографический список

1. *Батюшков К.Н.* К другу // Батюшков К.Н. Сочинения. – Архангельск, 1979.
2. *Белинский В.Г.* Разделение поэзии на роды и виды // Белинский В.Г. Полн. собр. соч. – Т.5. – М., 1954.
3. *Греч Н.И.* Учебная книга русской словесности. – СПб., 1830.
4. *Жуковский В.А.* Вечер // Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. – Т. 1. – М., 1999.
5. *Жуковский В.А.* О меланхолии в жизни и в поэзии // Жуковский В.А. Полн. собр. соч.: В 12 т. – Т. 7. – СПб., 1902.
6. *Рижский И.С.* Наука стихотворства. – СПб., 1811.
7. *Гуковский Г.А.* Пушкин и русские романтики. – М., 1965.
8. *Вацуро В.Э.* Лирика пушкинской поры. – СПб., 1994.
9. *Зырянов О.В.* Границы жанра: Элегия в творческом сознании А.С. Пушкина // Зырянов О.В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. – Екатеринбург, 2003.

10. История русской литературы XIX века: В 3 ч. – Ч. 1 (1795–1830 годы): учеб. для студентов вузов, обучающихся по специальности 032900 «Рус. яз. и лит.» / Под ред. В.И. Коровина. – М., 2005.
11. Русская элегия XVIII – начала XX века: Сборник / Вступ. ст. Л.Г. Фризмана. – Л., 1991.

Е.В. Никкарева
Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского

ПРЕСТУПЛЕНИЕ БЕЗ НАКАЗАНИЯ: ЖАНР РОМАНСА В ТВОРЧЕСТВЕ А.С. ПУШКИНА

В своем поэтическом творчестве А.С. Пушкин неоднократно обращался к традиции романса. Однако мы не можем говорить о систематическом характере такого обращения. Так, за лицейский период Пушкиным написано единственное стихотворение, имеющее название «Романс». Но в исследовательской практике к жанру романса причисляют еще ряд текстов, написанных Пушкиным в Лицее. Так, Б.В. Томашевский в примечаниях к «Полному собранию сочинений» в 10 томах говорит о стихотворении «Казак» как о романсе, являющемся подражанием украинским песням (10, 433), но авторское определение жанра «баллада», которое Пушкин дает в «Хронологическом оглавлении», предварявшем Первую тетрадь Долгорукова, как и подзаголовок к первой редакции этого стихотворения «подражание малороссийскому», а также непосредственно поэтика данного текста не позволяют нам согласиться с этой точкой зрения.

Кроме того, Е.В. Чубукова указывает на то, что уже тогда в творчестве Пушкина можно выделить две самостоятельные разновидности романсного жанра: «“Под вечер, осенью ненастной…” – первое обращение Пушкина к жанру **лиро-эпического романса**, в котором мы находим элементы сюжета, обычно драматизированного. “Певец” – это уже попытка создания **лирического романса**. Структура его близка к песне. Оба эти жанра, подобно кантате, стихотворного и музыкального происхождения. Их сближают ритмические повторы, напевность, разнообразие стихотворного построения, выражающееся в своеобразной модификации одного и того же мотива» (11, 78). Следует отметить, что творческая история лиро-эпических (или литературных) романсов чаще всего имеет рациональную природу, на что указывает и вынесение жанрового определения в заглавие. Иная природа у лирического романса. Отнести тот или иной текст к этой разновидности позволяет не столько его жанровая идентичность («небольшое лирическое произведение <…> *без отчетливых жанровых признаков*») (4), сколько традиция восприятия данного текста как читателями, так и композиторами.

В творчестве А.С. Пушкина мы находим образцы, восходящие к обеим жанровым разновидностям романса, но в рамках данной статьи нас в первую очередь будут интересовать жанровые особенности литературного романса.

Впервые, как мы уже отметили, жанровое определение «романс» появилось у Пушкина в 1814 г. Лицейский период часто определяется как ученический (В.В. Виноградов). Однако существует и другая точка зрения. Так, Е.В. Чубукова вслед за Ю.Н. Тыняновым, который считал, что «у Пушкина не было ученичества», приходит к выводу о том, что распространенное в пушкиноведении мнение о «цитатном» и «подражательном характере» лицейской лирики Пушкина не вполне справедливо (11). С учетом характера литературной преемственности в ту эпоху, когда «обращение к известным мотивам и образам стало своего рода литературной традицией, когда высоко ценилось умение по-своему выразить чужую оригинальную мысль», она

© Е.В. Никкарева, 2011

настаивает, что отмеченный исследователями синтетизм Пушкина был возможен лишь на пересечении различных литературных тенденций и традиций. «Молодой поэт начинает свое литературное поприще с обращения к жанрам, наиболее полно разработанным его предшественниками и современниками. <…> Он пишет элегии, послания (дружеские, “бахические, любовные), баллады, романсы, эпиграммы и т.д., т.е. творит в тех жанрах, которые являются как бы зеркальным отображением всего многообразия форм той литературной эпохи» (11).

А.А. Новикова связывает обращение Пушкина к традиции романса с его интересом к миру народной поэзии, традиционным для поэтов-романтиков, и в качестве примеров приводит стихотворения «Ночной зефир» и «Пред испанкой благородной», написанные на мотивы испанских песен (6), а также «Романс», источники которого можно найти в русском фольклоре. Но обращение к истории создания того или иного пушкинского произведения показывает, что в большинстве своем у него не один литературный источник. Так, в качестве источников интересующего нас «Романса» («Под вечер, осенью ненастной…») исследователи (Е.В. Киреева, С.А. Богуславский, А. Глумов) называют как собственно литературные произведения: балладу Жуковского «Адельстан» (перевод «Радигера» Р. Саути), перевод Жуковского «Песни матери над колыбелью сына» Беркена и перевод М.В. Милонова баллады Шиллера «Детоубийца», а также балладу Н.М. Карамзина «Раиса», – так и фольклорные источники: плач, похоронная причеть, песня (колыбельная, сиротская, любовная), сюжеты народных баллад.

Таким образом, в качестве предшествующих можно выделить две основные жанровые традиции: баллада и песня (в частности колыбельная). При этом авторское жанровое определение «романс» напрямую не называет ни один из указанных источников (за исключением того факта, что стихотворение «Plaints d’une femme abandonnée par son amant» Беркена сначала было напечатано в «Almanach des Muses» за 1776 г. с приложением нот и сразу же стало популярным романсом), что предположительно свидетельствует, во-первых, о возможности трансформации баллады в романс и наоборот, а во-вторых, о том, что, несмотря на близость этих двух жанров, в сознании Пушкина существует некая жанровая система, предполагающая границу между ними.

Наиболее близким литературным источником является перевод Жуковского «Жалоб женщины, покинутой ее возлюбленным» А. Беркена, опубликованный в части 69 № 11–12 «Вестника Европы» за 1813 г. На определенную (фразеологическую) связь между этими двумя произведениями есть указание и в работе П.В. Владимирова, однако исследователь не ставит перед собой задачу определить характер этой связи. На «сюжетные и тематические переклички» со стихотворением А. Беркена указывают и авторы примечаний в последнем «Полном собрании сочинений» А.С. Пушкина (8, 620).

В примечаниях констатируется влияние на «Романс» социально-филантропических идей левого крыла просветительства. А. Поляков высказывает предположение, что Пушкин был знаком с трактатом И.П. Пнина «Вопль невинности, отвергаемой законом» (1802). Оба факта объясняют эмоциональную включенность поэта в обсуждение острой для России проблемы незаконнорожденных детей (7, 620). Подобная трактовка имеет место для ранней, лицейской редакции «Романса», которая и принята за основную составителями «Полного собрания сочинений» А.С. Пушкина в 20 томах, поскольку в ней присутствует социально-политическая мотивировка событий («*Закон неправедный, ужасный / К страданью присуждает нас…*») и ситуация, в которой оказались героиня и ее ребенок, воспринимается не как частный случай, а как закономерность. Но в более поздней 6-строфной редакции, которую Пушкин готовил для первого издания стихотворений 1826 г., эти строки были заменены на другие: «*Проступок мой, твой рок ужасный / К страданью осуждает нас*». Балладный, а не романсный мотив злого рока переносит акцент с общественной проблематики на индивидуальные переживания героини, но в отличие от традиционной баллады не судьба противостоит человеку, а сам человек является как бы воплощением рока. Еще одним отступлением от традиции можно назвать

отсутствие в тексте мотива наказания героини за ее преступление (исследователи видят в этом новаторство Пушкина).

Ц.С. Вольпе и С.В. Березкина уже указывали на то, что глубоко личные причины обращения к проблеме судьбы незаконнорожденных детей были как у В.А. Жуковского, так и у А.С. Пушкина. Принимая во внимание это утверждение, С.В. Березкина предлагает вариант сопоставления этих стихотворений на уровне выражения авторской позиции по отношению к описываемой ситуации и поведению матери, делая вывод о том, что в «Песне матери...» «отсутствует негативная характеристика героини: она "стенает" об измене отца ребенка, свидетельствуя о неизменности своей любви к нему. Грядущие на младенца беды представлены у Жуковского в образе одиночества "вдвоем" (мать и ребенок)» (1, 171). Исследователь отмечает, что Пушкин занимает иную позицию по отношению к Жуковскому, поскольку мать «характеризуется словами "несчастная" и "виновная" (последний эпитет присутствует только в лицейской редакции), ребенок для нее – "тайный плод любви несчастной", "мученье", "вечный стыд"» (1, 171), но не отмечает и явного схождения этих текстов на лексическом и ритмическом уровне, что позволяет предположить, что полемическая интенция Пушкина была направлена прежде всего на стихотворение Жуковского, а не на романс Беркена, поскольку Жуковский при переводе, во-первых, меняет интонацию и ритмику стиха оригинала (четырехстопный ямб), а во-вторых, как отмечает и Березкина, «добивается более страстного выражения чувства через внесение в текст своих любимых эпитетов и слов-символов, имеющих автопсихологический подтекст» (1, 171), при том, что, на наш взгляд, этот текст можно назвать неудачным и «не-жуковским» по своей природе. Пушкин, используя клишированные номинации («*ангел мой*», «*предатель*», «*жертвы рока*») и мотивы (мотив злого рока, неверность (предательство) возлюбленного, невинного сна младенца) из стихотворения Жуковского, создает свой текст, принципиально отличающийся от исходного текста на идейном уровне, сохраняя основу колыбельной песни, как это было у Беркена и Жуковского, изменяет жанровую принадлежность своего текста. При этом В.Э. Вацуро, в примечаниях к «Романсу» указывая, что «Под вечер, осенью ненастной…» – единственный «романс» в творчестве Пушкина, ссылается на «Науку стихотворства» И. Рижского, в которой романс определен как «жалостное повествование о каком-нибудь любовном несчастно окончившемся приключении» (9, 260–261), и лицейские лекции П.Е. Георгиевского (8, 620). И Рижский, и Георгиевский с опорой на Руссо и Мармонтеля указывают не только на содержательные признаки этого жанра, но и на еще одну важную особенность романса, определяющую формальные его признаки – установку на чужое, воспринимающее сознание (5, 157). При этом даже в лекциях Георгиевского термин «романс» встречается при характеристике двух видов стихотворений. Так, один из видов эпических стихотворений (5, 142) определен как романс, а лирический жанр назван «романтические пении префенциального изобретения» (5, 142), но далее именно они характеризуются как романсы с опорой на французских теоретиков.

Следует отметить, что к 1814 г. в русской поэтической практике, и прежде всего в творчестве В.А. Жуковского, уже сформировались не только фольклорная и сентиментальная (с опорой на французскую), но и литературная (лиро-эпическая) модификации романса, восходящие к испанской традиции. С нашей точки зрения, поэтику данного текста определяет литературная традиция, в которой содержательные и формальные признаки жанра подчинены особой субъектной организации.

Мы определяем литературный романс начала XIX века как особую модификацию жанра романса, имеющую ***лиро-эпический характер***. Ее отличают: ***сюжетность особого рода*** (поскольку лирическая составляющая доминирует над эпической, то под сюжетом можно подразумевать не только и не столько наличие событийного ряда, сколько определенную схему развития лирического чувства); ***событийность*** как ***рассказ о событии***; ***установка на чужое, воспринимающее сознание (раздельное переживание единства)***. Формально текст часто построен как

«***половинка диалога***» (обращение к отсутствующему или мыслящемуся как отсутствующий в тексте адресату, что позволяет говорить о драматизации лирической формы). Кроме того, опираясь на теоретические работы начала XIX века, мы отмечаем также, что в центре сюжета литературного романса оказывается ***выходящее за рамки обыденного событие*** (реальной или ментальной жизни героя).

При сопоставлении «Романса» Пушкина и «Песни матери над колыбелью сына» Жуковского можно отметить, что «любовное несчастно окончившееся приключение», повлекшее за собой рождение ребенка, не было для того времени событием из ряда вон выходящим, и Жуковский, постоянно ощущая себя в роли учителя и идеолога, представляет идеальный, но соответствующий представлениям о нравственности вариант развития данного сюжета. Тогда как рассказанная Пушкиным история о подкидыше вполне может претендовать на статус события как реальной, так и ментальной жизни человека, выходящего за рамки обыденного, поскольку может быть охарактеризована как преступление.

В центре композиции оказывается разыгрываемый героиней монолог, выражающий переживания по поводу расставания с ребенком. Реальное же событие (героиня оставляет ребенка на пороге хижины) в структуре данного текста является второстепенным по отношению к рассказу о нем, что соответствует поэтике жанра романса. При этом повествователь только констатирует этот факт, не оценивая поступок героини. Как справедливо отметила Л.Я. Гинзбург, Пушкин понимает жанр как «точку зрения» (3, 23), и в «Романсе» авторская точка зрения, таким образом, складывается из диалогического единства позиций повествователя и героини. Смену точек зрения можно продемонстрировать на примере наименования ребенка: безличный повествователь («*плод любви несчастной*») – > Совмещение точек зрения повествователя и героини («*невинное творенье*») – > дева – мать ребенка («*мой ангел*», «*странник одинокий*», «*сирота унылый*», «*сын*», «*несчастный*», «*милый*») – > Совмещение точек зрения повествователя и героини («*сын*») – > безличный повествователь («*младенец*»). Такая организация текста, когда на границе речи безличного повествователя и героини возникает совмещение точек зрения, позволяет Пушкину, оставаясь в рамках лирики, заложить основу диалогической повествовательной манеры, позволяющей достичь «повышенной драматизации поэтического повествования» (13, 216), что, на наш взгляд, и привлекло Пушкина в этом жанре. Таким образом, поэтика исследуемого текста предполагает диалогическую составляющую в трех вариантах: на реальном уровне (полемика с Жуковским), на идеологическом уровне (диалог точек зрения: героиня, безличный повествователь) и на уровне формальной организации («половинка диалога»: обращение героини к своему ребенку).

Мы привели подробный анализ раннего «Романса» Пушкина, поскольку это единственный текст, отнесенный автором к данному жанру и сохранивший данное жанровое определение, и именно в нем впервые заявлена та тема, которая явно или подспудно будет разрабатываться поэтом во всех произведениях, так или иначе соотносимых с традицией литературного романса – преступление из-за / ради любви.

В 1824 г. Пушкин создает «Ночной зефир», получивший подзаголовок «испанский романс» в сборнике «Стихотворения А. Пушкина» 1829 г. (в автографе иное жанровое определение – испанская «песня», а к тексту приложены ноты М.И. Глинки). В нем, как и в стихотворении 1830 г. «Я здесь Инезилья…», лирическое переживание развертывается на фоне испанского антуража.

И.Р. Эйгес указывает, что слово «мантилья» употреблено «в необычном его значении» – как головной убор испанок, что указывает на наличие в круге чтения Пушкина какого-либо описания испанской жизни (12). Наиболее вероятным источником исследователь называет сочинение Ф. Булгарина «Воспоминания об Испании», вышедшее отдельным изданием в 1823 г., фрагменты из которых и подвергает поэт лирической переработке. Например, Булгарин пишет

о красоте и нравах испанок: «Надобно иметь воображение Гомера и кисть Апеллеса для изображения всех прелестей, какими природа щедрою рукою осыпала здешних красавиц! <…> Покрывало сие (мантилью. – *Е.Н.*) с большим искусством **отбрасывается** на одну сторону, чтобы подарить взглядом любопытного иностранца» (2). У Пушкина читаем: «**Скинь мантилью**, **ангел милый**, / И явись как яркой день!» Упоминаемые Булгариным атрибуты испанского мужчины встречаются в другом стихотворении Пушкина «Я здесь, Инезилья…»: «Наряд испанца составляет: короткое полукафтанье, короткое исподнее платье, **плащ** и большая круглая шляпа <…> как француз несет с собою в поход рапиры, испанский солдат несет **гитару**» (2). У Пушкина: «Исполнен отвагой, / Окутан **плащом**, / С **гитарой** и шпагой / Я здесь под окном». Следует отметить, что этот текст является вольным переводом «Серенады» Барри Корнуолла, но в серенаде дан идеализированный портрет лирической героини, следовательно, атрибуты героя не могли быть почерпнуты Пушкиным из этого претекста.

Кроме того, при единстве культурной традиции, которая осмысляется Пушкиным в обоих текстах, поэтика их различна. Так, если в «Ночном зефире» образы героев не проясняются, не уточняются их социальные роли, то в стихотворении «Я здесь, Инезилья…» героиня замужем, что позволяет актуализировать мотив измены и ревности, желания погубить соперника, хотя в отличие от баллады Пушкина «Черная шаль» преступление остается гипотетическим, факт измены (также не подтверждаемый текстом) остается без наказания. Отсутствие конфликта и композиционные особенности (куплетная форма) в «Ночном зефире» позволяют сближать этот текст с песенной, а не романсной традицией, что, вероятно, и подтолкнуло Пушкина к отказу от жанрового подзаголовка «Испанский романс». На романсный потенциал стихотворения «Я здесь, Инезилья…» указывает его потенциальная диалогичность (вопросительные конструкции, которые предполагают если не вербальный, то акциональный ответ) и завязка конфликта, решение которого возможно бы было только путем поединка. А при условии, что убийство противника на поединке в XIX в. не считалось преступлением, сюжет данного текста мог бы быть развернут по схеме «преступление без наказания». Подобная ситуация возникает и при рассмотрении созданного Пушкиным в том же 1830 г. отрывка «Пред испанкой благородной…», который В.А. Жуковский включил в первое посмертное «Собрание сочинений» А.С. Пушкина, дав ему заглавие «Романс». В.А. Кошелев предположил, что тем самым Жуковский указал на завершенность текста, что не вполне справедливо, поскольку текст является завязкой, представляющей романсную ситуацию, и оставлен поэтом на том месте, после которого, по предположению В.А. Кошелева, должен был последовать поединок героев.

В других произведениях А.С. Пушкина, история создания которых связана с романсной традицией, также разрабатываются сюжетные варианты «преступления без наказания». Так, финал «Легенды», позднее переработанной в романс «Жил на свете рыцарь бедный…», позволяет предположить, что земная любовь к Богоматери также сродни преступлению, за которое рыцарь был прощен и не понес заслуженного наказания на небесах. И только развитие сюжета в «Родрике», для которого из многочисленных романсов об этом герое Пушкин также выбирает те, в которых развертывается проблема преступления из-за любви и наказания за него, предполагает необходимость искупления греха, но, восходящий к традиции испанского романсеро, композиционно текст выстроен таким образом, что за преступление, совершаемое в одном романсе, герой наказан в другом. Отбор материала и фрагментарность сюжета подтверждают выдвинутую нами гипотезу.

Таким образом, на основе анализа проблемного поля романсов А.С. Пушкина мы приходим к следующим выводам:

1. Немногочисленность в творчестве А.С. Пушкина текстов, относящихся к романсной традиции, ни в коей мере не показывает пренебрежение поэта к жанру, характерному для элегической школы «ясности и точности». Пушкин поступает с романсом так же, как и с другими

жанрами: освоив его как определенную модель, заимствует те принципы жанровой поэтики, которые сочетаются с его индивидуальным стилем (в данном случае это диалогические возможности романса).

2. В своем творчестве А.С. Пушкин разрабатывает две разновидности романса: литературный (лиро-эпический) и лирический. Все литературные романсы А.С. Пушкина имеют претекст («Серенада» Корнуолла, романсы о короле готтов Родрике, «Песня матери над колыбелью сына» В.А. Жуковского и др.) или являются реакцией на известные поэту сочинения современников («Воспоминания об Испании» Ф. Булгарина). В традиции литературного романса Пушкин разрабатывает единое проблемное поле, рассматривая варианты преступлений из-за / ради любви, и возможность избежать наказания за них.

3. Кроме того, стоит отметить, что уже в раннем тексте («Романс») в полной мере проявляется гений Пушкина, поскольку он сложнее и глубже воспроизводимой жанровой модели, что позволяет говорить о нем как о предтече тех поэтических принципов, которые впоследствии составят индивидуальный стиль поэта.

Библиографический список

1. *Березкина С.В.* Мотивы матери и материнства в творчестве А.С. Пушкина // Русская литература. – 2001. – №1.

2. *Булгарин Ф.* Воспоминания об Испании. – СПб., 1823.

3. *Гинзбург Л.Я.* О лирике. – 2-е изд. – Л., 1974.

4. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. – М., 2001. – С. 892–893.

5. Лицейские лекции (По записям А.М. Горчакова) // Красный архив. – 1937. – № 1.

6. *Новикова А.М.* Лирика А.С. Пушкина и народная песня. – URL: http://www.a-pesni.golosa.info/popular20/novikova8.htm

7. *Поляков А.* Пушкин и Пнин // Пушкин и его современники: Материалы и исследования. – СПб, 1912. – Вып.17–18. – С. 249–264.

8. *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 20 т. – Т. 1: Лицейские стихотворения. 1813–1817. – СПб., 1999.

9. *Рижский И.* Наука стихотворства. – СПб., 1811.

10. *Томашевский Б.В.* Примечания // *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977–1979. – Т. 1. Стихотворения, 1813–1820. – Л., 1977.

11. *Чубукова Е.В.* Лицейская лирика Пушкина: дис… канд. фил. наук. – Л., 1984.

12. *Эйгес И.Р.* По поводу значения одного слова в стихотворении Пушкина «Ночной зефир...» // Доклады и сообщения Ин-та языкознания СССР. – 1954. – № 6.

13. *Якобсон Р.* Заметки на полях лирики Пушкина // Работы по поэтике. – М., 1987. – С. 213–218.

С.М. Шаврыгин
Ульяновский государственный педагогический университет им. И.Н. Ульянова

«БОРИС ГОДУНОВ» А.С. ПУШКИНА И РАННЯЯ РУССКАЯ ДРАМАТУРГИЯ: К ПРОБЛЕМЕ СМЕНЫ ДРАМАТУРГИЧЕСКОЙ МОДЕЛИ

Для русского эстетического сознания XVIII–XIX вв. в целом характерно трагическое мироощущение, в драматургии проявившееся прежде всего в жанровой форме трагедии. Уже первая пьеса А.П. Сумарокова «Хорев» (1847) утверждает в общественном сознании эту форму как единственно возможную и наилучшую. К моменту появления русской трагедии в европейской драматургии уже сформировалось несколько жанровых моделей, а значит и существует эстетический выбор. Однако А.П. Сумароков в соответствии со своими предпочтениями

© С.М. Шаврыгин, 2011

выбирает классицистическую традицию, стремится узаконить как единственную и заставить русскую драматургию следовать ее установкам.

В «Поэтическом искусстве» Н. Буало (1674) теория жанра трагедии одна из самых разработанных и подробно освещенных. Французский поэт и законодатель европейского классицизма намечает несколько доминант. Первая связана с формой текста: трагедия всегда представляет собой стихотворный и рифмованный текст. Вторая регламентирует эстетическое восприятие трагедийного текста: жанр призван эстетизировать ужасное, разжалобить, вызвать сострадание и в то же время развлечь. Третья определяет особенности сюжета: автор должен сразу и плавно ввести зрителя в суть событий, избегая длинного вступления, насытить сюжет ошибками и тайнами героев, доводя напряжение до предела, развязка должна быть быстрой, легкой и смелой, непредвиденно меняющей ход событий. Сюжет может состоять только из правдоподобных и возможных событий, без невероятного, чудесного и «нестерпимого для глаз», а главное, должно быть соблюдено единство места и времени (одно событие в одном месте в течение суток). Кроме всего, Н. Буало определяет жанровые особенности темы, облика героя и облика автора.

Однако А.П. Сумароков не копирует слепо образец. В своей «II Эпистоле (о стихотворстве)» он перечисляет особенности драмы как рода, а о трагедии замечает только, что она «плач и горесть представляет». В первой же трагедии он синтезирует две различные жанровые модели – трагедии Расина и Вольтера[1]. Все последующие драматургические сочинения в этом роде самого А.П. Сумарокова, В.К. Тредиаковского, М.В. Ломоносова и других драматургов превращаются в эксперименты и свидетельствуют о все более настойчивых поисках адекватной жанровой формы для воплощения «трагического способа созерцания» (Гегель).

Попытки обновления жанра, стремление обрести современную форму трагедийного конфликта с новой силой возобновляются в эпоху второй половины 1810-х – первой половины 1820-х годов.

После войны 1812 года постепенно разрушается классицистическая модель трагедии, никакие охранительные меры не помогают. Трагедия стремится порвать с классицистическими канонами[2].

Тематически можно выделить две типологические разновидности жанра: *антикизирующую* и *национально-историческую*.

В рамках *антикизирующего* типа в целом сохраняется классицистическая традиция.

Модель П.А. Катенина – трагедия «Андромаха». В этом произведении автором раскрыт внутренний мир персонажей, созданы характеры, не укладывающиеся в классицистические формы, наделенные многообразными и сложными переживаниями. Жанровое мироощущение П.А. Катенина подсказало ему, что трагический способ созерцания вполне можно передать и в форме психологической драмы, одной из первых в русской драматургии, но пока еще «вмонтированной» в старую форму классицизма.

Модель В.К. Кюхельбекера – трагедия «Аргивяне». Автором руководили античные образцы, в особенности, трагедия рока с ярко выраженным лирико-публицистическим элементом. В.К. Кюхельбекер использовал пятистопный ямб, белый стих. «Аргивяне» по сути – это большая, разделенная на реплики романтическая героическая поэма на тему свободы личности, политической свободы и ее ценности. В жанровой структуре этой «поэмы» особая функция возложена на хор и междудействия. Они частично замещают собой автора-повествователя, сообщая читателю то, что недоступно персонажам в силу их определенного положения в системе повествовательных инстанций пьесы-поэмы.

В рамках *национально-исторического* типа выделяются два этапа.

Первый этап – 1810-е годы. Для него характерно сохранение классицистической модели: единства времени и места, хронологической концентрации сюжетных событий, непрерывности

действия в ограниченном промежутке времени. Классицистическая жанровая модель сохраняется, например, в следующих трагедиях: «Князь Михаил Черниговский», «Наталья, боярская дочь» С.Н. Глинки, «Пожарский» М.В. Крюковского, «Взятие Казани» А.Н. Грузинцева. Но и здесь наблюдается разрушение классической модели: отход от шестистопного ямба, переход на прозу, приоритет личностного конфликта.

Модель В.А. Озерова формируется именно в этот период. Личностное начало в этой модели выдвинуто на первый план по сравнению с гражданским, национальным. Появляется новый гуманизм, сложные и богатые личности, выражающие и силу, и слабость характера. Основной темой становится тема насилия над человеческой личностью, над ее чувствами и стремлениями. Творчество В.А. Озерова обогащается новым жанровым содержанием: несовершенство современных отношений, пассивность и страдательная позиция героев.

Второй этап – 1820-е годы – характеризуется решительным разрушением классицистической модели. Структура хронотопа позволяет выявить влияние на классицистический канон других моделей[3].

Средневековая модель (жанры: мистерии, миракли, моралите) представляет собой сочетание аморфного сюжета (одна пьеса могла изображать целую жизнь человека или несколько лет жизни) и свободной временной структуры, эпической манеры изображения времени (пока произносится монолог, проходят годы).

Дошекспировская модель сохраняет средневековую структуру (использование интересной истории, облечение ее в диалогическую форму, нанизывание сцены за сценой, игнорирование пространственно-временного разрыв между сценами, жанровые элементы исторической хроники), но утрачивает открытую религиозность.

Шекспировская модель наследует черты дошекспировской, включающие концентрацию драматического времени, использование «двойного времени» (стремление уложить в энергичный и непрерывный сюжет события, требующие б*о*льшего времени, чем дает сюжет) как способа перевести эпическое историческое время в драматургически-сюжетное.

На фоне резкого неприятия и отторжения классицистической традиции в русской литературе возникает несколько жанровых моделей, сочетающих вышеперечисленные черты.

Модель А.С. Грибоедова должна была осуществиться в трагедии «1812 год». К сожалению, замысел остался неосуществленным. Однако по сохранившимся сценам мы можем сказать, что ориентация на шекспиризм проявилась в сочетании реальной судьбы персонажей с эпизодами мистического и фантастического характера.

Модель А.А. Шаховского сформировалась в двух произведениях. В трагедии «Сокол Ярослава Тверского» явно ощущаются традиции средневекового народного театра: нарушение драматургических единств, использование массовых сцен, мистические мотивы, элементы народной религиозности, изображение крестьянского быта, индивидуализация речи, введение простонародного языка, народного комического элемента.

В пьесе «Смольяне в 1611 году» А.А. Шаховской отчасти ориентируется на русский средневековый канон. Драматург воссоздает в некоторых чертах «эсхиловский» тип трагедии, соединенный с чертами «школьной» пьесы, но очищенный, проясненный христианским чувством. А.А. Шаховской подчеркивает хроникальный характер пьесы, о чем свидетельствуют жанровый подзаголовок («драматическая хроника») и особая структурообразующая роль хроникального сюжета. Отдавая дань европейской драматургической традиции нового времени, Шаховской пытается органично вписать «любовную интригу» в поэтическое целое своей хроники-трагедии. В конце 1820-х годов от трагедии вольтеровского типа («Китайский сирота») А.А. Шаховской приходит к созданию формы трагедии-хроники, обогащенной традицией религиозных трагедий позднего Расина, драматургии Шекспира, «школьных» драм Димитрия Ростовского.

Пушкинская модель. В пушкиноведении принято считать, что А.С. Пушкин воспроизводит шекспировскую модель трагедии. Однако исследователями русско-английских литературных связей выявлено, что автор «Бориса Годунова» не повторяет Шекспира, а создает собственную оригинальную систему.

Сам А.С. Пушкин писал о поисках жанра, резко отмежевываясь от классицистической традиции. В статье «О классической трагедии» русский поэт отмечает, что французская трагедия – самый «неправдоподобный род сочинения», потому что скована «своенравными» правилами, направленными на достижение «правдоподобия». «Правдоподобие», понимаемое как система пространственно-временных ограничений, обеспечивающих неослабный интерес зрителя к происходящему на сцене, А.С. Пушкин считает противоречащим самой природе драматургии. Значит, правила построения жанра являются чем-то внешним по отношению к искусству трагедии. Главное правило искусства – достижение внутреннего, а не внешнего единства произведения. Драматург вправе использовать любые достижения мировой культуры для достижения своей цели.

А.С. Пушкин пишет о синтетической жанровой природе своей трагедии, указывая на сходство Дмитрия Самозванца с Генрихом IV и на ряд литературных источников своей пьесы: хроники Шекспира, «История государства Российского» Н.М. Карамзина, древнерусские летописи.

В итоге А.С. Пушкин действительно создает оригинальное и неповторимое по своей жанровости произведение. В нем органично сливаются и взаимодействуют на разных поэтических уровнях элементы предшествующих моделей трагедийного жанра.

В «Борисе Годунове» прежде всего сохраняются остатки *классицистической модели*: зависимость от поздней трагедии Расина «Гофолия» в построении характера Бориса и развитии душевного конфликта героя; классицистический стиль в разговорных сценах, в которых совершенно отсутствует внешнее действие и игровой момент; использование полной «смысла, точности и гармонии» словесной системы драматургии Расина, его умения рисовать человеческую судьбу. Однако сохранение классицистической словесной системы при отсутствии единств усиливает новизну пушкинской пьесы[4].

А.С. Пушкин стремился приблизиться к *шекспировской модели трагедии*. Однако объективные результаты его работы свидетельствуют о коренном переосмыслении принципов Шекспира. А.С. Пушкин свободно располагал сцены, следуя за хрониками, думая, что следует за трагедиями Шекспира; сцены «Бориса Годунова» распределены в семилетнем промежутке и никакой специальной драматической связи между ними нет; нет и двойного времени Шекспира; сцены обособлены, замкнуты в себе, слабо сцеплены друг с другом; отсутствуют прямые сюжетные связи между отдельными сценами, а сюжетное действие внутри сцен; вместо действия только рассказ о происшедших событиях, диалоги; автор использует порядок, зафиксированный в истории[5].

П.Р. Заборов в своем докладе «Пушкин и французский книжный театр» высказал мысль о том, что А.С. Пушкин в своих жанровых поисках использовал *модель французского «книжного театра»,* ставшего важным этапом становления романтической драмы XIX столетия. Важная роль при этом отводилась изучению исторических источников, полицентрическому построению драматургического действия, совершающегося в разных местах в течение нескольких лет, преобразованию традиционного трагедийного стиля. Достоинства этой модели коренились в концептуальности авторского подхода, введении темы равнозначности народа и власти, исторической роли народа[6].

В «Борисе Годунове» характер героя строится по мере продвижения драматического повествования. Например, образ Григория-Самозванца важен тем, что означает разрыв Пушкина с метафизическим психологизмом классицизма и с однолинейностью страстей у романтиков. Драматические характеры становятся основой конфликта и сутью пушкинского драматизма[7].

Можно сказать, что в главном драматургическом произведении А.С. Пушкина начинается формирование *психологической модели.*

Самое интересное, на наш взгляд, что при написании «Бориса Годунова» А.С. Пушкин обращается к русской театральной традиции XVII века и к текстам ранней русской драматургии конца XVII – начала XVIII в. Пьесы, которые ставились сначала в придворном театре царя Алексея Михайловича, а затем в школьном и светском общедоступном театре, хотя и были оригинальными, но воплощали собой жанровую систему дошекспировской средневековой модели, элементы которой неизбежно были восприняты А.С. Пушкиным и воплощены в его трагедии.

Об этом свидетельствует прежде всего первоначальное заглавие пьесы «Комедия о настоящей беде Московскому государству, о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве». А.С. Пушкину, несомненно, были знакомы тонкости средневекового обозначения жанра: «комедия», «комидия». Это может служить косвенным свидетельством знакомства поэта с текстами русских средневековых пьес, хотя на этот факт нет прямого указания.

Кроме того, в 1820-х – 1830-х годах активными разысканиями пьес допетровской эпохи занимался известный русский драматург, театральный деятель и историк театра кн. А.А. Шаховской, именно в этот период наиболее тесно сотрудничавший с А.С. Пушкиным и его литературным кругом[8]. Так что знакомство А.С. Пушкина с русским средневековым театром вполне вероятно.

Показательнее всего сопоставить пушкинского «Бориса Годунова» с одной из самых известных пьес раннего русского театра «Темир-Аксаково действо (Малая комедия о Баязете и Тамерлане)», одним из источников которой была широко распространенная русская «Повесть о Темир-Аксаке» (XV век).

Тамерлан (Тимур) как историческое лицо стал одним из излюбленных персонажей пушкинской эпохи. Ему посвящены трагедии Р.М. Зотова «Юность Иоанна III, или нашествие Тамерлана на Россию» (1823), кн. А.А. Шаховского «Сокол князя Ярослава Тверского» (1823).

Как и «Борис Годунов» А.С. Пушкина, «Темир-Аксаково действо» (предположительный автор Ю. Гибнер) посвящено крупной исторической личности, воплотившей животрепещущие политические, религиозные, философские проблемы эпохи. Кроме того, что «Темир-Аксаково действо» является первой исторической «комидией» русского театра, эта пьеса впервые «не токмо живых персон в речении и ризах показывати, но многие потешные и разумителные дела, паче действия приводит, чтоб всего злодейства отстать и ко всему благому приставать». Эта тема обличения злодейства в назидание потомкам роднит оба произведения русской литературы.

А.С. Пушкин использует и некоторые принципы построения текста пьесы XVII века, которые нельзя возвести ни к одной из известных европейских традиций. Так, он делит текст «Бориса Годунова» на сцены (сени), абсолютно автономные, не связанные друг с другом драматургическим действием. Сходно с древнерусским текстом и построение самих сцен, которые представляют собой либо диалог двух – трех персонажей, либо монолог главного героя. Чередование сцен в пушкинской трагедии повторяет принцип раннедраматургической поэтики: сцены с высокими персонажами (Темир-Аксак, его советники, Баязет) последовательно сменяются сценами комического содержания с низкими персонажами (солдатами, шутами); сцены, рассказывающие о событиях в лагере Темир-Аксака, свободно чередуются со сценами из противоположного лагеря султана Баязета.

Использовал А.С. Пушкин и прием вещего сна как вставного композиционного эпизода, характерного для средневековой поэтики. Темир-Аксак видит страшный сон о том, «будто многие честные храбрые люди, которые мне обще руку дали и о помочи просили, чтоб я их от некоторых варвар которые их многим мучением отягчают <избавил>»[9]. Это видение во сне предвещает беду, наступление нового и сильного противника, и в то же время будущую победу великого полководца, имеющего в сердце «любительство и смирение, праведность

и побеждения». В «Борисе Годунове» патриарх пересказывает сон простого пастуха, мудрого старца, о чуде прозрения благодаря убиенному Димитрию, принятому в лик ангелов божиих и ставшему «великим чудотворцем». Патриарх советует Борису перенести святые мощи Димитрия в Кремль, чтобы народ, увидев их, поверил Борису, успокоился и отвернулся от Самозванца. В редуцированном виде этот же прием вещего сна мы встречаем в видениях Бориса («И мальчики кровавые в глазах…»), становящегося метафорой страшных душевных мучений царя.

Характер Бориса, его монологи, его проснувшуюся совесть можно сопоставить с еще одним произведением ранней русской драматургии – трагедией св. Димитрия Ростовского «Кающийся грешник». Текст был хорошо известен современникам А.С. Пушкина. Кн. А.А. Шаховской опубликовал пересказ текста со слов И.А. Дмитревского. Совесть показывает Грешнику зеркало, в котором он видит свой истинный облик. Грешник видит улики его грехов, и Совесть заставляет Грешника раскаяться, но черти тащат Грешника в Ад. Грешник в слезах, отчаянии и раскаянии бросается перед Правосудием. Постепенно приближается Ангел, начинается прение между Ангелом–хранителем и главным дьяволом. Надежда подает Грешнику оливковую ветвь в знак примирения. Грешник произносит умилительную молитву, от радости ослабевает, падает на камень и испускает дух. Душа его возносится наверх, и Ангелы принимают ее. Так и грешник Борис Годунов стремится к покаянию, очищению души, к молитвенной монашеской жизни, однако стремление к безграничной власти, стремление сокрушить на этом пути старые боярские роды, держать в узде народ оказываются сильнее.

Специфична и функция юродивого в трагедии А.С. Пушкина. Его роль ближе к аллегорическим персонажам ранней русской драматургии, особенно «школьного театра», чем к шутам шекспировских пьес.

Каждый из названных драматургов пытается не просто реформировать уже существующий жанр трагедии, заменив одну его разновидность другой, а создать новую жанровую модель, которая смогла бы обозначить особый тип художественного воплощения национального и исторического содержания и была бы основана на новом индивидуальном типе жанрового мироощущения.

Примечания

[1] *Стенник Ю.В.* Жанр трагедии в русской литературе. Эпоха классицизма. – Л., 1982. – С. 40–41.

[2] *Бернштейн Д.* «Борис Годунов» Пушкина и русская историческая драматургия в эпоху декабризма // Пушкин. Родоначальник новой русской литературы. Сб. научно-исследовательских работ. – М.-Л., 1941. – С. 221–222.

[3] *Левин Ю.Д.* Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. – Т.VII. Пушкин и мировая литература. – Л., 1974. – С. 62–63.

[4] См., например: *Батюшков Ф.Д.* Пушкин и Расин («Борис Годунов» и «Athalie») // Памяти А.С.Пушкина. Сб. ст. преподавателей и слушателей историко-филологического факультета С.-Петербургского университета. – СПб., 1900. – С. 3, 8 и след.; *Гуковский Г.А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. – М., 1957. – С. 10; *Томашевский Б.В.* Пушкин и Франция. – Л., 1960. – С. 114.

[5] *Левин Ю.Д.* Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина… – С. 58–70.

[6] См.: *Левин Ю.Д.* Указ. соч. – С. 70; Русская литература. – 1969. – № 4. – С. 229–230.

[7] *Серман И.З.* Пушкин и русская историческая драма 1830-х годов // Пушкин. Исследования и материалы. – Т.VI. Реализм Пушкина и литература его времени. – Л., 1969. – С. 125.

[8] См. подробнее: *Шаврыгин С.М.* Творчество А.А. Шаховского в историко-литературном процессе 1800 – 1840-х годов. – СПб., 1996. – С. 36–57.

[9] Ранняя русская драматургия (XVII – первая половина XVIII в.). Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. – М., 1972. – С.61–62.

М.Г. Пономарева
Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского

ПУГАЧЕВСКИЙ БУНТ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ИСТОРИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ПИСАТЕЛЕЙ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА)

Исторический художественный нарратив неизменно вызывает интерес литературоведов. Несмотря на все богатство выработанных подходов, специфичность изображаемого материала по-прежнему требует вдумчивого осмысления, прежде всего потому, что, как уже неоднократно говорилось, идентичность исторической прозы ощутима лишь в том случае, если читатель улавливает связь художественного сюжета с реально произошедшими событиями. Именно поэтому невозможно назвать историческим дискурсом произведение о вымышленных персонажах, лишенное даже минимального исторического антуража. Любой исторический нарратив, даже произведения альтернативной истории, должен содержать фактическое «зерно». С другой стороны, это не предполагает тождественности факта и его художественного образа. Историографическое письмо, превращаясь в дискурс, преодолевает индивидуальные системы текстопорождения, формирует устойчивые конструкты, обладающие большой инерционностью.

Дискурсивные комплексы пытаются преодолеть едва ли не все исторические романисты, но они не «разбивают» их, а дополняют вымышленными подробностями, то есть за счет углубления исторического дискурса, привнесения в него новых элементов стараются «оживить» историческое повествование, сделать более «подвижными», «свободными» связи между компонентами исторического дискурса. Кроме того, состав и структура исторического художественного дискурса во многом могут быть связаны с теми процессами, которые характеризуют внетекстовую реальность. Причем речь может идти о тенденциях, формирующих не только идеологическое пространство эпохи, но и собственно литературное. Именно поэтому для понимания специфики исторического художественного дискурса не менее значимыми становятся, скажем, споры вокруг образа Дмитрия Шемяки (между Н. Полевым и П. Свиньиным) или эпохи Бориса Годунова (между А.С. Пушкиным и Ф.Булгариным).

Русские писатели всегда проявляли интерес к переломным событиям российской истории. Можно вспомнить о неоднократно освещаемых в исторических романах событиях, связанных с крещением Руси или польско-литовской интервенцией, с реформами Петра I и Отечественной войной 1812 года. Вполне естественно, что не была обойдена и тема народных бунтов – разинского, пугачевского, крестьянского бунта Ивана Болотникова и др. События Пугачевского бунта не получили широкого освещения в художественном историческом дискурсе русских писателей первой половины XIX века, хотя, по оценке М.П. Погодина, явление Пугачева в контексте отечественной культуры далеко не случайно: «Мирабо для нас не страшен, – замечал историк, – но для нас страшен Емелька Пугачев. Ледрю-Роллены со всеми коммунистами не найдут у нас приверженцев, а перед Никитой Пустосвятом разинет рот любая деревня» (11, 262).

Даже отдаленных намеков на события крестьянского восстания немного. Так, например, Радищев призывал к крестьянской революции, но не дал ее художественного образа. В декабристской литературе нет изображения восстания крестьянства. Рылеев в «Думах», создавая галерею героев, борющихся за освобождение народа, не показывает ни Разина, ни Пугачева. Державин в «Оде на день рождения ея величества» (1774) утверждает, что разумное, без грабительства

© М.Г. Пономарева, 2011

и угнетения, управление страной могло бы предотвратить народные бедствия, утвердить мир и покой: «Не будут села попаленны, / *Не прольет Пугачев кровей*» (4). Мы видим, что поэт конца XVIII в. воспринимает Пугачевский бунт в контексте просветительской проблематики: конкретные события становятся для него проявлением бунта вообще.

В первой половине XIX в. к изображению картины Пугачевского восстания уже обращаются прозаики. Речь может идти не только о широко известной повести А.С. Пушкина «Капитанская дочка» и незаконченном (и явно неудачном) романе Лермонтова «Вадим», но и о менее популярных среди современных читателей текстах: повести А.П. Крюкова «Рассказ моей бабушки», французского писателя Лекуэнта Делаво «Дмитрий и Надежда, или Замок на берегу Урала», переведенная на русский язык в 1808 г., а также более раннюю перелицовку назидательного рассказа Бакуляром д'Арно, которая была опубликована в составе авторского сборника под заголовком «Великодушный поселянин» (1785). Простое перечисление текстов малоизвестных писателей позволяет уловить комплекс мотивов (дискурсивный элемент), связанных с событиями пугачевского восстания (обреченность героини на смерть, чудесное спасение, вынужденная свадьба, замужество с защитником), – это вариации архетипического сюжета «путешествие к властелину за правдой / милостью». А. Осповат, анализируя характер интертекстуальных связей между этими текстами, а также «Капитанской дочкой», указывает и на переклички между ними и многочисленными историями о Параше-сибирячке (9).

А вот Лермонтов в своем произведении создает риторический образ истории (черта, свойственная многим романтическим произведениям), хотя и основанный на реальных событиях. В центре размышлений самого героя и повествователя находится не образ Пугачева и народного бунта, а месть Вадима. И.Л. Андроников, восстанавливая круг тех событий, которые стали исторической основой романа, пишет: «В романе Лермонтова дано широкое изображение крестьянского восстания, охватившего Пензенскую губернию летом 1774 года… В летописях восстания важное место занял Нижнеломовский мужской монастырь. Толпа нищих, собравшаяся у его ворот, поддержала отряд крестьян, и он вступил в город под звон колоколов, торжественно встреченный нижнеломовским духовенством во главе с архимандритом» (1, 483). Эти события происходили в непосредственной близости от Тархан.

Исследователи неоднократно подчеркивали неудачность замысла исторического романа Лермонтова. И дело, как нам кажется, не в том, что романтический историзм не давал возможности воссоздания далекой исторической эпохи. Даже наоборот, по произведению рассыпано множество отдельных (достаточно мелких) историчных подробностей: «…Он говорил о столице, о великой Екатерине, которую народ называл матушкой и которая каждому гвардейскому солдату дозволяла целовать свою руку» (7, 177); «…И если б они читали эти разговоры в каком-нибудь романе 19-го века, то заснули бы от скуки, но в блаженном 18 и в год, описываемый мною, каждая жизнь была роман» (7, 182). Однако почти полное отсутствие элементов исторического дискурса (историографического или художественного) не позволяет молодому писателю создать эпическую картину недавнего прошлого.

Замысел пушкинской повести в какой-то степени связан с событиями, которые предшествовали ее написанию, в частности с бунтами военных поселенцев. Это произошло после того, как в 1830 г. в России вспыхнула эпидемия холеры. Правительство оказалось практически беспомощным в борьбе с ней: карантины, введённые им, организовывались настолько неумело, что они не могли препятствовать распространению эпидемии (8).

В 1831 г. в Старой Руссе вспыхнуло восстание военных поселенцев, которое стремительно распространилось на соседние губернии. Пушкин внимательно следил за текущими событиями. 3 августа 1831 г. он в письме П.А. Вяземскому сообщал следующее: «…Ты, верно, слышал о возмущениях Новгородских и Старой Руси. Ужасы. Более ста человек генералов, полковников и офицеров перерезаны в новгородских поселениях со всеми утончениями злобы…

15 лекарей убито; спасся один при помощи больных, лежащих в лазарете; убив всех своих начальников, бунтовщики выбрали себе других – из инженеров и коммуникационных… Но бунт Старо-Русский ещё не прекращён. Военные чиновники не смеют ещё показаться на улице. Там четверили одного генерала, зарывали живых и проч. Действовали мужики, которым полки выдали своих начальников. – Плохо, Ваше сиятельство. Когда в глазах такие трагедии, некогда думать о собачьей комедии нашей литературы» (12, 204–205). Восстание было подавлено с большим трудом, правительство даже превзошло восставших в жестокости.

Увиденное и пережитое подтолкнуло писателя к осмыслению причин столь частых в России того времени мятежей. Однако его замысел был шире, чем простое воссоздание картин Пугачевского мятежа. Н.И. Черняев пишет, что «если подразумевать под историческими лицами всех типичных представителей давно минувшей эпохи, не исключая и тех, которые забыты историей как наукой, но которые делали историю, то *в “Капитанской дочке” не окажется ни одного лица, которое нельзя было бы назвать историческим и которое не являлось бы ярким выразителем духа и особенностей второй половины XVIII века*, когда подготовлялась и разыгрывалась пугачевщина. Гриневы, Мироновы, Швабрин, Савельич и т.д. – все это такие исторические и бытовые типы, без отчетливого изображения и понимания которых нельзя живо описать и представить себе пугачевскую смуту, ее происхождение и развязку» (17, 79) Н.Н. Петрунина отчасти повторяет слова своего предшественника: «В “Капитанской дочке” пугачевщина – прежде всего момент общественного потрясения, разрушившего устоявшиеся формы жизненных отношений. В такой момент *спадают привычные маски, каждая из основных сил русской истории обнаруживает свое истинное лицо, предел своих исторических и нравственных возможностей*. Состояние борьбы поминутно рождает непредвиденные ситуации, поднимая одних из ее участников на неизвестную прежде высоту, роняя с пьедесталов других» (10, 120).

Логика развития художественного повествования в «Капитанской дочке» «подавляет» логику развития историографического дискурса. События обретают новый организующий центр: теперь это уже не Пугачев или кто-либо из оренбургских градоначальников, а дворянский «недоросль» Петруша Гринев. Историческое событие обретает новый уровень развития: оно соотнесено и взаимосвязано не только с объективно происходившими в то время событиями, но и с фактами жизни вымышленного персонажа. Писатель же, не подчинив свое повествование логике историографического дискурса, получает возможность излагать не только реальные факты, но и те, у которых есть фактографическая основа, но нет полного (фотографического) соответствия им. Так появляется Белогорская крепость, в которой служит Гринев, где живет семья капитана Миронова. А.А. Долинин считает, что «в некоторых случаях Пушкин, подчеркивая фиктивный, условный характер своего повествования, даже обыгрывает расхождения между реальной датировкой исторических событий (прекрасно известной ему как историку Пугачевского бунта) и тем, как эти события датируются в романе» (5, 53). Он показывает, например, что взятие Белогорской крепости объединяет события, связанные с захватом Ильинской крепости (29 ноября) и Татищевой.

Одна из самых кровавых страниц бунта – это зверская расправа над защитниками Татищевой крепости, которая была взята, как и Белогорская крепость, на следующий день после Нижне-Озерной. А.С. Пушкин жестко констатировал: «Казни происходили каждый день. Овраги около Берды были завалены трупами расстрелянных, удавленных, четвертованных страдальцев» (13, 1, 27). Неудивительно, что Пугачева называли извергом, «вне законов природы рожденным». «История сего злодея, – писал В. Броневский в “Истории Донского войска”, – может изумить порочного и вселить отвращение даже в самих разбойниках и убийцах» (2, 2, 90).

Как отметил А.А. Долинин, «сквозь слегка смягченные жестокости Пугачева в «Капитанской дочке» просвечивают чудовищные детали реальной бойни... В полукомической угрозе Пугачева содрать с Савельича кожу “на тулупы” таится леденящий намек на реальный факт, когда

казаки заживо содрали кожу с коменданта Татищевой крепости, полковника Елагина, "человека тучного" и "вынули из него сало"» (5, 53). Пушкин не просто «смягчает» кровавые подробности или перераспределяет факты, но встраивает их в вымышленное повествование так искусно, что границу между ними уже невозможно провести: события жизни защитников Белогорской крепости естественным образом вплетаются в исторические факты, которые узнаются нами, но не повторяют их. Оба дискурса (художественный и историографический) обретают равную энергию текстопорождения. Появляется реальная возможность сказать «всю правду» и о вожде крестьянского восстания, и о дворянском «недоросле» Гриневе.

Образ Пугачева раскрывается во взаимоотношениях с Гриневым. Весьма полно автор вкладывает в представления Гринева о Пугачеве официальную трактовку вождя крестьянского восстания: изверг, злодей, душегуб. На всем протяжении романа Пушкин показывает обратное – гуманизм Пугачева, его способность к проявлению милосердия и справедливости к добрым и честным людям. Это не было идеализацией его образа, но пушкинский Пугачев даровит, талантлив как военачальник, противопоставлен в этом плане бездарному и трусливому оренбургскому губернатору генерал-поручику Рейнсдорпу.

В то же время, как убедительно доказывает Н. Тамарченко, самозванство, с точки зрения А.С. Пушкина, **оборачивается** кровопролитием. Но время в его произведении «не подчиняется диктату истории, а выводит нас за пределы ее кровавого календаря в свою собственную, творимую и животворящую длительность» (15, 22). Таким образом, история в «Капитанской дочке» становится не внешним фактором, активно воздействующим на жизнь персонажей (но только в том случае, когда они вовлечены в переломные, трагические моменты эпохи), но внутренним, глубинным, формирующим определенный образ жизни и мысли. Именно поэтому она изменяет объем и наполненность, а следовательно, и способы выявления в произведении.

В большинстве текстов художественной прозы исторический дискурс реализуется событийно или через введение реальных действующих лиц. В повести Пушкина события «расчислены по календарю». Однако писатель не концентрирует внимание читателя на каждой введенной в повествование дате (в «Капитанской дочке» можно найти всего 8 непосредственно исторических дат). Она не «обрастает» у него подробностями, напрямую не связанными с событиями, лишена перифрастических определений и т.п. Например: «Я ничего не мог тогда понять из этого воровского разговора, но после уж догадался, что дело шло о делах Яицкого войска, в то время *только что усмиренного после бунта 1772 года*» (14, 291). Календарные исторические даты в этом случае не обретают характер эпических, отделенных от дат жизни обычного человека. Это создает иной характер соотношения времени исторического и биографического. Это иррациональное, «живое» начало истории буквально требовало соединения факта и вымысла, так как жесткая фактографическая основа повествования не давала бы художнику должной свободы в понимании и воссоздании «судеб закона». Герой *живет* в историческом времени, а не просто испытывает его внешнее, пусть и очень мощное воздействие. Оно воспринимается им как факт собственной жизни, имеет тот же масштаб, то же измерение, что и биографическое.

Для сравнения обратимся к роману М.Н. Загоскина «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году», в котором на первый взгляд тоже небольшая «плотность» исторических дат, но сам способ их введения иной. Уже в самом начале произведения читаем: «*Никогда Россия не была в столь бедственном положении*, как в начале семнадцатого столетия: внешние враги, внутренние раздоры, смуты бояр, а более всего совершенное безначалие – *все угрожало неизбежной погибелью земле русской*» (6, 8). Эпический образ «смутных времен» («никогда Россия не была в столь бедственном положении», «все угрожало неизбежной погибелью земле русской») в историческом художественном дискурсе по масштабу сразу же противопоставляется биографическому времени персонажа, так как оно не может достичь такой же значимости. Для героя романа «смутные времена» пока значимы лишь потому, что угрожают его спокойной жизни

(Алексей напоминает Юрию Милославскому, что «теперь в Москве житье худое: поляки буянят, православные ропщут, того и гляди пойдет резня...»).

Вяземский во «Взгляде на литературу нашу в десятилетие после смерти Пушкина» писал о том, что образ Пугачева настолько «живой», что «его видишь, его слышишь» (3). Известно, что писатель при работе пользовался материалами Военной коллегии, в частности опросными листами жены Пугачева. Данное в них описание почти полностью повторено в четвертой главе «Истории Пугачева»: «Он был *сорока лет от роду*, росту среднего, смугл и *худощав*; *волосы имел темно-русые*, *бороду черную*, небольшую и *клином*. *Верхний зуб был вышиблен* еще в ребячестве, в кулачном бою. *На левом виску имел он белое пятно*, а на обеих грудях знаки, оставшиеся после болезни, называемой черной немочью» (13).

В повести «Капитанская дочка» этот портрет как будто «оживает»: «Я взглянул на полати и увидел черную бороду и *два сверкающие глаза*… мужик слез с полатей. *Наружность его показалась мне замечательна*: он был лет сорока, росту среднего, худощав и широкоплеч. В черной бороде его показывалась проседь; *живые большие глаза так и бегали*. *Лицо его имело выражение довольно приятное, но плутовское*» (14, 291). Портрет Пугачева дан глазами Петруши Гринева, который с интересом разглядывает незнакомца, передавая не только детали внешнего вида, но и свое впечатление о нем.

Таким образом, художественный дискурс в пушкинском повествовании (чего нельзя сказать о других текстах на ту же тему) становится структурно и содержательно связан с историческим, не мыслится отдельно от него. Только в этом случае возможно «досказать историю сказкой», «договорить» ее так, чтобы она «ожила», стала еще одним измерением жизни человека, присутствующим всегда в его бытии, но не всегда осознаваемым. Эксплицированный таким образом исторический дискурс становится художественно завершенным целым, которое обретает возможность и способность существовать и развиваться вне зависимости от любых рациональных построений, историографических концепций, так как сам обретает характер философского синтеза. Ю.В. Шатин и Ю.В. Троицкий отмечают, что «объем историческому дискурсу придает “захватывание” им сфер, прямо не относящихся к историографии и не только не связанных с концептуальными построениями историков, но в какой-то мере эти построения формирующих» (16, 61).

Библиографический список

1. *Андроников И.Л.* Примечания // *Лермонтов М.Ю.* Собр. соч.: В 4 т. – Т. 4. – М.: Худ. литература, 1976. – С.473–537.

2. *Броневский В.* История донского войска. – СПб., 1834.

3. *Вяземский П.А.* Взгляд на литературу нашу в десятилетие после смерти Пушкина // *Вяземский П.А.* Эстетика и литературная критика / Сост., вступ. статья и коммент. Л.В. Дерюгиной. – М.: Искусство, 1984.

4. *Державин Г.Р.* Ода на день рождения ея величества // Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота. – СПб.: Изд. Имп. Академии наук, 1866. – Т. 3. Стихотворения. Часть III. – С. 302–310.

5. *Долинин А.А.* Еще раз о хронологии «Капитанской дочки» // Пушкин и другие: сборник статей к 60-летию профессора С.А. Фомичева. – Новгород, 1997. – С. 52–59.

6. *Загоскин М.Н.* Юрий Милославский, или Русские в 1612 году. – М., 1989.

7. *Лермонтов М.Ю.* <Вадим> // *Лермонтов М.Ю.* Собр. соч.: В 4 т. – Т. 4. – М.: Худ. литература, 1976. – С. 149–254.

8. *Маевский С.* Мой век, или История генерала Маевского // Аракчеев: Свидетельства современников. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – URL: http://krotov.info/libr_min/13_m/ae/vsky.htm.

9. *Осповат А.* О некоторых сюжетных источниках «Капитанской дочки» // The Real Life of Pierre Delalande: Studies in Russian and Comparative Literature to Honor Alexander Dolinin. – Stanford, 2007. Part 1. (Stanford Slavic Studies. Vol. 33). – URL: http://www.pushkinskijdom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=Gl_an_lAZSQ%3D&tabid=1018.

10. *Петрунина Н.Н.* У истоков «Капитанской дочки» // *Петрунина Н.Н., Фридлендер Г.М.* Над страницами Пушкина. – Л., 1974. – С.73–123.

11. *Погодин М.П.* Историко-политические письма и записки в продолжение Крымской войны 1853–1856 гг. – М., 1874.

12. *Пушкин А.С.* Вяземскому (3 августа 1831 г.) // *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: в 16 т. – Т. 14. Переписка, 1828–1831 / ред.: Л.Л. Домгер, Н.В. Измайлов, Б.Л. Модзалевский, Д.П. Якубович; общ. ред. Н.В. Измайлов. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941. – С. 204–205.

13. *Пушкин А.С.* История Пугачева // *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. – Т. 9. История Пугачева / ред. В.Л. Комарович. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950.

14. *Пушкин А.С.* Капитанская дочка // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. – Т. 8, кн. 1. Романы и повести. Путешествия. – 1948. – С. 277–384.

15. *Тамарченко Н.Д.* Русский бунт у Пушкина и Достоевского («Капитанская дочка» и «Бесы» // Новый филологический вестник. – 2009. – № 11. – С. 18–24. – URL: http://elibrary.ru/item.asp?id=15127204.

16. *Троицкий Ю., Шатин Ю.В.* Историографическое письмо как дискурсивная практика // Дискурс. – 1998. – № 5/6. – С. 60–65.

17. *Черняев Н.И.* «Капитанская дочка» Пушкина: историко-критический этюд. – М., 1897.

Я.Е. Морозова
Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского

РОЛЬ ФАНТАСТИКИ В СОЗДАНИИ ОБРАЗА ИСТОРИЧЕСКОГО ПРОШЛОГО (НА МАТЕРИАЛЕ РУССКИХ ИСТОРИЧЕСКИХ РОМАНОВ НАЧАЛА XIX ВЕКА)

Проблема определения роли фантастики находит свое отражение в современных исследованиях. Например, статья М.И. Мещеряковой «Что есть фантастика?», диссертация И.А. Тихонова «Формы и функции фантастики в русской прозе начала XX века» и др. Для нас наибольший интерес представляет работа Е. Петуховой и И. Чёрного «Современный русский историко-фантастический роман», в которой исследователи делят все исторические романы на «альтернативную историю» и «криптоисторию». В каждой группе фантастика играет особую роль.

В основе романов «альтернативной истории» лежит принцип так называемого контрфактического моделирования. Описываются события, которые могли произойти в прошлом, при условии, что то или иное историческое событие (рождение какого-либо героя, битва, революция и т. п.) не свершилось бы. Другой разновидностью «альтернативной истории» являются книги о настоящем, ставшем возможным после изменения привычного хода истории. То есть в «альтернативной истории» первичен фантастический элемент, а не историческое событие. Романы же «криптоистории», наоборот, повествуют об исторических событиях в полном соответствии с источниками. Однако объяснения им даются фантастические.

Указанное исследование посвящено историческим романам XX века, но в качестве истоков двух разновидностей исследователи рассматривают романы 20-х – 30-х годов XIX века. По мнению исследователей, к «альтернативной истории» можно отнести только один роман этого времени – «Фантастические путешествия Барона Брамбеуса» О.И. Сенковского, все же остальные тогда будут относиться к «криптоистории». Таким образом, исследователи считают, что практически во всех исторических романах начала XIX века фантастика объясняет исторические события. Мы же попытаемся доказать, что эта роль не единственная.

Русский исторический роман вырос из исторической и фантастической повести, которые развивались одновременно в начале XIX века. Фантастика – изображение неправдоподобных

© Я.Е. Морозова, 2011

явлений, образов, не совпадающих с действительностью, нарушение художником естественных закономерностей природы. Фантастика – неотъемлемая часть русского исторического романа. Но в романах о разных исторических эпохах она выполняет разные функции.

Первая группа – романы о Древней Руси (например, «Святославич Вражий питомец» Вельтмана, «Аскольдова могила» Загоскина). В этих романах фантастика принимает обобщенный образ, масштабный. Фантастика приравнивается к национальному, а точнее – к язычеству. Исторические события являются маленькой частью этого обобщенного образа. Докажем это на примере романа М.Н. Загоскина «Аскольдова могила».

В центре сюжета романа – эпоха Владимира. Особенность этой эпохи – двойственное состояние веры, борьба христианства с язычеством. Причем христианство в сюжете романа еще не было принято, не многие люди еще знали и веровали в Господа, поэтому на страницах романа преобладают имена языческих славянских богов, также встречаются и имена богов варяжских, но не из греческой или римской мифологии. Это опять же отражает уровень самосознания людей того времени. Например: Перун, Велес, Дид, Лада и т.д.

Также Загоскин подробно описывает дом верховного жреца Богомила и его любимца Лютобора. При этом обращает на себя внимание мотив смерти, мертвеца, трупа, отсутствие человеческого трактуется автором как языческое.

М.Н. Загоскин описывает нам обряд жертвоприношения Лютобору как любимцу верховного жреца Богомила, но обряд не закончен, потому что Владимир приказал прекратить его. Здесь вступает в борьбу христианство, и значительным эпизодом становится смерть двух христиан от рук язычников:

«– О, Искупитель! – воскликнул Феодор, прижав к груди своей Иоанна. – Се аз и чадо мое! – И в то же самое мгновение пламенный луч солнца, прорезав густые лучи, облил ярким светом просиявшие лица отца и сына» (1, 95).

На протяжении всего романа мы встречаем очень мало упоминаний имени Иисуса Христа. Чаще его называют спасителем, искупителем.

Мы обратили внимание на имена простых героев – Феодор, Иоанн – «высокие» варианты, которые не используются и сейчас, и в XIX веке тоже. Это элемент остранения, с одной стороны, а с другой – Загоскину важно подчеркнуть и то, что они христианские. По этому принципу «имени» мы можем поделить героев на язычников и христиан: Язычники: Фрелаф, Ярополк, Рогнеда, Стемид; Христиане: Феодор, Иоанн, Алексей, Владимир, Всеслав, Надежда, Святослав, Тороп, Любаша. По этому списку уже видно, что для автора корни «слав», «свят» связаны с христианством, хотя на самом деле они древнее.

Аскольдова могила в романе М.Н. Загоскина – священное место христиан, это место гибели язычника, и не случайно оно стало священным местом для христиан, ведь Аскольд в крещении принял имя Николая и на месте Аскольдовой могилы была воздвигнута церковь во имя чудотворца Николая. Надежда рассказывает Всеславу, что Святослав разорил ее, «но благодать божия живет и среди ее развалин…» (1, 78).

Таким образом, фантастическое в романе Загоскина «Аскольдова могила» тесно связано с поэтическим образом прошлого, в этом романе даже в большей степени история предстает перед нами в фантастическом облике – таинственны, легендарны сами события истории. Фантастические элементы позволяют создать вневременную картину легендарного прошлого, частью которой становятся и события, связанные с образом князя Владимира.

на лнпе жВторая группа – романы о периоде становления государства Русского а ы% а дг а дим вио

поручена милостям государыни. Но однажды к дворцу приходит цыганка, и она поражает князя Волынского сходством с любимой гоф-девицей государыни – молдаванской княжной Мариорицей. Цыганку зовут Мариула, она – мать Мариорицы, не ведающей о своем происхождении. Эта тайна остается до конца не раскрытой – императрица так и не узнает о происхождении своей приближенной.

Таким образом, существующая в сознании людей оппозиция «историческое / фантастическое», на первый взгляд, исключает введение элементов фантастики в исторические романы. Однако в зависимости от того, какая эпоха становится материалом художественного произведения, меняется функция и объем фантастических элементов. Если в романах о Древней Руси они позволяет создать вневременную картину легендарного прошлого, частью которой становятся и события, связанные с образом князя Владимира, то в произведениях о более поздних эпохах категория фантастического реализуется либо в соединении с элементами комического, либо как часть романтического дискурса.

Библиографический список

1. *Загоскин М.Н.* Аскольдова могила // *Загоскин М.Н.* Аскольдова могила: романы и повести / Сост., вступ.ст. и ком. Ю.А. Беляева. – М.: Современник, 1989.

2. *Загоскин М.Н.* Юрий Милославский, или Русские в 1612 году. – М., 1989.

3. *Троицкий В.Ю.* Художественные открытия русской романтической прозы 20 – 30-х годов XIX века. – М., 1985.

4. *Петухова Е., Чёрный И.* Современный русский историко-фантастический роман. – М.: Мануфактура, 2003.

Г.В. Федянова
Московский государственный областной социальный институт

БИБЛЕЙСКИЙ ПОДТЕФ АДА

Тр йD Т К р р ЙЕ ИВ

привести и приводит к драматичным последствиям. Вместе с тем Лажечников развивает традиции отечественной литературы, прежде всего – Н.В. Гоголя. Оригинально обыграна тема Ревизора, связанная с событиями Крымской войны.

«Немного лет назад» – не просто роман из современной жизни. Он во многом автобиографичен. Основная сюжетная линия – хроника рода Патокиных – основана на семейных преданиях и на личных воспоминаниях автора. Это личностное начало придаёт яркость, эмоциональность образам – и людей, которых знал и любил писатель, и природы, которая ностальгически живёт в его памяти. Повествуя о судьбе одной семьи, роман обнаруживает два вектора исторических интересов: 1) Крымская война, то есть недавнее прошлое, и 2) будущее России. В чьих руках это будущее? Попытка ответить на этот вопрос побуждает писателя обратиться к библейскому наследию. Библейское начало – как бы вне событий, прямо не связано с сюжетно-фабульными перипетиями, но в то же время сопутствует им.

В автобиографической прозе «Беленькие, чёрненькие и серенькие» (1856), по времени создания предшествовавшей роману, рассказывается, как дед дал денег семье сына на покупку пустыря в Холоднее (прообраз города Коломны), как строился дом. Но только в «Немного лет назад» талант, память и любовь писателя воссоздали образ Сада, раскинувшегося между Домом и Фабрикой. Здание – прообраз Хором (Дома) Патокиных – сохранилось. После многолетнего ремонта и реставрации здесь в настоящее время открыт музей И.И. Лажечникова. Сада, к сожалению, нет. Тем более ценно любовно воссозданное прошлое этого Сада, вписанного в городской пейзаж романного города Луковки, – всё той же Коломны, но в новом литературном обличии.

С первой строки романа Рассказчик, как гостеприимный хозяин, обращается к читателям: «Прошу последовать за мною в уездный город одной из великороссийских губерний». А уже в следующем предложении – создаётся впечатление – делает своего читателя соавтором: «дадим ему имя Луковки». Итак, скрытое «мы» уже присутствует. И дальнейшее обращение к читателю, доверие к его знаниям, личному опыту и знакомству с литературой как бы закрепляют это условное «соавторство»: «Физиономия наших уездных городов так похожа одна на другую, и так часто была описываема, что мы не примем на себя труд поверять зады» (3, 5). Здесь местоимения «наших», «мы» как бы подтверждают единомыслие автора и читателей. Мы, читатели, попадаем под обаяние невидимого рассказчика, меняющего свои лики. В начале романа – это гостеприимный старожил уездного города. Читатель от него узнаёт и нечто новое, отличающее данный архитектурный образ: например, то, что здесь «побольше каменных домов», правда, «пребывающих в запустении». С шутливой интонацией тут же сообщается и местная легенда масонских времён, «когда наши доморощенные алхимики ведали тайну творить из тряпья золото» (3, 5). Таким образом, рассказчик становится искусным гидом по литературному пространству.

Пронизанное добрым, светлым юмором введение незаметно подводит к событиям с чётко очерченной временной границей: читатель, облачённый ролью конфидента автора, ибо ему «доверены» все тайны героев, определяет, что эти события можно отнести к началу 1850-х гг.

Сами герои ещё не знают о грядущей войне, а глава семьи Сергей Семёнович Патокин решается отойти от дел, посвятить себя призванию – возделыванию садов – и переехать на новое место – в Красное сельцо (в настоящее время эта усадьба Лажечниковых – часть города Воскресенска; в доме Лажечниковых открыт музей). Беседа с читателем продолжается; городской пейзаж уступает место владениям Патокиных. Местоимение «мы» сопутствует и здесь доверительному обращению романиста к читателю, которому открывается ландшафтный шедевр, где воедино слиты и подмосковная природа, и городской пейзаж: из-за каменной ограды сада видна «блестящая игла колокольни и ярко-голубой купол пятиглавой церкви, осыпанной золотыми звёздами». Мотив Веры, Божьего промысла, таким образом, здесь вводится через архитектурные

реалии. Писатель дарит своим читателям иллюзию прогулки по великолепному саду, старые деревья которого посажены ещё отцом хозяина. Каждая деталь обращается к чувству светлой радости. Каждый образ, при всей своей самоценности, живёт в единстве с другими. Не просто перечисление признаков предметного мира, природной среды, но усиление качеств: «Утреннее майское солнышко играет в чистом небе», «Разве изредка пробежит по нём тонкое облачко, словно снежная струя, и тотчас растает» (3, 6). Синергизм слова, подчёркнутый в данном фрагменте глаголами («играет», «пробежит», «растает»), будет сопутствовать всем образам и сюжетным перипетиям романа и может быть отнесён к достоинствам поэтики данного произведения.

Интересна и малозаметная смена амплуа рассказчика. Доброжелательный собеседник превращается в волшебника, увлекающего воображение читателя в свои сады: «Яблоневые, вишнёвые и грушевые деревья оброились цветами, так что из-за них почти не видно зелени листьев. Будто на весь сад накинута цветочная сеть. Молочно-розовый фон его кое-где оттенён лиловыми кистями сирени, или окраплён жёлтым крапом акаций» (3, 6). Это первый из садов романа, где читатели должны познакомиться с некоторыми героями и – прежде всего – с Сергеем Семёновичем. Лажечников причудливо переплетает все слагаемые этого образа. «…Мужчина лет с небольшим пятьдесят». Это первое, как бы деиндивидуализированное представление героя, усложняется: подчёркивается неразделимость Сада и образа человек. Мы как бы становимся невольными свидетелями самого сокровенного, трогательно-любимого человеком: «…Там, где ветви, увитые гроздьями цветов, преграждают ему дорогу, он бережно склоняется под ними, чтобы они не осыпались. Он останавливается почти у каждого дерева, любуется им…» (3, 7). И только после того, как персонаж, как бы полностью автономный от воли автора, «исчез на другом конце сада», вводится размышление: «По одежде видно, не простой садовник, даже не рядовой житель города» (3, 7). Авторская речь как бы сливается с мнением читателя в оценке персонажа, рачителя садового великолепия. Переселение героев из Луковок в Красное сельцо создаёт своеобразную романную ситуацию. Расстояние между этими географическими пунктами подчёркнуто мало; но психологическая дистанция велика. Ведь Патокин прощался «с местом, где родился и вырос, где покоился прах отца его, с садом, этой живою, памятною книгой его детства и молодости» (3, 125). Читатель верит в то, что он «как бы отрывал кусок от сердца». Перемена места жительства – сюжетное преддверие нового ландшафта. И, одновременно, авторского уточнения образа рассказчика, прямо обращающегося к читателю и называющему себя Капитаном: «Не знаю, как вам, мой читатель или читательница, а мне кажется, что мы совершили с вами долгое кругосветное путешествие...» (3, 124–125). На чьё же попечение остаётся сад в Луковках? За садом будет ухаживать старичок-садовник – многолетний помощник Патокина. А управляет всем – и домом, и фабрикой – Опёнкин, под показным благочестием которого таились зло и безбожие. Когда-то он совершил преступление: ограбил умирающего отца Патокина, втянул в кражу подростка Алёшку. Опёнкин накопил огромные деньги, управляя фабрикой, скупил векселя и, наконец, во время войны предъявил их через своего сына, разорив своего доверчивого хозяина, доведя его до смерти. Портрет этого персонажа-негодяя не прост. Он умён. Выдержка – в конце романа – позволяет ему «пройти под колоколами». Этот суд совести должен решить, кто из двух подрядчиков виновен. Опёнкин спокойно клянётся именем Бога, жертвует добрым именем и судьбой другого, неповинного человека, хотя и прошёл через «очистительную присягу» (3, 348). Именно к нему переходит усадьба. «В Луковках, в доме, бывшем Патокина, кипела работа. Новый владелец, Опёнкин, отделывал его под трактир, харчевню, кабак, лавки и постоялые дворы» (3, 401). Лажечников этим перечислением подчёркивает степень утраты, уничтожение эстетического целого. Создаётся впечатление, что вместе со старым Патокиным погиб и старый сад. Это драма семьи, дома, Сада подводит читателя к мысли о вневременном и надличностном в содержании романа. В его метасфере

несколько разновременных по своим истокам культурно-исторических пластов. И самый древний, библейский, прямо связан с мотивом Сада. В Святом Благовествовании от Марка мы находим ответ Иисуса первосвященникам, и книжникам, и старейшинам: «Некоторый человек насадил виноградник и обнёс оградою, и выкопал точило, и построил башню, и, отдав его виноградарям, отлучился; и послал в своё время к виноградарям слугу принять от виноградарей плодов из виноградника – они же, схватив его, били и отослали ни с чем; опять послал к ним другого слугу – и тому камнями разбили голову и отпустили его с бесчестием; и опять иного послал – и того убили; и многих других то били, то убивали; имея же ещё одного сына, любезного ему, напоследок послал и его к ним, говоря: "Постыдятся сына моего", – но виноградари сказали друг другу: "Это – наследник; пойдём, убьём его, и наследство будет наше"; и, схватив его, убили и выбросили вон из виноградника. Что же сделает хозяин виноградника? Придёт и предаст смерти виноградарей, и отдаст виноградник другим» (1, 1009–1010).

Опёнкин и беглый Алёшка – недостойные слуги доброго хозяина. Но Алёшке автором дано и раскаяние в содеянном, и отпущение грехов перед смертью. Библейский подтекст усиливается мотивом жертвы Авраама. Богатые Патокины провожали единственного сына в армию рядовым, одетым в солдатскую шинель из грубого сукна, «на военные невзгоды и опасности, не зная, вынесет ли из них свою голову» (3, 195). Контраст подчёркнут тем, что образ-антипод, сын Опёнкина, интендант, «разъезжал в красивой варшавской бричке, жил в довольстве, распивая шампанское» (3, 195), и, более того, был преступен. Из-за его корысти хлеб, предназначенный для армии, попадает к врагу.

В реалиях экономических преступлений Опёнкиных очевидны усилия автора вскрыть механизм злоупотреблений. Рассказчик уже не скрывает своей ненависти к этим корыстолюбцам. Своей авторской волей писатель создаёт ситуацию возмездия. Опёнкин-старший умирает смертью нехристя. Он повесился, не перенеся того, что его смогли заставить признаться в преступлении. Младший Опёнкин отдаётся под суд с перспективой стать ссыльным солдатом. В этом возмездии ощущается подтекст библейской притчи о недостойных виноградарях.

Итак, образ Сада многозначен.

Сад – часть топоса родных героям Луковок. Но Сад – и особая, сокровенная часть реального мира. Не случайно отмечается ландшафтное единство Куполов и Сада. Читатель чувствует, что над Садом – благословение Господне. Да и само название – Луковки – в определённом (архитектурном) контексте синонимично куполам.

В то же время Сад – это приложение творческих сил человека; человек сопричастен его красоте. Сад – место уединения, душевной раскованности человека. Сад – и объединяет. Здесь собирается семья.

Сад – образ-медиатор. Он связывает ряд мотивов романа. Одновременно Сад – образ символичный, символ жизни, преемственности поколений. Для отрицательных персонажей Сад – часть богатства, к которому они стремятся. Для любимых автором героев Сад – неотделим от того, что любимо и душевно дорого. Не случайно в Красном сельце появляется новый сад, возделанный старшим Патокиным, за которым ухаживает молодое поколение.

Образ Сада выводит читателя за пределы конкретно-исторического времени, обращает к символике библейских образов. Через библейские аллюзии заостряется вечная тема столкновения Добра и Зла.

Критика начала 1860-х гг. по преимуществу иронически отнеслась к роману Лажечникова. Возможно, герои – Володя Патокин – офицер, рыцарь без страха и упрёка – и его идеальная подруга Дуня не соответствовали в своей идеальности политизированному, проникнутому критицизмом времени. Пронизанная иронией критика не принимала позитивного отношения к жизни и не обратила внимания читателя на духовность и на тонко поданную экономическую основу интриги романа. А ведь это было время расследования преступлений интендантской

службы во время войны. Отношение критики к роману Лажечникова рассмотрено В.А. Викторовичем (2, 376).

Создаётся впечатление, что Лажечников имел смелость идти против течения, против тотального вторжения нигилистического настроя и сопровождавшего его атеизма в сознание современников. Возможно, отсюда – «незамеченность» романа и в XX веке…

Библиографический список

1. Библия. Православное Священное писание ветхого и нового завета. Юбилейное издание, посвящённое двухтысячелетию рождества Христова. – М.-СПб., 1998.

2. *Викторович В.А.* Лажечников Иван Иванович // Русские писатели. Биографический словарь. 1800–1917. – Т.2. – М., 1994.

3. *Лажечников И.И.* Полн. собр. соч.: В 6 т. – М. – Можайск, 1994. – Т.2.

Е.Н. Круглова
Средняя школа № 11 г. Костромы

СВОЕОБРАЗИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПОЗИЦИИ А.Ф. ПИСЕМСКОГО В ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ 1850-х ГОДОВ

В конце 1840 – начале 1850-х годов, в период кризиса «натуральной школы», определились две линии развития русской литературы. Одна, магистральная, в творчестве И.С. Тургенева, И.А. Гончарова, Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского вела к вершинам русского реализма. Здесь всякое жизненное явление, по определению Н.Я. Берковского, изображалось «на миру», в общенародном кругу, «соборно» и всякий индивидуальный образ входил в общий, более широкий образ России (4, 40). Другая же линия несла в себе характерные признаки русского натурализма: недоверие к масштабным художественным обобщениям, стремление с максимальной полнотой охватить изображением мелочи и подробности повседневного бытия, интерес к «среднему» человеку, к массовым проявлениям народной жизни, внимание к «местному», провинциальному жизненному материалу, погоня за ускользающим, переменчивым обликом времени и человека в нем. Эстетические позиции писателей этого направления формировались под влиянием позднего В.Г. Белинского, который настаивал на преодолении субъективизма художественной фантазии и на «изображении жизни в формах самой жизни», на условности художественных критериев в оценке явлений искусства (цит. по: 11, 8–9).

Эта линия литературного развития порождалась еще и характерными трудностями, которые вставали перед русскими писателями середины и второй половины XIX века, когда в России «в несколько десятилетий совершались превращения, занявшие в старых странах Европы целые века» (7, 174). Достоевский, столкнувшийся с этими трудностями, писал: «Работа неблагодарная и без красивых форм. Да и типы эти, во всяком случае, – еще дело текущее, а потому и не могут быть художественно законченными. Возможны важные ошибки, возможны преувеличения, недосмотры. Во всяком случае, предстояло бы слишком много угадывать. Но что делать, однако ж, писателю, не желающему писать в одном историческом роде и одержимому тоскою по текущему? Угадывать и… ошибаться» (6, 455). Но если Достоевский удержал при этом свойственный классическому реализму масштаб художественного обобщения, то писатели-натуралисты ограничивались фиксацией жизненных противоречий, не претендуя на эстетически завершенную и общенационально значимую картину бытия.

© Е.Н. Круглова, 2011

Натурализм Писемского уже в 1850-х годах проявился в интересе писателя к жизни обыкновенных людей в их массовом, будничном существовании. В письме к А.Н. Островскому от 21 апреля 1850 года по поводу повести «Тюфяк» Писемский заявляет: «Главная мысль моя была та, чтобы в обыденной и весьма обыкновенной жизни обыкновенных людей раскрыть драмы, которые каждое лицо переживает по-своему» (1, 27).

Для Писемского характерна ярко выраженная антиромантическая тенденция, культ депоэтизированной действительности. Показательно с этой точки зрения отношение Писемского к роману Тургенева «Отцы и дети», высказанное им откровенно в частном письме от 8 марта 1862 года. Вся интеллектуальная сторона романа, связанная с поединком Базарова с Павлом Петровичем, кажется Писемскому избыточной. Он совершенно нечувствителен к внутреннему раздвоению Базарова, проскальзывающему уже и в этих интеллектуально напряженных диалогах. «Идеальной» стороны базаровского типа Писемский не признает. При этом он изменяет своим собственным оценкам тургеневского дарования, высказанным в письме от 30 мая 1855 года, где он высоко ценил именно «романтическую» сторону Тургенева, ставя его за это высоко над собою и над Островским: «Вступиться за романтизм в наше время – дело нужное, и Вы один из современных писателей могли бы сделать это по свойствам Вашего таланта <…> Я, конечно, говорю об романтизме глубоком, чистом, об романтизме, которым освещена Татьяна, но никак не о том, который проповедуют некоторые Ваши знакомые, выдавая утонченную чувственность и за поэзию, и за романтизм, и за науку…» (10, 22) В отзыве о романе «Отцы и дети» Писемский наносит чувствительный удар по сокровенным особенностям тургеневского таланта, по его философии любви. Любви в смысле идеальном, в отличие от Базарова, невольно ее переживающего вопреки отрицанию на словах, для Писемского не существует. Он глубоко убежден, что «любовь есть не что иное, как органическое стремление к соитию одного пола к другому, а все, что любовью-то называется, есть не что иное, как ощущение наших тончайших нерв…» (10, 25)

Отрицая идеальную основу любви, Писемский не в состоянии понять истоки трагизма Базарова: «Зачем Базаров заразил себя и нарочно ли это сделал?..» Очевидно, что произнесенные им когда-то слова «об романтизме чистом», остались всего лишь словами, так и не вошедшими органично в его мировоззрение. По той же причине Писемский отрицал лирические страницы в «Мертвых душах» Гоголя, включая сюда и гениальный финал первого тома о «птице-тройке». И здесь, в оценке творчества Н.В. Гоголя, Писемский сближается с эстетикой позднего В.Г. Белинского.

Признание Гоголя Писемский, как и Белинский, связывал не с лиризмом, а с юмором. В статье «Сочинения Н.В. Гоголя, найденные после его смерти. “Похождения Чичикова, или Мертвые души. Часть вторая”» Писемский дает свое толкование народного юмора и юмора Н.В. Гоголя: «…Трезвый, разумный взгляд на жизнь, освещенный смехом и принявший полные этою жизнью художественные формы, – юмор, тон которого чувствуется в наших летописях, старинных деловых актах, который слышится в наших песнях, в сказках, поговорках и в перекидных речах народа» (2, 525). Считая себя последователем Гоголя, Писемский, тем не менее, утверждает в своих произведениях юмор, далекий от гоголевского «смеха сквозь слезы».

Творчество Писемского в своем неуклонном стремлении к правде эмпирического жизненного факта родственно творчеству Н.С. Лескова. Оба писателя скептически относились к общественной борьбе 1860-х годов, сохранив по отношению к ней позицию знающего жизнь не по-книжному провинциала. В литературном объяснении по поводу романа «Некуда» Лесков сказал: «Мы не те литераторы, которые развивались в духе известных начал и строго приготовлялись к литературному служению. Нам нечем похвалиться в прошлом: оно у нас было по большей части и мрачно, и безалаберно. Между нами почти нет людей, на которых бы лежал хоть слабый след благотворного влияния кружков Белинского, Станкевича, Кудрявцева или Грановского» (5, 2).

Подобно Писемскому Лесков гордился тем, что в отличие от петербургских литераторов обладал богатым жизненным опытом: «Мне не приходилось пробиваться сквозь книги и готовые понятия к народу и его быту. Книги были добрыми мне помощниками, но коренником был я…» Когда Лескова спрашивали, откуда у него такое неистощимое знание своей страны, писатель постукивал по лбу и отвечал: «Все из этого “сундука”». «Прожив изрядное количество лет и много перечитав и много переглядев во всех концах России, я порою чувствую себя как Микула Селянинович, которого “тяготила тяга” знания родной земли, и нет тогда терпения сносить в молчании то, что подчас городят пишущие люди, оглядывающие Русь не с извозчичьего “передка”, а “летком летя”, из вагона экстренного поезда. Все у них мимолетом – и наблюдения, и заметки» (8, XI, 321).

Не без теплого юмора приводит Лесков в позднем рассказе «Жемчужное ожерелье» близкое ему самому суждение Писемского о причинах оскудения русской литературы: «В одном образованном семействе сидели за чаем друзья и говорили о литературе – о вымысле, о фабуле. Сожалели, отчего все это у нас беднеет и бледнеет. Я припомнил и рассказал одно характерное замечание покойного Писемского, который говорил, будто усматриваемое литературное оскудение прежде всего связано с размножением железных дорог, которые очень полезны торговле, но для художественной литературы вредны.

«Теперь человек проезжает много, но скоро и безобидно, – говорил Писемский, – и оттого у него никаких сильных впечатлений не набирается, и наблюдать ему нечего и некогда, – все скользит. Оттого и бедно. А бывало, как едешь из Москвы в Кострому “на долгих”, в общем тарантасе или “на сдаточных”, – да и ямщик-то тебе попадет подлец, да и соседи нахалы, да и постоялый дворник шельма, а “куфарка” у него неопрятище, – так ведь сколько разнообразия насмотришься… Так от впечатлений-то просто и не отделаешься. И стоят они в тебе густо, точно суточная каша преет, – ну, разумеется, густо и в сочинении выходило; а нынче все это по железнодорожному – бери тарелку, не спрашивай; ешь”» (8, VII, 432–433).

Много общего между Лесковым и Писемским в скептическом отношении к традиционным жанровым формам литературного творчества. Классическим жанрам рассказа, повести или романа Лесков противопоставлял свой, менее стесняющий живую жизнь хроникальный способ повествования: «…Я буду рассказывать все это не так, как рассказывается в романах, – и это, мне кажется, может составить некоторый интерес, и даже, пожалуй, новость, и даже назидание. Я не стану усекать одних и раздувать значение других событий: меня к этому не вынуждает искусственная и неестественная форма романа, требующая закругления фабулы и сосредоточения всего около главного центра. Жизнь человека идет как развивающаяся со скалки хартия, и я ее так просто и буду развивать лентою в предлагаемых мною записках» (8, V, 279).

И тем не менее в предисловии к сборнику «Три праведника и один Шерамур» Лесков со свойственной ему добродушной иронией провел резкую разграничительную черту, отделявшую его творчество от творчества во многом близкого по литературной судьбе Писемского, которого он считал «большим русским писателем»: «При мне в сорок восьмой раз умирал один большой русский писатель. Он и теперь живет, как жил после сорока семи своих прежних кончин <…>

Смерть писателю угрожала по вине театрально-литературного комитета, который в эту пору бестрепетною рукою убивал его пьесу. Ни в одной аптеке не могло быть никакого лекарства против мучительных болей, причиненных этим авторскому здоровью.

– Душа уязвлена, и все кишки попутались в утробе, – говорил страдалец… и потом… он неожиданно прикрикнул:

– Что же ты молчишь, будто черт знает чем рот набил. Гадость какая у вас, питерцев, на сердце: никогда вы человеку утешения не скажете.

Я был первый раз при кончине этого замечательного человека и, не поняв его предсмертной истомы, сказал ему:

– Чем мне вас утешить? Скажу разве одно, что всем будет чрезвычайно прискорбно, если театрально-литературный комитет своим суровым определением прекратит драгоценную жизнь вашу, но… уверены ли вы, что вы теперь умираете?.. стоит ли это огорчение того, чтобы вы кончились?

– Разумеется, стоит; это стоит тысячу рублей, – простонал умирающий <…> А я за что должен терять?

– За то, что вы, зная наши театральные порядки, описали в своей пьесе всех титулованных лиц и всех их представилей одно другого хуже и пошлее.

– Да-а; так вот каково ваше утешение. *По-вашему, небось все надо хороших писать, а я, брат, что вижу, то и пишу, а вижу я одни гадости…*

Мне это было и ужасно и несносно, и пошел я искать праведных, пошел с обетом не успокоиться, доколе не найду хотя то небольшое число трех праведных, без которых "несть граду стояния"…» (8, V, 641–642).

Отступление Писемского от реалистической литературной традиции, отличающее его от родственного ему во многом творчества Лескова, как раз и заключалось в «реакции на понижение», в стремлении обращать внимание на изнанку жизни, в оппозиции к жизнеутверждающему и синтезирующему пафосу русского классического реализма, в котором Писемский видел не преодоленный своими собратьями по перу «романтизм». Отсюда – стремление к иллюзии художественного беспристрастия, сознательная приглушенность авторского идеала.

Но за тем, что казалось Писемскому «романтизмом», за той же лирической основой творчества Гоголя, например, которую он отрицал, скрывался всероссийский масштаб художественных обобщений, придававший уже первому тому «Мертвых душ» эпическое, «поэмное» звучание. Писемский, как типический русский натуралист, предпочитал изображать не яркие, не выдающиеся явления жизни, а повседневные, «провинциальные» ее черты, его интересовали не исключительные личности, а «широкие круги интеллигенции», «которая переживает массовые увлечения и разочарования, вызванные политическими и идеологическими сдвигами».

«П.В. Анненков, который хорошо знал выдающихся людей своего времени, говоря о миросозерцании автора "Горькой судьбины" и его отношении к крепостному праву, приводит следующее наблюдение над редко открывавшимся душевным миром русского реалиста: Писемский думал, что «для раскрытия морального смысла "Положения"» необходимо, чтобы оно отразилось этой стороной своей на живых примерах. Народ верит только тому, что видит сам: если нет чудес, то необходим пример. Писемскому казалось, что без сильных «"нравственных авторитетов" народ не расстанется ни с одним из тех свойств, которые получил в период рабства и чиновничьих притеснений». Писемский не знал, откуда придут люди, которые внесут в народную среду желанный для нее нравственный авторитет. В одном он был, по-видимому, уверен, что это не будут чиновники: слишком хорошо знал он эту среду, глубоко крепостническую в корне, где надо угодливую, где надо высокомерную.

Я думаю, что Писемский скорее всего возлагал в этом отношении надежды на духовенство. По крайней мере, в "Горькой судьбине", когда Анания травят со всех сторон и дома, и в барских горницах, и среди дворни, он идет за советом к священнику: и это батюшка советует ему, вероятно, цитируя текст "отойди от зла и сотвори благо", увезти Лизавету во что бы то ни стало подальше от барина.

Священнику же поручает Ананий Яковлев передать все, что он имеет. Этот высший в его жизни авторитет должен решить вопрос, поминать ли на кровные деньги убийцы его жертву или отдать их осиротелой семье. Выше личных симпатий и соображений ставит Ананий решающее слово своего духовного пастыря, хотя это, может быть, такой же бедный земледелец, как его сельчане, и видел на свете даже меньше его» (3, 52–54).

В одной из последних монографий, посвященных творчеству Алексея Феофилактовича, А.П. Могилянский приводит самооценку Писемского: «…Писемский нам оставил довольно красноречивое раскрытие содержания своего скептицизма:

«Кроме глубокого знания русской жизни, произведения его (Писемского) отличаются необыкновенной реальностью взгляда, жизненной и художественной правдой и строгостью в воззрениях, доходящей до скептицизма… Скептик, и скептик строгий, по природе своей одинаково должен относиться ко всему, что находит слабым, будет ли то по правую или по левую сторону данной минуты… Скептицизм ведет за собой безусловное отрицание, которое вернее и быстрее всего сообщает прогрессивное движение жизни. Сознательное отрицание стоит неизмеримо выше преклонения пред фантастическими результатами прогресса, и у кого на языке есть слова: "что современное общество вырабатывает в себе лучшего в настоящее время и проч." – тот торгует дешевым и гнилым товаром"» («Русский мир». – 1862. – № 6. – С. 160).

К изучению данного писателя до сих пор относились столь равнодушно, что приведенные строки Писемского, написанные им о себе в третьем лице, никогда не использовались исследователями. На этом основании мы полагаем, что изучение Писемского только начинается» (9, 7–8).

Таким образом, Писемский явился одним из родоначальников того направления в отечественной литературе, которое получило в трудах некоторых ее историков определение «русский натурализм». Его расцвет падает на 1870–90-е годы, отмеченные творчеством П.Д. Боборыкина, И.Н. Потапенко, М.Н. Альбова, Н.Г. Гарина-Михайловского, К.М. Станюковича, А.К. Шелера-Михайлова, С.Н. Терпигорева, Д.Н. Мамина-Сибиряка.

Но именно у Писемского впервые определились характерные признаки направления, в той или иной мере свойственные названным писателям:

– недоверие к художественному вымыслу и жесткая установка на верность правде жизненного факта;

– внимание к средним, провинциальным слоям русского общества с их общественной психологией, социальными связями и привычками;

– сознательная реакция на понижение того литературного героя, который занял ведущее положение в творчестве писателей-реалистов;

– признание в «высоком» реализме своих собратьев по литературному цеху «романтических преувеличений», наносящих ущерб «жизненной правде»;

– юмор с элементами цинизма, свойственный народным «площадным шуткам», лишенный лирических нот «высокого смеха» – «смеха сквозь слёзы»;

– недоверие к широким художественным обобщениям.

Библиографический список

1. *Писемский А.Ф.* Материалы и исследования. Письма. – М.; Л., 1936.

2. *Писемский А.Ф.* Сочинения Н.В. Гоголя, найденные после его смерти. Похождения Чичикова, или Мертвые души. Часть вторая // Писемский А.Ф. Собр. соч.: В 9 т. – Т. 9. – М., 1959.

3. *Анненский И.* Книги отражений. – М., 1979.

4. *Берковский Н.Я.* О мировом значении русской литературы. – Л., 1975.

5. Библиотека для чтения. – 1864. – № 12. – Отд. XIII.

6. *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. – Т. 13. – Л., 1975.

7. *Ленин В.И.* Полн. собр. соч. Изд. 5-е. – Т. 20. – М., 1961.

8. *Лесков Н.С.* Собр. соч.: В 11 т. – М.. 1956–1988.

9. *Могилянский А.П.* А.Ф. Писемский. Жизнь и творчество. – Л., 1991.

10. Переписка И.С. Тургенева: В 2 т. – Т. 1. – М., 1986.

11. *Тихомиров В.В.* Эстетика натуральной школы и ее традиции в критике «шестидесятников» // Документальное и художественное в литературном произведении. – Иваново. 1994.

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

ПУШКИНСКИЕ ОТРАЖЕНИЯ В ЛИРИЧЕСКОМ ЦИКЛЕ А. К. ТОЛСТОГО «КРЫМСКИЕ ОЧЕРКИ»

Лирический цикл А.К. Толстого из четырнадцати стихотворений «Крымские очерки» был создан по впечатлениям путешествия поэта с Софьей Андреевной Миллер по южному Крыму в мае – июне 1856 года. В стихах цикла отчетливо слышны отзвуки поэзии и гармонии Пушкина: возможно, исторические и личные обстоятельства А. Толстого в данный момент соединились таким счастливым образом, что его душевному состоянию соответствовала жизнеутверждающая пушкинская поэтическая интонация. Только что закончилась тяжелейшая для России Крымская война; поэт едва не погиб, переболев тифом в лагере под Одессой в феврале – марте 1856 года во время пребывания в армии (полк, куда он поступил добровольцем, потерял половину своего состава из-за эпидемии). После пережитых волнений и состоялась поездка Толстого с любимой С.А. по цветущему Крыму в мае – июне. В письме к С.А. от 6 октября 1856 г. Толстой замечает, что стихи переполняют его, что ему даже мешает легкость стихотворства, – он затрудняется выбрать лучшую редакцию из разных вариаций одной и той же мысли (15, 85–86). Тогда же, работая над стихами, Толстой упоминает, что с наслаждением перечитывает «Онегина» (15, 88).

Можно предположить, что память Толстого бессознательно подсказывала его поэтическому воображению пушкинские ритмы, звуки, связанные, прежде всего, с морем, югом, Тавридой, которые традиционно ассоциировались с ясностью и гармонией классической Греции. Но не только пушкинские темы юга прозвучали в цикле Толстого – лирика Пушкина других лет тоже нашла отклик в «Крымских очерках». Лирические пушкинские мотивы растворялись в стихах Толстого, получали новую жизнь, наполнялись новым эмоциональным смыслом. Такая свобода обращения с «чужим» наследием отвечала эстетическим воззрениям Толстого: он был убеждён, что поэтические образы существуют вне времени в своей идеальной сфере; эти вечные идеи становятся доступны художнику в минуты вдохновения и с большим или меньшим успехом воплощаются поэтами в стихи (14, 128; 15, 85).

Порой сложно определить именно пушкинский прообраз текста, – ощущение близости к Пушкину вызывает само звучание четырёхстопного ямба (14, 105–106), его «мажорная» тональность. Но в «Крымских очерках» есть и очевидные пушкинские отражения.

Явную реминисценцию из Пушкина содержит седьмое стихотворение цикла «Как чудесно хороши вы», состоящее из двух четверостиший. Перечисляя в первом четверостишии «Южной ночи красоты, / Моря синего заливы, /Лавры, скалы и цветы», поэт во втором четверостишии шутливо возражает: «Но мешают мне немножко / Жизнью жить средь этих стран: / Скорпион, сороконожка / И фигуры англичан» (14, 106). Стих «*Но мешают мне немножко*» – сразу вызывает в памяти пушкинское «*Всё же мне вас жаль немножко*» («Город пышный, город бедный» – 10, 76). Это сближение с Пушкиным было замечено уже в рецензиях 1860-х годов (13, 537). И дело не только в совпадении слов и метра: Толстой следует пушкинскому принципу соединения в одном тексте явлений разного масштаба (6, 31). У Пушкина это *город* – в противоречивых определениях – и *маленькая ножка, локон золотой*. Эмоциональная окраска стихов очень разная; образ *города* сопровождают узнаваемые объективные детали, но преобладают слова отрицательного субъективного восприятия (*дух неволи*, *…скука, холод и гранит*). Лирический образ во второй части стихотворения, напротив, отмечен мягкой тональностью, нежным авторским чувством (*ходит маленькая ножка, вьётся локон золотой*). Однако эти контрастные

© Н.А. Лобкова, 2011

четверостишия составляют одну фразу, внутри которой строка «*всё же мне вас жаль немножко*» «переводит текст из отчуждённого третьего лица в лирическое второе лицо, <…> первое четверостишие говорит о городе, второе теперь говорит ему» (2, 277). Противоречие не снято, но автор готов принять первое ради второго, то и другое принадлежит жизни. Противостояние в пушкинской миниатюре, представленное в художественном равновесии, «по-своему служит гармонии, “локон золотой” очеловечивает “гранит”» (1,39).

О каком пушкинском отражении у Толстого может идти речь в данном случае? Толстой воспользовался чисто внешним приёмом построения текста, шутливо обыграв его; он совместил в своём стихотворении разные по масштабу явления: в первом четверостишии даны крупно, в общем плане образы *красоты*, а во втором перечислены мелкие существа, которые *мешают* ею наслаждаться, *жизнью жить*. Однако в эмоциональном плане антитеза у Толстого обретает зеркальный характер: положительный заряд – за первым четверостишием, отрицательная окраска текста – во втором. Кроме строки «*Но мешают мне немножко*», с пушкинским текстом рифмуется и *сороконожка*, что усиливает травестийный характер стихотворения. Подобные «игры» Толстого с пушкинскими стихами известны («Надписи на стихотворениях А.С. Пушкина» – 14, 661–665). И Пушкину тоже близка атмосфера игры, Толстой как будто следует за ним в своих «вольностях». Но насколько уместно включение «игрового» текста в лирический цикл высокого содержания? Видимо, и это имеет своё объяснение. Перечисление подряд «помех» жизни (*скорпион, сороконожка и фигуры англичан*, вариант: *мундиры англичан*), – естественно, создаёт комический эффект. Стихотворения цикла написаны вскоре после поражения России в Крымской войне; войска Англии и союзников ещё находились на территории Крыма. Возможно, юмор помогал преодолеть недавние тяжелые впечатления. И наконец, этот «весёлый» стих вводит в цикл весьма серьезную тему войны, которая звучит в следующих – восьмом и девятом стихотворениях.

«Обычной полная печали, / Ты входишь в этот бедный дом, / Который ядра осыпали / Недавно пламенным дождем; / Но юный плющ, виясь вкруг зданья, / Покрыл следы вражды и зла – / Ужель ещё твои страданья / Моя любовь не обвила?» (14,106). Прямых ассоциаций с текстами Пушкина в данном случае как будто нет, но на движение поэтического сюжета Толстого мог повлиять пушкинский опыт соединения исторических мотивов с интимно-лирическими. Война, самое очевидное проявление *вражды и зла*, и *страданья*, *печали* в сердце лирической героини – явления одного ряда в стихотворении Толстого, и тому и другому противостоят жизнь и любовь.

Наиболее любопытное сопоставление с Пушкиным возникает при чтении девятого стихотворения «Крымских очерков». Его начало почти повторяет первый стих пушкинской «Деревни», что было отмечено комментатором произведений Толстого в издании «Библиотеки поэта» (13, 537): «Приветствую тебя, пустынный уголок, / Приют спокойствия, трудов и вдохновенья…» (8, 318). У Толстого: «Приветствую тебя, опустошенный дом, / Завядшие дубы, лежащие кругом, / И море синее, и вас, крутые скалы, / И пышный прежде сад – глухой и одичалый!» (14, 106). Форма обращения к предмету изображения, приём антитезы, отчасти совпадающий стихотворный размер (шестистопный ямб), элегическая интонация сближают толстовское стихотворение с «Деревней», но очевидно и их различие. Условно-поэтический *пустынный уголок* Пушкина, хоть и с узнаваемыми приметами Михайловского, восходит к литературной традиции сентиментализма (5, 441). *Опустошённый дом* А. Толстого и *бедный дом*, упомянутый в восьмом стихотворении, – вполне конкретный: это крымское имение Л.А. Перовского (брата матери поэта) на берегу моря, где около двух недель прожили Толстой и С.А. во время своего путешествия.

В «Деревне» райский *пустынный уголок* первых 34-х стихов контрастно противостоит явлениям крепостного насилия во второй части стихотворения. Резко заявленные обобщённые

формулы высокой сатиры («Везде Невежества убийственный Позор», «Барство дикое, без чувства, без Закона», «Рабство тощее») создают антикрепостнический пафос «Деревни», в котором и заключался её главный смысл. Переход у Пушкина от идиллической тональности к обличительной происходит внезапно: «Но мысль ужасная здесь душу омрачает» (8, 319). Движение сюжета в пушкинской «Деревне» идёт от идеи, от *мысли* – к *душе* поэта и *сердцам* читателей («О если б голос мой умел сердца тревожить!»). У Толстого – обратный ход: от душевного потрясения, от горестных чувств при виде поруганных стен – к думам общего характера о судьбе России. Обращение к дому, погибшему парку, к морю и одичалому саду превращает их в одушевлённых свидетелей недавней трагедии: «Усталым путникам в палящий летний день / Ещё даешь ты, дом, свежительную тень, / Ещё стоят твои поруганные стены, / Но сколько горестной я вижу перемены! / Едва лишь я ступил под твой знакомый кров, / Бросаются в глаза мне надписи врагов, / Рисунки грубые и шутки площадные, / Где с наглым торжеством поносится Россия; / <…> Вздохнув, иду вперед; мохнатая сова / Бесшумно с зеркала разбитого слетела; / Вот в угол бросилась испуганная мышь… / Везде обломки, прах; куда ни поглядишь, / Везде насилие, насмешки и угрозы…» (14, 107).

Ещё одно различие: социальное зло, о котором ярко и выразительно заявлено в «Деревне», нарушает природную гармонию, воспетую в первой части стихотворения, почти отменяет её. В элегии Толстого сама природа – союзник автора. Картине поругания противопоставлено в стихотворении возрождение природы, которая словно стремится прикрыть следы враждебного вторжения: «…Везде насилие, насмешки и угрозы; / А из саду в окно вползающие розы, / За мраморный карниз цепляясь там и тут, / Беспечно в красоте раскидистой цветут, / Как будто на дела враждебного народа / Набросить свой покров старается природа…» (14, 107).

При очевидных различиях в содержании стихотворений Толстого и Пушкина оба произведения говорят о гражданской позиции авторов. Пушкин с юношеской страстностью высказался по самому острому политическому вопросу своего времени. Толстой – в своей лирической манере – затронул больную для России 50-х годов тему катастрофического итога Крымской войны.

Завершает стихотворение Толстого картина южной звёздной ночи, содержание и тональность которой напоминают финал «Отрывков из путешествия Онегина»: «…И бездыханна и тепла / Немая ночь. Луна взошла, / Прозрачно-легкая завеса / Объемлет небо. Всё молчит; / Лишь море Черное шумит…» (9, 179). У Толстого: «Но вот уж сумерки; вот постепенно мгла / На берег, на залив, на скалы налегла; / Всё больше в небе звезд, в аллеях всё темнее, / Душистее цветы, и запах трав сильнее; / На сломанном крыльце сижу я, полон дум; / Как тихо всё кругом, как слышен моря шум…» (14, 107). Конкретные подробности в толстовском описании ночи усиливают ощущение сиюминутности происходящего. В то же время природа, один из «видимых и осязаемых символов вечности» (11, 89), сообщает содержанию другой – более высокий – масштаб.

Этот бытийный масштаб повествования определяет звучание следующего стихотворения цикла, в котором рассказывается о посещении автором со своей спутницей вымершего пещерного города караимов Чуфут-Кале (в переводе – иудейская крепость), недалеко от Бахчисарая. В сюжете стихотворения соединяются реальные факты настоящего времени (трудный путь в горы, первые впечатления от мёртвого города) и предание *глубокой старины*. Именно предание обращает читателя к «вечным» этическим проблемам – к размышлениям о природе человека, о хрупкости мирной жизни и трагической непрочности земной судьбы: «Во дни глубокой старины, /<…> / Во дни неволи и печали, / Сюда Израиля сыны / От ига чуждого бежали, / И град возник на высях гор. / Забыв отцов своих позор / И горький плен Ерусалима, / Здесь мирно жили караимы; / Но ждал их давний приговор, / И пала тяжесть божья гнева / На ветвь караемого древа. / И город вымер…» (14, 107–108). Строка «*И пала тяжесть божья гнева*»

вызывает ассоциации с пушкинским стихотворением «Анчар», в котором библейское выражение *день гнева* определил мотив греха и божьей кары (3, 66). Сближает «Чуфут-Кале» и «Анчар» стихотворный размер, сам факт обращения к мифу (легенде) и некоторые лирические образы («И ветер тления подул / На богом проклятые кровли» – у Толстого, «…вихорь черный <…> мчится прочь, уже тлетворный» – у Пушкина – 10, 79). Мотив мирового зла, прозвучавший в стихотворении «Анчар», просматривается и в сюжете «Чуфут-Кале»: предание о неотвратимости *божья гнева* усиливает тему зыбкости земного существования человека, его незащищённости в истории.

В следующем стихотворении Толстой воссоздаёт «эллинизированную» картину далёкого прошлого Крыма, содержание которой воспринимается как мощный мажорный аккорд, контрастный в эмоциональном плане по отношению к «Чуфут-Кале». Мифологический этюд выполнен в любимой толстовской манере: реальный пейзаж дополняется яркими зримыми и звучащими вымышленными образами и ситуациями. «Где светлый ключ, спускаясь вниз, / По серым камням точит слезы, / Ползут на черный кипарис / Гроздами пурпурные розы. / Сюда когда-то, в жгучий зной, / Под темнолиственные лавры, / Бежали львы на водопой / И буропегие кентавры; / С козлом бодался здесь сатир; / Вакханки с криками и смехом / Свершали виноградный пир, / И хор тимпанов, флейт и лир / Сливался шумно с дальним эхом. / На той скале Дианы храм / Хранила девственная жрица, / А здесь над морем по ночам / Плыла богини колесница…» (14, 108–109). *Светлый ключ*, *кипарис, пурпурные розы*, даже *жгучий зной*, действительно существующие, как бы свидетельствуют об истинности фантастического мира. Мифические звери и боги словно оживают в этой сказочной утопии-воспоминании. Как соотносится это мифологическое стихотворение Толстого с пушкинской античностью? Конечно, в пушкинских стихах есть и вакханки, и сатиры, и тимпаны (8, 49; 293–294), и богини колесница (7, 162), – но нет того «сгущения», той концентрации различных мифологических мотивов и образов, которые потребовались Толстому, чтобы передать свое чувство прекрасного прошлого. Для Пушкина наследие античности, воспринятое в составе культуры эпохи Просвещения, было неотделимо от его собственного духовного опыта. Стихотворения Пушкина на темы античности были воплощением равновесия идеальной красоты и современного сознания (4, 28). Толстому для воссоздания колорита античности потребовались зримые осязаемые подтверждения утраченной гармонии. Стихотворение заканчивается отрезвляющей картиной действительности: «Но уж не та теперь пора; / Где был заветный лес Дианы, / Там слышны звуки топора, / Грохочут вражьи барабаны; / И всё прошло; нигде следа / Не видно Греции счастливой, / Без тайны лес, без плясок нивы, / Без песней пестрые стада / Пасет татарин молчаливый…» (14, 108–109). Переход от романтической высшей «реальности» к сниженной «правде» напоминает пушкинские признания о смене поэтических ориентиров в «Отрывках из путешествия Онегина» (9, 174).

Несмотря на способность видеть мир таким, какой он есть, Толстой остается поклонником красоты. *Нигде следа не видно Греции счастливой* – эта мысль опровергается текстом следующего стихотворения: «Солнце жжет; перед грозою / Изменился моря вид: / Засверкал меж бирюзою / Изумруд и малахит. / Здесь на камне буду ждать я, / Как, вздымая корабли, / Море бросится в объятья / Изнывающей земли, / И, покрытый пеной белой, / Утомясь, влюбленный бог / Снова ляжет, онемелый, / У твоих, Таврида, ног» (14, 109). *Бирюза, изумруд и малахит* – характерные для Толстого сверкающие яркие краски, – метафорическая картина моря перед грозою и показатель душевного волнения поэта. Ожидание чуда реализуется в дальнейшем развитии лирического сюжета в категориях мифа: силы стихий обретают живую страстную душу; впервые в цикле рождается одушевлённый женственный образ *Тавриды*. Стихотворение, близкое к антологическому жанру, воспринимается в пушкинском контексте и кажется отзвуком «Нереиды» («Среди зеленых волн, лобзающих Тавриду, / На утренней заре я видел

нереиду…» – 7, 22) и стихов из «Онегина» («Я помню море пред грозою: / Как я завидовал волнам, / Бегущим бурной чередою / С любовью лечь к ее ногам!..» – 9, 20).

Пушкинские реминисценции, отзвуки пушкинских мотивов, ритмов, образов обогащают содержание цикла Толстого, создают глубинную смысловую и эмоциональную перспективу, помогают прорастанию «временного в вечное» (12, 280). Порой кажется, что пушкинский контекст образует тот воздух, которым Толстому легко дышать, – потому и возникает ощущение пушкинской лёгкости при чтении «Крымских очерков».

Библиографический список

1. *Альми И.Л.* О лирике. Из истории миниатюры в русской поэзии XIX–XX веков // *Альми И.Л.* Внутренний строй литературного произведения. – СПб., 2009.

2. *Бочаров С.Г.* «Все же мне вас жаль немножко…»: Заметки на полях двух стихотворений Пушкина // Пушкинский сборник. – М., 2005.

3. *Долинин А.А.* Анчар // Пушкинская энциклопедия: Произведения. Вып.1. А – Д. – СПб., 2009.

4. *Кнабе Г.С.* Античная литература // Пушкин. Исследования и материалы. Том XVIII–XIX. Пушкин и мировая литература. Материалы к «Пушкинской энциклопедии». – СПб., 2004.

5. *Муравьева О.С.* Деревня («Приветствую тебя, пустынный уголок…», 1819) // Пушкинская энциклопедия: Произведения. Вып.1. А – Д. – СПб., 2009.

6. *Муравьева О.С.* Об особенностях поэтики пушкинской лирики // Пушкин. Исследования и материалы. Т.XIII. – Л., 1989.

7. *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. – Л., 1977. – Т.2.

8. *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. – Л., 1977. – Т.1.

9. *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. – Л., 1978. – Т.5.

10. *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. – Л., 1977. – Т.3.

11. *Сильман Т.И.* Заметки о лирике. – Л., 1977.

12. *Сурат И.З.* Лирические сюжеты // Сурат И.З. Мандельштам и Пушкин. – М., 2009.

13. *Толстой А.К.* Полн. собр. стихотворений: В 2 т. – Т. 1. Стихотворения и поэмы (примечания Е.И.Прохорова). – Л., 1984.

14. *Толстой А.К.* Собр. соч.: В 4 т. – М., 1963. – Т.1.

15. *Толстой А.К.* Собр. соч.: В 4 т. – М., 1964. – Т.4.

А.В. Перетягина
Гимназии № 15 города Костромы

РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКИЙ КОНТЕКСТ РОМАНА И.С. ТУРГЕНЕВА «НАКАНУНЕ»

Ивана Сергеевича Тургенева почему-то привыкли считать человеком неверующим. Некоторые исследователи даже прямо называют его атеистом. Да, религиозное чувство Тургенев уподоблял таланту, который даётся человеку с рождения. Себя он относил к «неимущим», но жил надеждой обрести веру. Ещё в первом своём произведении «Стено» он признавался: «Как неба жажду веры… жажду долго, / А сердце пусто до сих пор…» (8, 387). Характерна также одна фраза из письма Е. Е. Ламберт от 15 (27) ноября 1861 года: «Но я ещё не теряю надежды» (6, 306). Эти слова, написанные самим Тургеневым в зените духовной жизни, раскрывают сущность его религиозной природы. Он не отворачивается – значит, ищет веры! Вот ключ к пониманию того, какое место занимала религиозная проблема в душе Тургенева.

Тургенев-писатель служил христианскому вероучению. Это служение не исчерпывается созданием образов религиозно одарённой девушки Лизы Калитиной или праведницы Лукерьи,

© А.В. Перетягина, 2011

«это служение не исчерпывается и созданием образа Христа в прозаическом стихотворении, в котором Тургенев очень близко подошёл к тайне воплотившегося Бога. <…> Жажда Бога открывается ему в признании Любви как сущности жизни, как её Духовного Первоначала» (2, 16).

Слово *накануне*, вынесенное в заглавие романа И. С. Тургенева, завораживает какой-то недосказанностью, мерцающей тайной. Оно многомерно, допускает разные варианты прочтения, интерпретации произведения. Как важно научиться читать и слышать не буквы и звуки, а стоящий за ними высокий смысл и великую спасительную красоту! Внешнее не всегда равно внутреннему, и чтобы постичь это внутреннее, надо смотреть вглубь.

Да, новая эпоха выдвигала перед писателем задачу создания нового образа женщины. Рассказывая о детстве Елены Стаховой, Тургенев подчёркивает наделённость природным умом, доброжелательность, религиозность. Она обладала умением отзываться на чужую боль и была готова бескорыстно служить общему делу. Помощь бедным, забота о страждущих, сосредоточенность, молчаливость составляли главное свойство натуры Елены: «Она с детства жаждала деятельности, деятельного добра; нищие, голодные, больные её занимали, тревожили, мучили; она видела их во сне, расспрашивала об них всех своих знакомых; милостыню она подавала заботливо, с невольною важностью, почти с волнением» (7, 33). На десятом году жизни Елена познакомилась с нищею девочкой Катей, слушала её рассказы о «жизни на всей Божьей воле», воображала себя странницей, «думала о том, как она вырежет себе ореховую палку, и сумку наденет, и убежит с Катей, как она будет скитаться по дорогам в венке из васильков…» (7, 34). Из этого источника приходит к Елене мечта о правде, которую надо искать со странническим посохом в руках. Из того же источника – готовность пожертвовать собой ради других.

Функцию композиционного центра в романе выполняет сад: прекрасная девушка живёт в замкнутом пространстве сада, который становится отражением её души. Сюда ради завоевания её сердца устремляются из «большого» мира по узкой тропинке четыре претендента, каждый из которых проходит через испытание. Именно девушка, делающая выбор между четырьмя мужскими персонажами, становится центральной фигурой романа. Анализируя собственное состояние, Елена разговаривает с садом, небом, луной. Луна завораживает, зачаровывает своим светом Елену.

Летняя лунная ночь, врывающаяся в открытое окно комнаты, создаёт атмосферу особой доверительности и исповедальности. Елена долго глядела «в ночь» через открытое окно, «потом она встала, движением головы откинула от лица волосы и, сама не зная зачем, протянула к нему, к этому небу, свои обнаженные, холодные руки; потом она их уронила, стала на колени перед своею постелью, прижалась лицом к подушке и <…> заплакала какими-то странными, недоумевающими, но жгучими слезами» (7, 36).

Казалось бы, Елена, эмоциональный психологический тип личности, должна полюбить Шубина – художника по своей природе. Но она выбирает Инсарова, которому непонятна и чужда поэзия русской природы. Мелодия любви его иная, чем, например, у Лаврецкого: в ней преобладает не музыка, а гражданский романтический пафос. Да и, как выяснилось в сцене, которая происходит в парке Царицина, куда вся компания отправилась полюбоваться прудами, Инсаров совсем «не умел петь». Что же определило выбор Елены? Мужественность Инсарова, поэзия его гражданских идеалов, сдержанная страстность натуры. Именно ему дано привести в движение, пробудить к жизни «спящую царевну», которая, только полюбив, пробуждается от ожидания и раздумий (1, 126).

Всем своим обликом Елена напоминает птицу, которая покинула своё «дворянское гнездо»: «Во всем ее существе, в выражении лица, внимательном и немного пугливом, в ясном, но изменчивом взоре, в улыбке, как будто напряженной, в голосе, тихом и неровном, было что-то нервическое, электрическое, что-то порывистое и торопливое…» (7, 32). «Её душа и разгоралась и погасала одиноко, она билась, как птица в клетке …Гроза проходила, опускались усталые,

не взлетевшие крылья» (7, 35). Когда Елена приходила к Инсарову, то Инсаров всегда сначала слышал шум: «Что-то слегка зашумело за дверью…» (7, 110). Как будто птица, шум крыльев которой сначала мы слышим при приближении, Елена предваряла своё появление лёгким шумом. Лейтмотив романа – это Елена *у окна*: «Между тем Елена вернулась в свою комнату, села перед раскрытым *окном*»; «Елена дольше обыкновенного не отходила *от окна*»; «Елена <…> подходила *к окну*, прикладывалась горячим лбом к холодному стеклу и думала…»; «Елена прислонилась головою к спинке кресла и долго глядела *в окно*» (7, 32, 35, 88, 161).

Облик Елены-птицы дополняет и одна деталь в описании большой, почти совсем пустой комнаты Инсарова, в углу которой висела громадная клетка, подвешенная под самый потолок. «В этой клетке когда-то жил соловей», но Инсаров, видимо, выпустил птицу на волю (7, 36). Традицию изображения в литературе метафорического образа женщины-птицы, восходящего к фольклорному образу птицы-девы и воплощённого в героине тургеневского романа, продолжили Л.Н. Толстой, А.Н. Островский, А.П. Чехов. Так, в романе «Война и мир» Л.Н. Толстого Наташа Ростова говорит Соне: «Так бы вот села на корточки, <…> подхватила бы себя под коленки <…> и полетела бы» (5, 164). В драме А.Н. Островского «Гроза» Катерина тоже ощущает себя готовой взлететь: «…Отчего люди не летают так, как птицы? <…> Мне иногда кажется, что я птица. <…> Вот так бы разбежалась, подняла руки и полетела» (4, 221). Подобная аналогия проводится и в пьесах А.П. Чехова «Чайка» и «Три сестры». Нина Заречная говорит о себе Треплеву: «Я – чайка…» (10, 58); а сёстры Прозоровы – Ольга, Маша и Ирина – напоминают сжавшихся в комочки озябших птичек, отставших от своей стаи, которые тоскливо заклинают: «В Москву! В Москву! В Москву!», заранее зная, что никуда не уедут.

А.П.Чехов в «Чайке» очень точно формулирует ещё одну важную для Тургенева мысль. Подводя некоторый итог своей жизни, Нина Заречная замечает: «Я теперь знаю, понимаю…, что в нашем деле… главное не слава, не блеск, ...а уменье терпеть. Умей нести свой крест и веруй» (10, 58).

Доминантами художественной организации романа «Накануне» становятся образы грозы и крылатой птицы. Универсальный мотив человеческой неустроенности, бесприютности в земном мире, впоследствии обозначенный Тургеневым формулами «без гнезда», «на краю чужого гнезда», нашёл всестороннее воплощение в этом романе: «Куда я иду? Где моё гнездо?» – задаётся вопросами героиня. «Смерть-рыбак», вспугнувший птицу, не позволил ей долететь до гнезда, и она «сложила крылья – и, как подстреленная, с жалобным криком пала куда-то далеко за тёмный корабль». Может, это настоящий приют? Ведь, как пишет Тургенев, «смерть всё прикрывает и примиряет, не правда ли?» (7, 82, 157, 165).

Мотив и образы этико-эстетической системы романа «Накануне» постоянно перекликаются, взаимоотражаются, обретая новые «сверхсмыслы»: человеческая душа – птица в клетке, испуганная рыбаком «чайка» без гнезда, пойманная «рыба»; неизбежность смерти – «рыбак», раскинувший свои сети. Как справедливо отметила исследовательница творчества Тургенева А.А. Новикова, автор «Накануне» делает значительные шаги в направлении христианского миропонимания (3, 60).

Ветхая часовенка, где происходит объяснение Елены и Инсарова, образок, который вместе с родительским благословением отец Елены дал ей на прощание, Христова милостыня, воздаяние любовью за добро – все эти образы и мотивы становятся символами, вводящими в подтекст христианские идеалы. Что-то подсказывает Елене: «…Я мало молюсь; надо молиться…». В этой «жажде и радости молитвы», пишет Тургенев, «человек способен обрести успокоительное сознание прочного убежища, неизменной защиты, бессмертного покровительства» (7, 80, 156).

Трагическая кульминация романа – смерть Инсарова, который был неуязвим, пока стремился к одной единственной цели. Его равнодушие к художеству, отторжение «русской любви» – интуитивная самозащита от собственной личности и судьбы. Именно то, что Инсаров игнорировал, от чего пытался бежать, настигает и сокрушает его. Инсарова убивает не просто любовь,

а счастливая любовь к достойнейшей из женщин, которая верна не только ему, но и его делу, готова в полной мере разделить его участь.

Правда, любовь, жизнь и смерть одновременно страшат и притягивают человека. Природа «грозит нам; она напоминает о страшных, <…> о недоступных тайнах. Не она ли должна поглотить нас, не беспрестанно ли она поглощает нас? В ней и жизнь и смерть; и смерть в ней так же громко говорит, как и жизнь.

– И в любви жизнь и смерть» (7, 130).

В таком контексте название романа наполняется новым смыслом: «канун» – это порог, граница, завеса, стена, о которую бьётся человеческая душа, жаждущая «вознестись» от тьмы к свету, от земли к небу.

В православном храме «канун» – низкий столик с изображением Распятия и подставкой для свечей. Около кануна обычно располагается большое изображение Голгофы. Перед Распятием на кануне ставятся поминальные свечи по душам усопших. Свеча тоже имеет своё значение: чистый воск означает чистоту людей, его приносящих; мягкость и податливость воска показывают готовность к послушанию Богу, а горение свечи символизирует очищение человека огнём Божественной любви. Имя Елена, данное героине автором, в переводе с греческого языка означает *факел*. Елена и Инсаров сгорают подобно двум жертвенным свечам на этом поминальном «кануне». Не случайно говорят о Елене: «Наша барышня как свечка тает», а Инсаров «похудел, постарел, побледнел, сгорбился, <…> впалые глаза его блестели странным блеском» (7, 124, 149).

Любовь также становится жертвоприношением. По мере движения сюжета «огненная энергия» романа становится гуще. «В глубине глаз» Инсарова «зажигался какой-то глухой, неугасаемый огонь»; «душа его загорелась». Внутреннее пламя пожирает героя: «К обеду у него сделался жар <…>. Жар быстро усилился к вечеру <…>. И всё исчезло в багровом хаосе». Огонь разгорелся и внутри, и снаружи: «Кругом занимался пожар, и никто не мог предвидеть, куда он пойдёт, где остановится» (7, 55, 110, 117, 136). Пламя – метафора самой жизни, на огненный жертвенник которой возложено человеческое существо.

Однако молитва рождается в Елене, как и в героине повести «Затишье», «слишком поздно», только на краю «бездны»: «Неужели же нельзя умолить, отвратить, спасти… О Боже! Неужели нельзя верить чуду?» – а потом и вовсе замирает: «…Она опустилась на колени, но молиться не могла. <…> Елена молиться не могла: она окаменела». После смерти мужа Елена, одетая во всё чёрное с головы до ног, исчезает навсегда и безвозвратно: «Никто не знает, жива ли она ещё» (7, 156, 164, 166). Душа её как будто рассечена тонким лезвием: «И Тебе Самой оружие пройдет душу» (от Луки, 2:35). Они венчались с Инсаровым «в едину плоть» – и душой едины. Так кто же умер: муж или жена?

История жизни Елены перекликается с житием святой блаженной Ксении Петербургской. Никто не знает точно, когда родилась блаженная Ксения и когда скончалась, но все знают её имя. Несомненно, знал и Тургенев. Блаженная Ксения свой спасительный подвиг несла в Петербурге. Она была замужем за певчим придворного хора Андреем Фёдоровичем Петровым, который внезапно умер. Помня о том, что Господь соединяет супругов в таинстве брака в одно целое, двадцатишестилетняя вдова надела на себя одежду супруга и назвалась Андреем Фёдоровичем. Подвизалась блаженная в подвиге юродства 45 лет и скончалась в начале XIX века, но до сих пор не прекращается всенародное почитание Ксении Петербургской. Как птица, она летала по Петербургу и охраняла его. Блаженная Ксения молилась о душе своего мужа, а стала молитвенницей о всём мире.

Елена тоже продолжила дело мужа, его родина стала её родиной. Пока не настал черёд её телесной смерти, Елена расстаётся с отечеством, живёт в нищете, подвергается опасностям. Герои романа вознесли свои жертвы, сожгли себя на поминальном «кануне» собственной жизни и смерти.

«Как бы то ни было, след Елены исчез навсегда и безвозвратно, и никто не знает, жива ли она ещё, скрывается ли где, или уже кончилась маленькая игра жизни, кончилось её лёгкое брожение, и настала очередь смерти. Случается, что человек, просыпаясь, с невольным испугом спрашивает себя: неужели мне уже тридцать ...сорок …пятьдесят лет? Как это жизнь так скоро прошла? Как это смерть так близко надвинулась?» – размышляет Тургенев (7, 166).

Одинокая среди друзей, чужая среди своих же постоянных спутников, стоит Елена в своём чёрном одеянии, безвольно опустив руки и глядя на нас. В её взгляде звучит безмолвная просьба то ли о помощи, то ли о любви.

В связи с этим вспоминаются строки совсем из другой эпохи:

За быстроту стремительных событий,
За правду, за игру…
Послушайте! Ещё меня любите
За то, что я умру (9, 57).

Библиографический список

1. *Кафанова О.Б.* Поэзия и философия сада в творчестве И.С. Тургенева // И.С. Тургенев. Новые исследования и материалы. – СПб.: Альянс-Архео, 2009.
2. *Курляндская Г.Б.* Романтика реалистических произведений И.С. Тургенева // Спасский вестник. – 2006. – №13.
3. *Новикова А.А.* Роман И.С. Тургенева «Накануне» в соотнесённости с новыми лирико-смысловыми контекстами // Спасский вестник. – 2007. –№4.
4. *Островский А.Н.* Полн. собр. соч.: В 12 т. – Т. 2. – М.: Искусство, 1974.
5. *Толстой Л.Н.* Собр. соч.: В 22 т. – Т. 5. – М.: Художественная литература, 1980.
6. *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма: В 13т. – Т. 4. – М., Л.: Наука, 1964.
7. *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Соч.: В 15 т. – Т. 8. – М., Л.: Наука, 1964.
8. *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Соч.: В 15 т. – Т. 1. – М., Л.: Наука, 1960.
9. *Цветаева М.И.* Собр. соч.: В 2 т. – Т.1. – М.: Художественная литература, 1988.
10. *Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 18 т. – Т. 13. – М.: Наука, 1978.

О.В. Белопухова
Костромской государственный университет им. Н.А. Некрасова

МОТИВЫ ШИЛЛЕРОВСКОЙ БАЛЛАДЫ «ТОРЖЕСТВО ПОБЕДИТЕЛЕЙ» В РОМАНЕ И.С. ТУРГЕНЕВА «ДЫМ»

Поздние романы И.С. Тургенева, как он сам отмечал, написаны в новой для него манере. Исследователи их поэтики сосредоточили свои усилия на изучении тех изменений, которые произошли в жанрово-характерологической и сюжетно-композиционной системе писателя.

В «Дыме» намечается переход автора к общественному роману с ярко выраженной эпической тенденцией, которая послужила поводом к утверждению, что Тургенев потерпел провал, отступив от выработанных им самим принципов построения романа. Р. Фрибон считал, например, что законченная форма романа, к которой Тургенев стремился в предыдущих четырёх романах и которая нашла, наконец, совершенное воплощение в «Отцах и детях», рухнула в «Дыме» под тяжестью огромного количества полемичного материала.

Подобные замечания не безосновательны. Композиция «Дыма» не проявляет единства, основные композиционные элементы недостаточно слиты друг с другом. Но причину следует,

© О.В. Белопухова, 2011

вероятно, искать не в большом количестве критического материала, в композиционном обособлении любовной истории Литвинова и Ирины, которая носит новеллистический характер. Структура, намеченная в экспозиции романа, как огромный «клубок» мотивов, и имеющая своей целью изображение панорамной картины общества, не воспроизведена Тургеневым полностью. Только один мотив – драма любви главных героев находит своё трагическое завершение.

Вводя в роман законченную повесть о любви со свойственными писателю элементами динамизма и фрагментарности, Тургенев воспользовался своим проверенным методом, однако любовная коллизия не слилась с общей структурой, так как в центр повествования поставлен не один главный герой, представляющий эпоху, а групповая картина современного русского общества.

Исходя из сказанного выше, мы присоединяемся к точке зрения Г. Дудека, что роман «Дым» следует рассматривать не как неудавшуюся попытку продолжения традиций романа с «новеллистическим ядром» (любовная история Литвинова и Ирины являет собой не что иное, как «новеллистическое ядро» «Дыма»), а как решительный поворот к общественному эпическому роману с чертами новеллистической, драматической плотности и неизменным тургеневским лиризмом. Следует добавить, что новеллистический «остов» романа сохраняет балладные черты. Тем более что зависимость заглавия романа от последней строфы баллады Ф. Шиллера и перевода В.А. Жуковского сомнений ныне не вызывает (3, 151–152).

Источником баллады Шиллера «Siegesfest» (дословно «Праздник победы») послужил сюжет, почерпнутый из «Илиады» Гомера и «малых» поэм о Троянской войне. В своей статье В.Г. Белинский даёт балладе высокую оценку, называя её одним из величайших и благороднейших созданий Шиллера. Содержание стихотворения состоит в описании празднества, в высказываниях героев, участвовавших в осаде и покорении города. Шиллеровская баллада была впервые переведена на русский язык В.А. Жуковским в 1928 году. Белинский ставил это русскому поэту в особую заслугу (1, 203).

Как и у Шиллера, баллада Жуковского – двухголосна: она построена как античная хоровая песнь. Один голос ведут оставшиеся в живых греческие вожди, а другой принадлежит античному «хору». Жуковский во многих случаях отступил от подлинника, от некоторых мест оригинала он отказался, другие (концовку) передал афористически, третьи – сделал соответствующими античному духу. Цель Жуковского, в отличие от Шиллера, состояла не в воспроизведении быта, античной экзотики, а в проникновении в характер древнего мироздания, передаче психологии людей отдалённой эпохи. В балладе становится сильной лирическая тема, эпические герои древности превратились у Жуковского в философов, рассуждающих о превратностях бытия и скоротечности земного счастья. Высокая оратория заканчивается пророчеством Кассандры о переменчивой участи земного человека. Прорицательница предвещает горе победителям, празднующим тризну. В балладе появляется мотив дыма, который сохраняет в своём переводе и В.А.Жуковский:

Всё великое, земное
Разлетается, как дым:
Ныне жребий выпал Трое,
Завтра выпадет другим (2, 142).

И.С. Тургенев обращается к этой строфе неоднократно. Отношение подобных отзвуков шиллеровской баллады к их первоисточнику можно определить как мимолётное, спорадическое. Такая связь возникает стихийно и на первый взгляд объясняется конкретными, частными стилистическими задачами, которые решает автор.

Такова же спорадически возникающая связь с Шиллером при появлении в поздней лирике Тютчева, одного из любимых поэтов Тургенева, мотивов дыма, «дымного столпа». Этот мотив

то сближается с концовкой «торжества победителей» (в переводе Тютчева «Поминки»), то уходит к роману Тургенева «Дым». В своём переводе Ф.И. Тютчев иначе передаёт вышеупомянутую строфу оригинала Шиллера: здесь появляется ещё одно дополнение сложной символики дыма – пар. Следует отметить, что первоначально заглавие тургеневского романа было переведено как «Dunst» – это пар, испарение, и только в одном из последних немецких собраний сочинений И.С. Тургенева переводчик с полным основанием передал как «Rauch» – дым, клубы дыма.

Толкование заголовка тургеневкого романа вызывает и поныне многочисленные споры. Варианты заглавия автора так или иначе явились итогом размышлений писателя над вопросом о том, куда идёт Россия. «Дым», «газообразность», «пар», всеобщая неясность – вот вывод Тургенева. Библейский мотив дымного столпа, ведущего человека к богу, истине, в шиллеровской балладе как нельзя лучше соответствовал надеждам и чаяниям автора «Дыма» о выходе России из неустойчивости настоящих исканий на верный путь.

Исходное значение для понимания символики «Дыма» имеет тургеневская философия природы, его двоякое отношение к ней. Как и в шиллеровских балладах античного цикла, живая природа для Тургенева – неисчерпаемый источник прекрасного, и общение с ней возвышает человеческие души. Но человек, как часть природы, находится во власти не управляемых им стихий, разрушающих осуществление его сознательных устремлений. Символика «Дыма» образуется путём уподобления социальных и духовно-психологических состояний явлениям природы.

Баллада Шиллера проникнута глубокой грустью и сожалением о безвозвратно исчезнувшем мире счастья и гармонии Эллады. Тургенев же выразил в образе дыма, символизирующего идею хаоса и призрачности, фатальной зависимости человека от власти тёмных неуправляемых сил, своё представление о состоянии современного ему мира. Судьба человека оказывается во власти случая у Шиллера, а игра в рулетку у Тургенева превращается в игру своей судьбой, делает существование человека призрачным и неопределённым.

Мотив игры – искусственной и фальшивой жизни – является ответвлением темы дыма и находит своё развитие в последующих сценах, которые состоят из беглых сатирических зарисовок наиболее ярких фигур сборищ и перечисления их бессвязных разговоров. Как и Шиллер в начале своей баллады меткими штрихами рисует ситуацию, Тургенев даёт обобщённый портрет «сливок» русского общества, собравшихся у «русского дерева». И далее беглое повествование называет множество разнообразных лиц, попутно наделяя их, подобно Шиллеру, краткими характеристиками, но у Тургенева они носят сатирический характер. И если каждое имя греческого героя говорило просвещённому читателю о его славных подвигах, то для Тургенева имя вообще теряет смысл: сколько их, таких баронов Z или князей Y, в России. А их чисто механическая связь, неопределённость облика и неподлинность жизни создают впечатление чего-то призрачного, подобного дыму.

В построении сцен из светской жизни можно ясно увидеть проявление балладного композиционного принципа. Первая глава вырисовывается как «сгусток мотивов». Развитие идёт по кольцу или спирали с чередованием мотивов, в данном случае объединённых как вариации образа дыма. По мере развёртывания романа центральный символ расширяет своё философское содержание. Мотив мрака и невежества, отсутствующий у Шиллера, развивает тему дыма и переносится на губаревское общество, соединяет его с Россией в целом.

Никакие речи покорителей Трои, мудро рассуждающих о превратностях бытия, не могут сравниться со словами Кассандры, говорящей от имени богов о скоротечности и тщетности земных благ и удовольствий и сравнивающей всё земное с дымом, дымным столпом, уходящим в небо. Итоговое обобщение тема дыма находит во внутреннем монологе Литвинова, когда он возвращается в Россию, подводя философский итог его размышлениям об увиденном и пережитом.

Библиографический список

1. *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. – Т.10. – М., 1956.
2. *ЖуковскийВ.А.* Собр. соч.: В 4 т. – Т. 2. – М., 1959.
3. *Левин Ю.Д.* Статья И.С. Тургенева «Гамлет и Дон-Кихот» // Н.А. Добролюбов. Статьи и материалы. – М., 1965.

С.В. Голенчукова
Костромской государственный университет им. Н.А. Некрасова

ДУХОВНЫЕ ИСКАНИЯ И.С. ТУРГЕНЕВА, ОТРАЖЕННЫЕ В ЕГО ЭПИСТОЛЯРНОМ НАСЛЕДИИ 1853–1867 ГОДОВ

> Нас двое в комнате: собака моя и я. На дворе воет страшная, неистовая буря. Собака сидит предо мною – и смотрит мне прямо в глаза. И я тоже гляжу ей в глаза. <…> Смерть налетит, махнет <…> своим холодным широким крылом… И конец! Кто потом разберет, какой именно в каждом из нас горел огонек?
>
> И. С. Тургенев «Собака»

Период 1853–1867 годов – непростой период в жизни И.С. Тургенева. С одной стороны – были потери, казались неразрешимыми дела с замужеством дочери, значительно ухудшились отношения с Полиной Виардо. С другой – Ивану Сергеевичу все-таки удалось найти свое место в жизни, свить гнездо, возобновить прежнюю переписку с возлюбленной Полиной и появились силы для написания нового большого романа после «Отцов и детей».

Кроме того, именно в письме к С.Т. Аксакову от 12(24), 16(28) мая 1853 г. мы находим следующие строки: «Вчера мы ходили вдоль осинового леса со стороны тени, вечером; солнечные лучи забирались с своей стороны в глубь леса и обливали стволы осин таким теплым светом, что они становились похожи на стволы сосен; а листва их почти синела – и над нею поднималось бледно-голубое небо, чуть обрумяненное зарей» (1, 230). Весь этот пейзаж вошел полностью в начало XI главы «Отцов и детей». А в 1867 г. написан роман «Дым».

Поэтому важным оказывается детальное рассмотрение мыслей писателя, бродивших в его уме в этот период времени, с целью будущего их применения к изучению рождения и развития замыслов и сюжетов таких тургеневских романов, как «Отцы и дети» и «Дым».

Важным считается разделение периода 1853–1867 гг. на два отдельных подпериода: 1853–1861 и 1862–1867. Такое деление не случайно, поскольку период 1853–1861 гг. условно можно назвать временем активных духовных исканий Тургенева и временем создания и выхода в свет романа «Отцы и дети», а период 1862–1867 гг. – временем смирения писателя перед жизнью и написания романа «Дым». Более подробно остановимся на этом последнем периоде.

Судьба, от которой не уйти человеку, – сквозная мысль всем писем Тургенева в это время, адресованных его близким друзьям: графине Ламберт, Фету, Валентине Делессер и многим другим. Свою судьбу Тургенев часто называет «Божеством», «Звездой», «Небом» или просто – «Судьбой».

Так, В.П. Боткину 18 сентября 1864 г. Иван Сергеевич пишет: «Радуюсь за тебя, что ты хорошо и мирно провел лето: в наши годы – подобные два месяца – подарок неба» (5, 49).

© С.В. Голенчукова, 2011

А 1 декабря 1863 г. – Полине Виардо: «Я настолько боюсь новых проделок моей несчастной звезды, что не хочу больше говорить о том блаженстве, которое я вновь испытаю в Бадене» (4, 361).

Достаточно часто Тургенев, загадав что-то на будущее, оказывался свидетелем того, что все происходит совсем иначе, не так, как он хочет, не так, как он задумал, а так, как распорядись его судьба. Речь идет и о его неудавшихся поездках в Россию, и о желанных встречах с близкими людьми. Именно поэтому писатель становится более осторожен в своих высказываниях, называет не точную дату, а лишь предполагает ее, полагаясь на промысел Божий.

Здесь же встает вопрос о религиозности Ивана Сергеевича. Сам Тургенев называет себя атеистом, не христианином и не ортодоксом (22 августа 1864 года он пишет Е.Е. Ламберт: «С Вашей точки зрения, за мною две большие вины: первая – отсутствие... ортодоксии; вторая – удаление из родины... О первом пункте я не буду распространяться: я не христианин в Вашем смысле, да, пожалуй, и ни в каком – и потому оставим это в стороне: это может повести только к тяжелым недоразумениям» (5, 45)).

Богатые на потери 1860 и 1861 гг. внесли свою лепту в формирование религиозных настроений тургеневских писем. Умерли: Н. Толстой, К. Аксаков, Т. Шевченко, жена Я.П. Полонского, сын и брат Е.Е. Ламберт и некоторые другие знакомые писателя. Отсюда размышления Тургенева о смерти. «Неужели смерть есть не что иное, как последнее отправление жизни? – Я решительно не знаю, что думать, – и только повторяю: счастливы те, которые верят» (3, 387). Вопросы религии, веры и безверии непрестанно волновали Тургенева в этот год утрат: «Естественность смерти гораздо страшнее ее внезапности или необычайности. Одна религия может победить этот страх <смерти>… Но сама религия должна быть естественной потребностью в человеке, а у кого ее нет, тому остается только с легкомыслием и стоицизмом отворачивать глаза» (3, 387). 15 (27) ноября Тургенев пишет Е.Е. Ламберт: «Меня утешает мысль, что Вы перенесли поразивший Вас удар с христианским смирением и твердою верою в Бога, который все ведет к лучшему. Да поддержит и вперед Вас эта вера! <…> да, земное все прах и тлен – и блажен тот, кто бросил якорь не в эти бездонные волны! Имеющий веру – имеет все и ничего потерять не может; а кто ее не имеет – тот ничего не имеет, – и это я чувствую тем глубже, что сам я принадлежу к неимущим! Но я еще не теряю надежды» (3, 381). Последние слова Ивана Сергеевича можно рассматривать как надежду на возможное пробуждение религиозных чувств в душе писателя, хотя сложно назвать атеистом человека, который ходит в храм и все важные события, должные случиться в его жизни, сопровождает словами: «Дай, Бог!» Так, о намеченной свадьбе Полинетт: «Дай бог, чтобы все пошло своим правильным ходом…» (5, 207), о своем возвращении в Россию (И.П. Борисову 22 февраля 1863 года): «Бог даст, месяца через полтора увидимся!» (4, 160).

Можно предположить, что писатель произносит эти слова машинально, и тем самым свести их к некоему устойчивому выражению, но детальный анализ писем Ивана Сергеевича позволяет нам сделать вывод, что «Дай, Бог» Тургенев говорит только по отношению к действительно важным событиям, в положительном исходе которых он заинтересован.

Если в письмах Тургенева периода до 1862 г. мы видели его мятущимся, не удовлетворенным в плане семейственности, одиноким, ведущим цыганскую жизнь и уставшим от того, что приходится жить на краешке чужих гнезд, и в связи с этим ассоциирующим себя с птицей, то Иван Сергеевич периода после 1862 г. предстает перед нами более смиренным человеком и в то же время более счастливым. Он пишет графине Е.Е. Ламберт 26 марта 1864 г.: «Оттого ли, что мои требования стали меньше, оттого ли, что там <в Бадене> мое настоящее гнездо, – только я замечаю, что счастье с некоторого времени дается мне гораздо легче». (4, 296).

Тургенев действительно начал обустраивать свое гнездо в Баден-Бадене, то гнездо, о котором он так мечтал на протяжении многих лет жизни. И пусть в нем не звучит нежный голос любящей жены, но нежный голос любимой женщины звучит совсем неподалеку. Иван Сергеевич

ежедневно, по несколько раз пишет письма своей возлюбленной Полине. И эти письма преисполнены чувства некоего внутреннего успокоения и комфорта. Он сообщает ей обо всем, что происходит в его жизни: обо всех значительных и незначительных вещах, о мелочах и важных наблюдениях

Например, в письме к Полине Виардо от 18 января 1863 г. мы находим такие строки: «…У меня сейчас самое сладостное мгновение за весь день: время, когда я беседую с вами. Итак, расскажу все, что я делал». А в письме от 12 июня 1865 г., адресованном также Полине Виардо, читаем: «Завывает ветер, проливной дождь с градом хлещет по стеклам, небо заволокло мрачной, грязно-серой пеленой, деревья раскачиваются из стороны в сторону, как одержимые, термометр показывает 4 градуса выше нуля (в полдень!), в комнатах холодно и сыро, встревоженные порывом ветра вороны каркают жалобно и уныло. Фет, который только что уехал, едва влез в экипаж, закутался в пушистую зимнюю шубу; даже увозивших его лошадей бил озноб, и шерсть их стояла дыбом; встречные крестьяне укутаны в овчинные тулупы, их огромные меховые шапки надвинуты на самую бороду, которую ветер крутит, как петушиные хвосты, мухи – да что я говорю! *две* полузамерзшие мухи, единственные в этом году, только что прилипли к рукам, противный запах, отдающий затхлостью и старыми грибами, проникает до мозга костей; ноги ломит, в животе урчит – вот точное изображение моего нынешнего пребывания в “cara patria”» (5, 142).

Интересно, что эти письма резко контрастируют по своему внутреннему наполнению и по тому впечатлению, которое оставляют по прочтении, со всеми остальными письмами Ивана Сергеевича, адресованными другим лицам. Они кажутся домашними, простыми. Кажется, что Тургенев не заботится о том, что сказать, как сказать, о чем сказать. И это не случайно, потому что именно Полину Виардо Тургенев считает в эти годы своим самым близким человеком. Он не так рад тем важным событиям, которые происходят в его жизни или жизни его дочери или близких людей, сколько тому, что происходит в жизни Полины Виардо. Именно она способна осчастливить писателя, настроить его на новую жизнь. И она же способна погрузить Тургеневу в атмосферу его размышлений о сложности и неясности жизни: «Ура! Да здравствует республика! Слава богу! Наконец-то свершилось! Уф! браво! точнее брава! Вот все, что я могу сказать. В воскресенье, 17 апреля 1864 г. в 8 ч. 35 мин. утра! Бегу к Поме, чтобы отнести ему благословенную телеграмму... Я же говорил вам, что будет мальчик. Впрочем, вы это тоже говорили. Да здравствует республика!» – пишет он, узнав о радостном событии, произошедшем в доме Виардо (5, 15).

Немного позже его гармоничные по своему содержанию мысли вновь обращаются к тяжелым размышлениям о жизни и ее цели. Валентине Делессер 14 мая 1864 г.: «Зачем мы живем? Для чего жизнь? Это непонятно – но уж коль скоро жизнь существует, то зачем смерть? Это столь же загадочно» (5, 21). Такие мысли были вызваны смертью матери Виардо.

Радость, гармония, смирение, возобладавшие в душе писателя в 1862–1864 гг., объясняются отчасти и тем, что удается наладить дела с дочерью, и речь идет не только о ее замужестве. Если в письмах к Полинетт более раннего периода Иван Сергеевич предстает как мнимый отец, то есть тот, который заботится о ней только из чувства отцовства, некой обязанности, должности, то в письмах более позднего периода он предстает перед нами как по-настоящему заботливый отец.

Действительно, если обратиться, например, к письмам Тургенева к его дочери раннего периода, то мы увидим, что первые его слова или вопросы обязательно касаются Полины Виардо и дух самого письма проникнут именно его возлюбленной Полиной. Часто создается впечатление, что он пишет дочери только для того, чтобы поговорить с ней о Полине Виардо. Так, например, Иван Сергеевич 31 января 1858 г. пишет дочери из Рима: «Я хочу дать тебе поручение, которое тебе будет приятно: когда будешь ее [П.Виардо] благодарить, поцелуй ей покрепче обе руки за меня» (2, 389). А 21 сентября (3 октября) 1860 г. в письме к Е.Е. Ламберт объясняет,

почему отношения с дочерью не складываются: «Я хочу пояснить Вам, почему именно между моей дочерью и мною мало общего: она не любит ни музыки, ни поэзии, ни природы – ни собак, – а я только это и люблю. С этой точки зрения мне и тяжело жить во Франции – где поэзия мелка и мизерна, природа положительно некрасива, музыка сбивается на водевиль или каламбур – а охота отвратительна. Собственно для моей дочери это все очень хорошо – и она заменяет недостающее ей другими, более положительными и полезными качествами; но она для меня – между нами – тот же Инсаров. Я ее уважаю, а этого мало» (3, 241).

Но уже в письмах периода 1862–1865 гг. Тургенев – это любящий и заботливый отец, которого волнует душевное состояние дочери, он обсуждает с ней претендентов на ее руку, чего не было раньше, дает ей полное право выбора супруга. Тургенев лучшим образом устраивает свадьбу дочери с владельцем стеклянной фабрики – Гастоном. Он дает жизненные советы молодым, делает все, чтобы дочь свила свое гнездо, а не была, как ее отец, членом разных семейств.

Полине Брюэр (Тургеневой) 28 февраля 1865 г.: «Дорогая Полинетта, твое утреннее письмецо было и очень долгожданным и очень желанным. Я рад узнать, что вы благополучно приехали в ваше гнездышко – и не сомневаюсь, что, в конце концов, вы будете считать его самым прелестным на свете – особенно когда там будет то, что обыкновенно бывает в гнездах. Если 25-е было для тебя утомительным днем, то и я испытал то же самое – и не мог сомкнуть глаз всю ночь. …Твой милый Гастон внушает мне самое большое доверие и самую большую симпатию: скажи ему, что я его обнимаю, как сына, и что он всегда и во всех случаях должен рассчитывать на меня, как на отца. Постарайся произвести на всех хорошее впечатление несколькими любезными словами: это так легко и так приятно» (5, 108).

Особо стоит отметить, что в письмах Тургенева периода 1862–1867 гг. на смену образа птицы, присевшей на краешек чужого гнезда, приходит образ жужжащей, надоедливой мухи, которой не нужно ничего, кроме тепла и света. Тургенев пишет Е.Е. Ламберт 7 октября 1862: «Под старость я начинаю уподобляться мухе: солнце светит, ничего не болит – так и ничего не нужно больше» (4, 107).

Валентине Делессер 28 июля 1864 года: «Мучительно не знать разгадки; еще мучительнее, быть может, признаться себе в том, что ее вообще нет, ибо и самой загадки более не существует. Мухи, без передышки бьющиеся об оконное стекло, – вот, думается, самый точный наш символ» (5, 43).

Однажды в одном из своих писем Иван Сергеевич, продолжая делиться с Полиной Виардо своими размышлениями о жизни, рассказывает ей о событии, которое, по его мнению, даже событием-то нельзя считать. Он говорит о том, как однажды заметил в углу большого паука, который *захватил* в свои сети осу и собирался ее съесть, и его, Тургенева, *захватил* (оба слова “захватил” выделены самим Тургеневым курсивом. – *С.Г.*) такой прилив отвращения, что он раздавил оба этих существа. Тургенев спрашивает себя, имел ли он право вмешиваться в эти законы природы.

Данную ситуацию можно рассматривать как размышление Тургенева над вопросом, можно ли вмешаться в судьбу, изменить ее. Сам Тургенев в этом же письме дал ответ на этот вопрос: «Это еще один важный вопрос. Я не решил его поныне!» (5)

Тургенев размышляет о жизни: в письмах раннего периода писатель не может понять цель жизни, но пытается ее найти, чего нет в письмах периода после 1861 года.

Так, в 1854–1861 гг., находясь в постоянной погоне за П.Виардо, Тургенев потерял цель жизни. И в этом он признается в письмо к Е.Е. Ламберт 2 (14) марта 1862 г.: «И если я еще не успел проникнуться мыслью к неземному, то земное все давно ушло от меня – и я нахожусь в какой-то пустоте, туманной и тяжелой – и уже нисколько не расположен отворачиваться от картин разрушения, черных покровов, горя и т.п. <…> а от меня она <жизнь> бежит как змея – никак ее поймать не могу – куда поймать! Не могу увидать ее физиономию, узнать, какое наконец

ее значение?» (4, 27). Именно цель жизни является непременным условием существования человека на земле. Тургенев и рассуждает о жизни и позже, но сейчас, ближе к середине 60-х годов, он не столько старается понять ее цель, разгадать ее, сколько смиряется со своей судьбой.

В день своего рождения, 28 октября 1862 года, он пишет Е.Е. Ламберт письмо, в котором впервые рассуждает на тему обратимости судьбы: «Нынешний день 28-го октября был именно первым днем жизни для меня сорок четыре года тому назад. Почти вся жизнь уже позади – и я не могу сказать, с каким собственно ощущением я гляжу в прошедшее. Мне не то, что жаль его, не то, что досадно, не думаю, что я мог бы лучше прожить, если б!.. Не страшно мне смотреть вперед – только сознаю я совершение каких-то вечных, неизменных, но глубоких и немых законов над собою – и маленький писк моего сознания также мало тут значит, как если бы я вздумал лепетать: “я, я, я…” на берегу невозвратно бегущего океана» (4, 110).

И.П. Борисову 28 января (9 февраля) 1865 г.: «Моя песенка спета. Так спокойно катится жизнь, так мало сожалений, тревог – что только думаешь об одном: матушка Середа, будь похожа на Вторник – как сам батюшка Вторник был похож на Понедельник. Не поднимайтесь со дна вы, всякие черные тараканы – болезнь, слепота, глухота, увечие – а больше не надо, не надо ничего» (5, 97).

Позже размышления Тургенева вновь примут иной оборот: будут сомнения и поиски новой цели жизни. Тургенев рассуждает о родине, призвании писателя, счастье, и детальное рассмотрение всех этих мыслей автора позволяет нам более глубоко рассмотреть сюжетную, характерологическую и проблемную стороны романов «Отцы и дети» и «Дым». Все сказанное нами поможет объяснить, и как рождался и развивался замысел романа «Дым», и в связи с чем Иван Сергеевич обращается к новым героям и новой романной форме, и как в его сознании рождался образ дыма – образ жизни, потерявший смысл.

Библиографический список

1. *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. – Т 2. – М.: Наука, 1987. – 623 с.
2. *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. – Т 3. – М.: Наука, 1987. – 702 с.
3. *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. – Т 4. – М.: Наука, 1987. – 768 с.
4. *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. – Т 5. – М.: Наука, 1988. – 640 с.
5. *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. – Т 6. – М.: Наука, 1988. – 570 с.
6. *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. – Т 10. – М.: Наука, 1982. – 547 с.
7. *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. – Т 11. – М.: Наука, 1983. – 530 с.
8. *Тургенев И.С.* Собр. соч.: В 10 т. – Т 10. – М.: Худ.лит., 1962. – 442 с.
9. *Тургенев И.С.* Повести. – М.: Сов. Россия, 1982. – 256 с.: ил.

Т.М. Денисова
Костромской государственный университет им. Н.А. Некрасова

К ВОПРОСУ ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ДРАМАТИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА И.С. ТУРГЕНЕВА

Любовь к театру, драматическому творчеству с юных лет и до конца жизни не покидала Тургенева. Из опубликованных им в 1836–1849 гг. девяти статей пять посвящены анализу пьес и две содержат упоминания и разборы театральных спектаклей. Не только сам Тургенев, но и окружавшие его литераторы придавали особенное значение его драматургии, отмечали ее новаторский характер и связывали с ней большие надежды. Борясь за реалистический русский театр,

© Т.М. Денисова, 2011

писатель искал новые художественные формы, новые художественные приемы, которые позволили бы показать на сцене жизнь наиболее правдиво. В его пьесах нет искусственных интриг, действие развивается естественно в рамках повседневных жизненных отношений, в обычной бытовой обстановке. Это был принципиальный взгляд Тургенева на вещи, его литературная позиция – воспроизводить «жизнь, только жизнь – "куски жизни", без интриги и без грубых приключений» (1, 260).

Тургенев всегда стремился к правдивому изображению внутреннего мира человека. Для этого он искал художественные средства, способные показать на сцене человеческие переживания так, как они чаще всего проявлялись в жизни. Писатель избегал в своих пьесах многозначительных признаний героев. Напротив, речь их полна недоговоренностей, недомолвок. Особое значение приобретают жесты, в которых, как это обычно бывает в жизни, говоря словами Тургенева, «звучно высказывается человеческая душа» (2, 38). Отсюда и такие новые средства художественной выразительности, как пауза, развернутая ремарка, очень точно указывающая на действия героев.

Для пьес Тургенева характерно также новое построение диалога. Подчинив его раскрытию переживаний героев и происходящего между ними психологического столкновения, писатель часто прерывает диалог или совсем обрывает его, меняет тему разговора, без всякого подчас к тому повода. Таким образом, автор как бы создает «подтекст» речи героев, который способствует раскрытию их внутреннего мира.

Тургенев часто говорил, что заинтересовавшие характеры как бы преследуют его. И прежде чем начинать их разработку, он пишет их биографии и спрашивает себя: кто были их отец и мать, что за люди они были, каковы были их привычки. Такой творческий метод стали использовать в будущем и лучшие представители русской сцены. О прошлом героя, о том, кем были его отец и мать, где провел он молодость и с кем дружил, спрашивал потом Станиславский у писателя, у актеров, у себя самого перед выходом на сцену. Систему Станиславского часто соотносят с системой Гоголя, но она очень близка и психологическому анализу Тургенева, который не мог приступить к изображению человека без детального выяснения всех обстоятельств формирования его характера.

Трудным и сложным был путь Тургенева в драматургию. Современники отнеслись к его пьесам довольно холодно. Критика признавала художественные достоинства его драматических произведений, но не находила в них сценичности, а у автора драматического дарования. Мнение это было настолько устойчиво, что и сам Тургенев постепенно согласился с ним. В предисловии к первому изданию «Сцен и комедий» он писал: «Не признавая в себе драматического таланта, я бы не уступил одним просьбам г-д издателей, желавших напечатать мои сочинения в возможной полноте, если б я не думал, что пьесы мои, неудовлетворительные на сцене, могут представить некоторый интерес в чтении» (3, 22).

Не изменилось это мнение о театре Тургенева и в 70-80-е годы, хотя ряд его пьес с успехом был поставлен на сценах России и Западной Европы.

Интерес критики к драматургии Тургенева возник в конце XIX – начале XX века в связи с утверждением на сцене МХАТа драматургии Чехова, которая была воспринята как продолжение театра Тургенева. В это время было признано новаторство Тургенева-драматурга – предшественника чеховского театра.

Новаторская по содержанию и форме драматургия Тургенева оказала сильное влияние на все дальнейшее развитие русского театра. Пьесы Тургенева, глубоко психологические по своей художественной структуре, во многом предвосхитили драматургию XX века, поэтому некоторым театральным деятелям кажется, что интерпретация их не составляет для современного театра сложной проблемы. Между тем воплощение тургеневской драматургии требует особого подхода, пересмотра многих привычных художественных навыков деятелей сцены. Но и здесь следует соблюдать чувство меры.

В своей книге «Моя жизнь в искусстве» Станиславский посвятил пьесе Тургенева «Месяц в деревне» целую главу, подробно описав трудности работы над ней. По его мнению, пьеса построена «на тончайших изгибах любовных переживаний», и чтобы зрители смогли понять, что же происходит в душах героев, требуется «особая игра актеров, которая позволяла бы зрителю любоваться причудливыми узорами психологии любящих, страдающих и ревнующих сердец» (4, 326). Играть Тургенева обычными актерскими приемами нельзя, так как пьесы его становятся тогда несценичными. «Трудная сценическая задача! Ее не выполнишь ни жестами, ни игрой рук и ног, ни актерскими приемами представлений. Нужны какие-то невидимые излучения творческой воли и чувства, нужны глаза, мимика, едва уловимая интонация голоса, психологические паузы» (4, 327).

Несмотря на то что Тургенев довольно скоро простился с драматургией, любовь к театру и сценическому творчеству сопровождала его до конца жизни, и во многих своих произведениях он использовал знаменитые образы мировой драматургии в качестве фона для своих героев (король Лир, Гамлет, Фауст и т.д.).

Следует подчеркнуть, что вопрос о драматической природе тургеневских повестей и романов в нашем литературоведении почти не исследовался. Лишь в нескольких работах, например у И. Вишневской, содержатся подобные мысли.

Анализируя пьесу Тургенева «Месяц в деревне», исследовательница касается и вопроса о новаторстве писателя, о его поисках новых методов в литературе вообще. Она приходит к выводу о том, что «неверно отделять драматургию Тургенева от других его произведений непроходимой стеной» (5, 106), ведь большинство прозаических произведений писателя – «Дворянское гнездо», «Накануне», «Отцы и дети», «Дым», «Новь», «Рудин», «Бежин луг», «Муму», «Вешние воды», «Клара Милич», «Первая любовь», «Призраки» – экранизировались, то есть инсценировались. Исследовательница отмечает: «Есть что-то в творчестве писателя, что созвучно сцене, что драматично по самой своей художественной природе. Тургенев мыслит антагонистическими характерами, контрастными силами, диалогическими столкновениями, взрывчатыми соединениями» (5, 107). В качестве подтверждения своей мысли она приводит названия некоторых рассказов, составляющих цикл «Записки охотника»: «Хорь и Калиныч», «Ермолай и мельничиха», «Два помещика», «Татьяна Борисовна и ее племянник», «Чертопханов и Недопюскин» и т.д. Уже в самих названиях, считает она, содержится начало столкновения, начало драмы. Маленькой трагедией представляется Вишневской и небольшое тургеневское стихотворение в прозе «Порог»: «Поначалу ремарка: “Я вижу громадное здание. В передней стене узкая дверь…”. Затем вступает первый голос: “О ты, что желаешь переступить этот порог, знаешь ли ты, что тебя ожидает?” Завязывается диалог. “Знаю”, – отвечает героиня трагедии. Вопрос, ответ, нарастает конфликтность, трагизм ситуации. Всё драматичнее вопросы – “Готова ли ты на преступление?” Все определеннее ответы – “И на преступление готова”. Снова ремарка перед финалом: “Девушка перешагнула порог – и тяжелая завеса упала за нею”. И короткий, словно дуэльный обмен двумя решительными репликами: “Дура!” – проскрежетал кто-то сзади. “Святая!” – пронеслось откуда-то в ответ”. Пьеса закончилась. Трагедия совершилась. Трагедия в том пушкинском смысле, когда нет авторских выводов, когда высший суд, суд веков, определит правых и виноватых <…>. Словом Тургенев мыслил как драматург не в одних лишь своих пьесах, но в любом другом литературном жанре» (5, 107).

Сценическим действием, пьесой, действующие лица которой выступают как реально нарисованные люди, лирической оперой, музыку к которой могли бы написать Верди, Пуччини или Чайковский, представляется и повесть «Вешние воды». Это сравнение тем более верно, что оперное искусство Тургенев знал глубоко изнутри и оно было близко ему благодаря «светилу» его жизни – замечательной оперной певице и актрисе Полине Виардо. Он предварительно разбирал с ней ее очередные роли. Певица прислушивалась к его мнению, ценила его музыкальный

и артистический вкус. Тургенев и сам попробовал себя однажды в роли либреттиста оперетты, которая была поставлена в Веймаре. Он очень волновался, как будет принята эта вещь, так как имел отрицательный опыт в отношении своих постановок, но, к счастью, в этот раз премьера прошла успешно.

Своими пьесами Тургенев вписал новую страницу в историю нашего театра. В центре его пьес стоит изображение трагических последствий насильственного вторжения в духовный мир личности. За внешними формами бытового поведения его героев кроются глубокие психологические конфликты. В то же время драматургии Тургенева присущи острота и точность социальных характеристик, что делает ее актуальной для всех поколений зрителей. Тайна актуальности драматургии Тургенева и в том, что для ее воплощения современный театр должен искать и находить новые средства, меняясь и совершенствуя свое искусство.

Библиографический список

1. И.С.Тургенев в воспоминаниях современников: В 2 т. – Т.2. – М., 1983.
2. *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. – Соч.: В 15 т. – Т. 5. – М., 1960.
3. *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. – М., 1978–1990. – Соч.: В 12 т. – Т. 2.
4. *Станиславский К.С.* Моя жизнь в искусстве. – М., 1954.
5. *Вишневская И.* Действующие лица. Заметки о путях драматургии. – М., 1989.

Я.Н. Исакова
Шуйский государственный педагогический университет

СПЕЦИФИКА ЖАНРА СЦЕН В ДРАМАТУРГИИ И.С. ТУРГЕНЕВА*

Четыре свои пьесы «Безденежье», «Вечеринка», «Разговор на большой дороге», «Вечер в Сорренте» Тургенев определил как сцены. Ко второй половине XIX века пьесы-сцены становятся довольно распространённым явлением (9, 3). Уже в 20-е годы XIX века появляются «летняя сцена из русского быта» «Ночное» и «зимняя сцена из русского быта» «Святки» М.А. Стаховича. В 40-е годы драматические сцены создаёт Н.В. Гоголь («Утро делового человека», «Лакейская» и др.). Н.А. Некрасов пишет «деревенскую сцену» «Осенняя скука», «водевильные сцены из журнальной жизни» «Утро в редакции».

Впоследствии в жанре сцен плодотворно работал и А.Н. Островский. В течение всей своей творческой деятельности он написал восемь пьес-сцен: «Утро молодого человека», «сцены из деревенской жизни» «Воспитанница», «сцены из московской жизни» «Тяжёлые дни», «Пучина», «Не всё коту масленица», «сцены из жизни захолустья» «Поздняя любовь» и «Трудовой хлеб», «семейные сцены» «Не от мира сего».

По мнению Т.В. Чайкиной, в пьесах-сценах детально изображаются «важнейшие эпизоды из жизни конкретного героя, окружённого реалиями национального быта», для них характерно «наличие основной и довольно чёткой сюжетной линии и в связи с этим достаточная строгость композиции. Отдельные сцены переплетаются... создавая ощущение непрерывного потока жизненных событий и открывая комические, драматические, а порой и трагические стороны человеческого бытия» (9, 19).

«Безденежье», первая пьеса-сцена И.С. Тургенева, отличается чёткой пространственно-временной организацией. Тургенев дал пьесе жанровый подзаголовок «сцены из петербургской

*Работа выполнена в рамках реализации ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009–2013 годы.

© Я.Н. Исакова, 2011

жизни молодого дворянина», тем самым давая указание на то, что это одно типичное утро главного персонажа.

Автор мастерски передаёт детали внешности и костюма представителей городских сословий, отражённые в ремарках, особенности речи, живость диалога. Быстро развивающееся действие, обусловленное сменой кредиторов, и неожиданный финал создают комический эффект и придают оттенок водевильности, который ослабляется отсутствием любовной интриги и социальной проблематикой.

Жазиков – «столбовой помещик», «на службе не состоит, а… деньги тратит», желает жить соответственно своему социальному статусу, хотя «денежек-то не водится» (5, 62, 63). Для Жазикова, как и для персонажа комедии-сцены Островского Недопекина («Утро молодого человека»), важна лишь внешняя сторона дворянской жизни: он собирается «все мёбели брать у Гамбса», читает французский роман, долго спит, хочет Матвея в ливрею одеть «самую модную… серо-лиловую, с голубыми аксельбантами» (5, 52). Жазиков давно промотал все деньги и «от каждого звоночка как зайчик сигает» за ширмы, как только появляются кредиторы: немец-сапожник, купец-мебельщик, девушка-прачка, наумовский человек Сидор, художник, рассыльный из литографии.

Пустота, позёрство, дворянская спесь и комическая претенциозность мастерски изображены Тургеневым. Сначала Жазиков пеняет слуге за то, что он не разбудил его, затем узнаёт, что «сахар весь вышел» и с негодованием, с «необыкновенным жаром» произносит: «Однако ж я не могу остаться без чаю. Ступай, достань где-нибудь сахару», «…В долг возьми. Скажи, что завтра всё отдам». Узнав, что его слову уже не верят из-за долга, он восклицает: «Подлецы!», и в тот же момент почти умоляет Матвея отправиться в лавочку. В ответ на отказ слуги, Жазиков говорит: «Не дадут! Оттого, что ты глуп. Ты, чай, лавочнику кланяешься, словно милостыню просишь: пожалуйте, дескать, сахару. Нет у тебя никакой… как бишь это сказать по-русски… Ну, всё равно ты меня не поймёшь». И после этого пафосного выступления, как только раздаётся звонок, «Жазиков стремглав бросается за ширмы и говорит шёпотом из-за ширм: Не принимать никого! Не принимать! Слышишь? Скажи, что с утра уехал…» (5, 49, 50).

Вместе со сменой эпизодов происходит смена настроения Жазикова: после каждого прихода просителя персонаж разражается грозной тирадой, утверждая, что и этот был «Подлец, подлец! Неблагородный народец! Грубый, невежественный мужик!... Нужно ж мне было связываться с таким…» (5, 56). Но стоит ему в очередной раз услышать звонок, он снова оказывается за ширмами и «затыкает себе пальцами уши» (5, 50).

В той лёгкости, с какой герой мотает деньги и берёт взаймы, в том капризном избалованном тоне, каким он отвечает на возражения слуги, и в его мелком тщеславии угадывается сходство с гоголевским Хлестаковым.

Напевая на стихи Н.В. Кукольника «Английский романс» Глинки:

Уймитесь, волнения страсти!
Засни, безнадёжное сердце… (5, 59) –

Жазиков «страдает» из-за отсутствия денег, которых у него нет, зарабатывать он их не умеет и не хочет, а отдавать долги нужно, поэтому тургеневский герой «плачет» и «страждет».

Основная идея пьесы сформулирована в заключительных словах умного крепостного крестьянина Матвея, выполняющего функции резонёра: «Прошло ты, золотое времечко! Перевелось ты, дворянское племечко!» (5, 72).

По поводу этой сцены Р.М. Зотов в рецензии писал, что «публика приняла пьесу довольно неблагосклонно» (3, 269).

В жанре сцены написана и сохранившаяся в отрывках пьеса «Вечеринка», предназначавшаяся для цикла драматических произведений, над которыми Тургенев работал летом 1848 г. в Париже и который им самим определялся как «Драматические очерки» (5, 526). Тургенев, как

вспоминает Н.А. Огарёва-Тучкова, рассказывал ей об этом замысле: «Он хотел представить кружок студентов, которые, занимаясь и шутя, вздумали для забавы преследовать одного товарища, смеялись над ним, преследовали его, дурачили его; он выносил всё с покорностью, так что многие, в виду его кротости, стали считать его за дурака. Вдруг он умирает: при этом известии сначала раздаются со всех сторон шутки, смех. Но внезапно является один студент… Он рассказывает с жаром, каков действительно был покойник. Оказывается, что гонимый студент был не только умный, но и добродетельный товарищ, тогда встают и другие студенты, и каждый вспоминает какой-нибудь факт оказанной им помощи, доброты и проч. Шутки умолкают, наступает неловкое, тяжёлое молчание. Занавес опускается…» (7, 281).

По своему содержанию «Вечеринка» связана с теми произведениями Тургенева 40-х – 50-х годов, начиная с повести «Андрей Колосов», в которых описывается студенческий быт. В частности, ситуация, о которой рассказывает Н.А. Огарёва-Тучкова, в известной степени воспроизводится в повести «Яков Пасынков».

В письме к А.А. Краевскому Тургенев называл «Вечеринку» «комедией в одном действии» (6, 282), но в дальнейшем она была переименована в сцену. Нельзя согласиться с С.М. Петровым, связывающим это переименование с её трагическим финалом (4, 135). Вполне возможно, изменение жанрового подзаголовка связано с тем, что Тургенев чувствовал специфику жанра, которой отвечал замысел.

Особое место в драматургии Тургенева занимает небольшая сцена «Разговор на большой дороге». В пьесе отсутствует список действующих лиц, а персонажи представлены в начальной ремарке, предваряющей основной текст. Развёрнутые ремарки, подробно передающие физическое, психологическое состояние персонажей, сближают «Разговор на большой дороге» со сценой-очерком.

Стройная сюжетная линия, отсутствие второго плана, ослабленная роль интриги, дальнейшая неделимость пьесы характерны для тургеневских пьес-сцен. Жанровым подзаголовком Тургенев переносит внимание с частного на общее, что приближает сцену к социально-бытовой комедии. Эта маленькая пьеса была написана Тургеневым специально для репертуара актёра П.М. Садовского (5, 441).

«Разговор на большой дороге», не предназначавшийся, как отмечает Г.Э. Винникова, для разыгрывания на сцене (1, 65), был вовсе лишён драматического действия, что сближает его со сценами, написанными для чтения. Содержание его составляет самый обыденный дорожный разговор с кучером Ефремом и слугой Селиверстом помещика Михрюткина, о расстроенных делах которого становится известно из начальной ремарки: «ветхий тарантас, запряжённый тройкой загнанных лошадей», сам Михрюткин «закутан в серую поношенную шинель» (5, 443).

На фоне бытовых споров о лошадях, поверьях и предрассудках раскрывается основная проблема пьесы: привыкнув жить не задумываясь о завтрашнем дне, Аркадий Артемьич растратил всё своё состояние, «последние денежки и те даром ухлопал» (5, 448), теперь ему грозит опека. Но не разорение печалит его, а то, как «гневаться будет» его жена, женщина серьёзная и суровая, «задаст она встрёпку теперь» (5, 458). Образы слуг Ефрема и Селивёрста сходны с образом умного и честного слуги Матвея из «Безденежья». Они пытаются утешить своего барина рассказом о соседе Финтренблюдове, у которого положение дел ещё хуже. Его имение вовсе продают с аукциона, а «уж на что был важный барин»: «лошади – рысаки тысячные… не кучер, просто единорог сидит», «трубачи французы на хорах» (5, 451).

В последней пьесе-сцене «Вечер в Сорренте» Тургенев изображает эмиграцию; эта тема впоследствии будет развита в его романе «Дым». Тургенев чётко обозначает временные рамки и место действия в названии пьесы, которое является хронотопом, не только пространственно-временной единицей, но и сюжетообразующим фактором.

Оппозиция «Россия – заграница» находит воплощение в словах Сергея Платоновича Авакова, который третий год сопровождает Надежду Павловну Елецкую в её путешествии по Европе. Комично звучат его характеристики французских и итальянских «художников, музыкантов, пьянистов и живописцев» (5, 465): «вертятся тут, ухаживают», «поднесут какую-нибудь дрянную акварель или статуэтку, а им по знакомству и плати втридорога», «художники <…> голодный народец», «посмотрите на них – ведь у них так в глазах и написано, что вы, мол, варвары – и если б не ваши деньги…» (5, 465–466, 471).

Особенность конфликта пьесы проявляется в соперничестве двух женщин. В этом она близка более ранней незаконченной пьесе «Две сестры» и комедии «Месяц в деревне». Надежда Павловна вдова, но это не мешает ей быть «ужасной кокеткой», позволяющей принимать ухаживания поклонников.

«Вечер в Сорренте» является единственной из пьес-сцен, где есть любовная линия и действие которой происходит не в России. Очарованный Надеждой Павловной, восторженный поклонник Алексей Николаевич Бельский отправляется вслед за ней, «она вскружила голову» ему (5, 472), но вскоре он понимает, что «всё очарование женского кокетства ничто перед стыдливой прелестью молодости» (5, 474).

Тургенев использует приём неожиданной развязки сцены: Бельский предлагает Маше стать его женой, и в это время руки Надежды Петровны просит Аваков, и как финал звучат его слова «Мы все там (в Париже. – *Я.И.*) женимся» (5, 477).

Для тургеневских пьес-сцен свойственно чёткое обозначение временного отрезка: утро молодого человека, вечер в Сорренте, разговор во время поездки. Но появление внесценических эпизодов в воспоминаниях персонажей расширяют границы сюжетного действия.

Пьесы-сцены Тургенева состоят из сюжетно связанных между собой микросцен, внутри которых отсутствует дальнейшее деление. Сцены напоминают быструю зарисовку, этюд, определённую жизненную ситуацию, что является их особенностью. Для них характерно внимание к повседневной, будничной жизни персонажей, меткость бытовых наблюдений. При этом сцены, с одной стороны, отражают типичный момент, выхваченный из обыденного потока жизни представленных характеров, а с другой – «ряд эпизодов… представляющих крутые, поворотные события в судьбах персонажей» (2, 29).

Если у Островского только первые пьесы-сцены можно назвать драмами-повестями, а «сцены позднего периода, – как отмечает Т.В. Чайкина, – справедливо определить как драмы-романы» (8, 93), то тургеневским сценам свойственна приближенность к очерку в драматической форме.

Выбор Тургеневым жанра для своих пьес не является случайным явлением. В сценах обнаруживается сложный жанровый синтез, где помимо элементов комедии, водевиля проявляются приметы физиологического очерка, социально-бытовой драмы. Называя пьесы сценами, Тургенев сознательно уходит от жанровой характеристики, так как они предстают уже как самостоятельный драматургический жанр.

Библиографический список

1. *Винникова Г.Э.* Театр Тургенева // Винникова Г.Э. Тургенев и театр. – М., 1977.
2. *Журавлёва А.И., Некрасов В.Н.* Театр А.Н. Островского: Кн. для учителя. – М., 1986.
3. Очерки истории русской театральной критики. – Л., 1975.
4. *Петров С.М.* Драматургия Тургенева // *Петров С.М.* И.С. Тургенев. – М., 1961.
5. *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Сочинения: В 12 т. – Т. 2. – М., 1979.
6. *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 18 т. – Т. 1. – М., 1982.
7. *Тучкова-Огарёва Н.А.* Воспоминания. – М., 1959.
8. *Чайкина Т.В.* Жанр сцен в творчестве А. Н. Островского // А.Н. Островский. Материалы и исследования: Сборник научных трудов. Вып. 3 / Отв. ред., сост. И.А. Овчинина. – Шуя, 2010.
9. *Чайкина Т.В.* Жанр картин и сцен в творчестве А.Н. Островского. Автореф. дис… канд. филол. наук. – Иваново, 2011.

А.А. Хапалов
Шуйский государственный педагогический университет

КОМЕДИЯ А.Н. ОСТРОВСКОГО «ПРАЗДНИЧНЫЙ СОН – ДО ОБЕДА» В КРИТИКЕ КОНЦА 1850-х – НАЧАЛА 1860-х ГОДОВ*

Пьеса А.Н. Островского «Праздничный сон – до обеда», ставшая первой частью баль заминовской трилогии и опубликованная во втором номере журнала «Современник» за 1857 год, вызвала различные суждения и оценки у критиков. Одни рассматривали её как весёлую, малосодержательную пьесу, почти водевиль, другие как изображение жизни пошлой, бессмысленной, лишённой какого-либо драматизма.

Критики, изначально не принявшие замысел комедии, упрекали драматурга в отсутствии новых идей, конфликта, типов героев. Так, рецензент «Сына Отечества» отмечал: «Писатель в последнее время явно повторяется, создавая слепки характеров своих прошлых пьес» (12, 299). Склонность драматурга создавать подобные «слепки» была обусловлена, по мнению критика, не только падением его таланта, но и общественными изменениями, которые требовали как иного подхода к постановке проблем, так и особого типа персонажа пьес.

Подобного мнения придерживался и А.Ф. Писемский, который в дружеской форме советовал драматургу направить своё творчество в другое русло, вырабатывая новый стиль, иной тип героя, углубляя и продумывая конфликт пьес, их проблематику, предлагал отойти от изображения купечества и перейти к рассмотрению другого социального слоя общества. В письме к драматургу от 15 февраля 1857 г. он писал: «Мнение большинства литературного таково, что ты повторяешься ...и душевное желание всех людей, тебя любящих и понимающих, чтобы ты переходил в другие сферы: на одной среде ни один из больших европейских и русских писателей не останавливался, потому что это сверх творческих средств» (7, 80).

Недовольство пьесой выразили и сотрудники «Современника». С самого начала литературной деятельности Островского журнал откликался на выход его новых произведений, принимая в них и сюжетную линию, и фабулу, и систему образов. Радикально настроенный Н.Г. Чернышевский остался недовольным пьесой «Праздничный сон…». Очевидно, ему не хватало в ней прежде всего социальной остроты: «Талант виден в ведении разговора, языке и т. п., но сама пьеса ничтожна» (10, 325), – писал он в письме к Н.А. Некрасову от 13 февраля 1857 г. Даже Л.Н. Толстой, недавно познакомившийся с Островским и подписавший вместе с ним «обязательное соглашение» об исключительном сотрудничестве с журналом «Современник», выразил недовольство пьесой в письме к В.П. Боткину от 20 января 1857 г.: «Мотивы все старые, воззрение мелкое», однако при этом отметил, что «талантливо очень и отделано славно» (13, 206). Очевидно, сотрудники журнала не приняли сам ракурс изображения бедного чиновника, и, по-видимому, фабула показалась им мелкой, недоразвитой, недостойной таланта Островского.

Отрицательные отклики на пьесу появятся в печати и в последующие годы. Обобщением всех суждений о комедии можно считать статью Н. Шелгунова «Бессилие творческой мысли», опубликованную в журнале «Дело» в 1875 году. В ней нашли отражение те замечания и негодования по поводу пьесы, которые имели место в рецензиях критиков сразу после её выхода. Автор в начале статьи задаётся вопросом: «В чём, собственно, заключается драматизм положений, и в чём важность психических моментов, в чём комизм и что может возбудить в вас,

*Работа выполнена в рамках реализации ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009–2013 годы.

© А.А. Хапалов, 2011

мыслящем зрителе, нескончаемый набор пошлых фраз и мизерность ограниченных мыслей того мирка, который г. Островский разоблачает?» (14, 163). Рецензент не видит препятствий, мешающих драматургу изображать картины подобного быта, «но зачем рисовать их во всю стену?» (14, 165), – недоумевает он. Однако Н. Шелгунов сам находит ответы на многие свои вопросы, видя недостатки пьес бальзаминовского цикла (к этому времени они уже все были опубликованы) в отсутствии творческой мысли, что мешает писателю находить и развивать «настоящие» драматические положения, иными словами, социальные проблемы. В этой оценке отразилась позиция самого критика, который оценивал литературные произведения исходя из того, насколько полно и глубоко в них отражались общественные проблемы. Такие высказывания современников Островского указывают на то, что изначально они не смогли понять замысел писателя и оценить жанровое своеобразие произведения.

Более сложной была оценка пьесы «Посторонним человеком» – рецензентом журнала «Светоч», который осмысливал комедию в социологическом ключе. По его мнению, отсутствие всяких нравственных начал в героях и героинях произведения является результатом застоя и «неподвижности русской жизни» (11, 95). Среди важных достоинств пьесы критик выделил не только ярко проявившееся комедийное мастерство драматурга, но и серьёзность мыслей, к которым она приводит.

В критической литературе конца 1850-х – начала 1860-х гг. нашли своё место и положительные отзывы о «Праздничном сне…». Так, Ап. Григорьев в письме к А.В. Дружинину от 22 февраля 1857 г. писал о сценах комедии (7, 81). По мнению критика, Островскому и в этом произведении удалось достаточно достоверно передать быт и нравы купеческого сословия России, причём в той форме, какой требовала эпоха. Ап. Григорьев, являясь сторонником органической критики, в своих литературных оценках всегда старался понять замысел драматурга, проблематику и фабулу его произведений, наличие которых, по его мнению, способствовало цельности пьес.

Е.Н. Эдельсон, оценивая литературную деятельность Островского, в том числе и «Праздничный сон…», отметил, что драматург в комедии открыл новые типы героев, которые представляют «любопытнейшие данные для изучения своего особенного мира», встречающиеся до этого лишь обособленно и незаметные на фоне большинства. Критик справедливо отмечает, что «отныне нет уже для них возможности смешаться с другими людьми, выдавать себя за что-либо другое» (16, 351). Примечательно, что Эдельсон, высоко ценивший Островского, оставил очень мало печатных выступлений о нём. Г.В. Зыкова объясняет это особенностями его характера, поскольку скромность и застенчивость всегда были присущи этому критику (5, 23–24).

Ряд авторов, к числу которых можно отнести Д. Аверкиева, П. Боборыкина, А. Незелёнова, К. Арабажина и др., обращаясь к «Праздничному сну…», отметил в ней как художественные, так и идейные достоинства: детальное воплощение комедийного замысла, мастерство языка и точность передачи характеров (6, 233–260). Тем не менее, увидев в ней глубокий социальный и нравственный смысл, сторонники пьесы так и не смогли убедить противников комедии в её достоинствах.

Таким образом, многие критики первую часть трилогии о Бальзаминове признали безобидной шуткой, юмореской, не претендовавшей ни на глубину мысли, ни на значительность трактуемых в ней событий жизни. Ещё А.В. Дружинин, настаивая на наличии в творчестве Островского беззлобной весёлости и чистого комизма, находил подтверждение своим убеждениям именно в комедии «Праздничный сон – до обеда»: «Драматическая муза щедро одарила нашего автора. Она дала ему не только тот высокий дар смеха, от которого бледнеет порок и на душе честного человека становится ясно, но и другой, не столько поэтический, но почти столько же редкий дар смеха резвого и беззаботно весёлого. Этот последний дар …для нас всего яснее высказывается в пьеске “Праздничный сон – до обеда”» (4, 288). Негативно настроенная часть

критиков считала, что «Праздничный сон…» является не только слабой комедией, но и недостойной драматического дарования автора: в ней нет ни мысли, ни содержания.

С момента опубликования комедии на страницах журналов и газет появились резкие суждения относительно и главного героя пьесы – Михайло Дмитриевича Бальзаминова. «Героем... избран человек, которого никто иначе не называет, как дураком. Какой же интерес могут представить похождения такого человека? Что хотел сказать им автор?» (2, 19) – недоумевал анонимный рецензент газеты «Голос». Желая уловить истинный смысл комедии, критик старался найти ответы на свои же вопросы и замечания уже после выхода всей трилогии. Задавая вопрос о причине многократного обращения драматурга к подобным сценам, он отметил: «То ли потому, что в Москве есть много девиц и вдов, очень желающих выйти замуж, или то, что дураки терпят неудачу, пробуя свататься за первых встречных к богатой невесте? Но для того, чтобы сказать это ...едва ли нужно девять актов, а особенно, если эти акты не обставляются ни новыми типами, ни какими-нибудь живыми сценами» (2, 17).

Впервые бальзаминовский тип героя появляется у Островского в черновом варианте пьесы «Приданое. Семейные сцены», которая потом превратилась в картины московской жизни «Не сошлись характерами». Поля Прежнева, главного героя пьесы, по ряду причин можно считать прототипом Бальзаминова. Во-первых, он, как и герой «Праздничного сна…», ищет обеспеченную невесту, чтобы жить «без забот и несчастий». Во-вторых, он видит цель своей жизни в покупке беговых дрожек и в пошиве голубого плаща на чёрной бархатной подкладке. Но это лишь первые штрихи образа Бальзаминова, ставшего главным в следующей пьесе драматурга.

В комедии «Праздничный сон – до обеда» изображена жизнь мелкого чиновника, желающего уйти от своей скудной судьбы с помощью женитьбы на богатой невесте, шансы завоевать которую у него небольшие: незавидное положение, заурядная внешность, робкий характер. И воспитание недостаточное – «даже складными речами привлечь не умеет!». Понимая это, он старается обойти неблагоприятные обстоятельства всеми возможными способами, поскольку для него это дело всей жизни: во что бы то ни стало он желает добиться цели, снося и унижения, и насмешки, и страх, зачастую преодолевая самого себя там, где положение требует поступков, не свойственных его характеру. Миша Бальзаминов, по словам И.А. Овчининой, «является олицетворением инфантилизма, определённого способа существования, характера отношения к жизни, от которой большой ребёнок ждёт только праздников, лакомств и сюрпризов» (8, 127).

Довольно часто на протяжении всего сюжета комедии наблюдается тонкое сплетение комического с драматическим, с преобладанием всё же драматического начала. Вся серьёзность и сила переживаний Миши Бальзаминова всегда находятся в явном несоответствии с представлением читателя о степени значительности этих переживаний. В этом несоответствии и заключается основной и постоянный источник комизма. Однако драматический оттенок от этого не исчезает, но чаще переходит к остродраматическому звучанию. Трёхкратное возвращение к одному сюжету не отменяет движения драматической мысли. Только к концу трилогии становится возможным понять, к чему приходит Бальзаминов, что он обретает и что утрачивает на своём пути к счастью. По замечанию Е.Г. Холодова, «традиционная драма бедной невесты в бальзаминовском цикле оборачивается комедией бедного жениха» (9, 680).

Недоумения по поводу главного героя изложил в конце 1861 г. театральный критик А.Н. Баженов: «Чем же дался г. Островскому его несчастный Бальзаминов? ...казалось, игра не стоит свеч! Между тем, автор останавливается на нём особенно внимательно и проводит его сквозь строй обстоятельств; а мы присутствуем при этой экзекуции и недоумеваем» (1, 11).

Русская литература неоднократно обращалась к характерам, выражающим подобную жизненную позицию. Еще П.Я. Чаадаев, отмечая инфантилизм, свойственный поведению человека, писал: «Мы растём, но не созреваем; движемся вперёд, но по кривой линии, то есть

по такой, которая не ведёт к цели. Мы подобны тем детям, которых не приучили мыслить самостоятельно; в период зрелости у них не оказывается ничего своего; всё их знание – в их внешнем быте, вся их душа – вне их. Именно таковы мы» (15, 38).

Кажется, что образ главного героя комедии так же, как и вся комедия, остался непонятым как сторонниками пьесы, так и её оппонентам. Но ведь не зря же драматург на протяжении более чем пяти лет продолжал работу над образом Бальзаминова, снова и снова возвращаясь к этому типу героя.

Н.А. Добролюбов в статье «Тёмное царство» выделил одну из важнейших особенностей пьесы Островского. Давая частичный анализ «Праздничного сна…», он пришёл к выводу, что неприятие наше по отношению к герою пьесы и его поступкам происходит не просто оттого, что герой этот – злодей или ничтожество, а «оттого, что в нём не воспитан человек» (3, 56).

Таким образом, комедия «Праздничный сон – до обеда» вызвала различные мнения в критике конца 1850-х – начала 1860-х гг. И вместе с тем, нельзя не признать, что глубоких и объективных оценок комедия не получила.

Библиографический список

1. *Баженов А.Н.* Заметки о московском театре // Московские ведомости. – 1861. – №252.
2. Голос. – 1863. – № 6 (6 января).
3. *Добролюбов Н.А.* Полн. собр. соч.: В 9 т. – Т. 5. – М., 1961–1964.
4. *Дружинин А.В.* Литературная критика. – М., 1983.
5. *Зыкова Г.В.* Е.Н. Эдельсон в «Библиотеке для чтения» 1863–1864 гг. // А.Н. Островский. Материалы и исследования: Сб. науч. трудов. – Шуя, 2010.
6. История создания «Бальзаминовской трилогии» А.Н. Островского. Критическая литература о ней и проблема изучения этих пьес: Сборник научных трудов пятигорского пед. института. – Вып. 4. – Пятигорск, 1949.
7. *Коган Л.Р.* Летопись жизни и творчества А.Н. Островского. – М., 1953.
8. *Овчинина И.А.* А. Н. Островский. Этапы творчества. – М., 1999.
9. *Островский А.Н.* Полн. собр. соч.: В 12 т. – Т. 2. – М., 1973–1980.
10. Переписка Н.А. Некрасова: В 2 т. – Т. 1. – М., 1987.
11. Светоч. – 1861. – № 10.
12. Сын отечества. – 1857. – № 13.
13. *Толстой Л.Н.* Переписка с русскими писателями: В 2 т. – Т. 2. – М., 1978.
14. *Шелгунов Н.В.* Бессилие творческой мысли // Дело. – 1875. – № 2.
15. *Чаадаев П.Я.* Статьи и письма. – М.,1987.
16. *Эдельсон Е.Н.* Оценка литературной деятельности Островского // Библиотека для чтения. – 1864. – № 1.

А.В. Коробов
Шуйский государственный педагогический университет

КОСТЮМ И ХАРАКТЕР В ТРИЛОГИИ О БАЛЬЗАМИНОВЕ А.Н. ОСТРОВСКОГО*

Работая над пьесами бальзаминовского цикла, Островский использовал свой богатый запас наблюдений над бытом купцов, приказчиков и мещан, он «строит свои произведения преимущественно на бытовом материале, быт у драматурга является одновременно и источником конфликтов, и сферой отражения национального жизненного уклада и мироощущения» (7, 59–60). Специфика драматических произведений состоит в том, что автор ограничивается краткими и

*Работа выполнена в рамках реализации ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009–2013 годы.

© А.В. Коробов, 2011

точными указаниями в ремарках, либо отказывается от них вообще. Кроме того, в этих указаниях иногда не было необходимости, так как сам статус персонажа точно соотносился с его одеждой. Но каждое упоминание отдельной детали призвано формировать у читателя характерный эмоциональный отклик, поскольку любая вещь имеет не только определённую форму, но и определённое значение и смысл, которые сформировались в процессе бытования этого предмета. И в силу этого редкие упоминания немногочисленных деталей проявляют порой ускользающие от читателей моменты, уясняют особенности характера, взаимоотношения, вкусы и в то же время отражают особую режиссёрскую трактовку как отдельного персонажа, так и пьесы в целом.

Драматург обращается к теме сватовства и брака по расчёту, но показывает особый мир, где, вместо драматичного мезальянса бедной невесты с нелюбимым обеспеченным мужем, показан бедный жених, жаждущий исполнения всех своих желаний с приобретением богатой невесты (7, 134).

Михайло Дмитрич Бальзаминов – чиновник последнего класса в «Табели о рангах», двадцати пяти лет, живущий в маленьком деревянном домике на окраине Москвы. Вся его жизнь проходит в мечтах. Он мечтает жениться на богатой невесте и «жить прилично, а способов никаких нет-с» (8, 136).

Заработанных им средств только-только хватает на жизнь. Живёт он с маменькой, Павлой Петровной, да грубой и прямолинейной кухаркой Матрёной. Маменька очень любит сына, всю жизнь она заботилась о нём да о скудном хозяйстве. Она с утра уже за работой (драматург в каждой из трёх пьес показывает её за вязанием чулок), хочет лучшей судьбы для сына, но заботится о нём как о незрелом подростке.

Ко всему прочему внешность у Бальзаминова не подходит под эталоны красоты: «Нынче белокурые-то не в моде. Ну и нос… не то чтобы он курносый вовсе, а так мало как-то, чего-то не хватает» (8, 112). Да и глуповат он, что отмечает даже родная мать: «Умишком-то его очень Бог обидел» (8, 112), «умных» «французских» (8, 326–327) слов не знает. Однако Бальзаминов не унывает. Герой считает, что, став богатым, он решит сразу все свои проблемы и исправит все изъяны. Он пытается завивить волосы по моде: «а ля полька» (8, 112). В то время мужчины носили довольно короткие волосы: «они плотно прилегали к голове пышно завитым венцом» (4, 197). Но модной причёски у него никак не выходит – волосы всё «врозь смотрят» (8, 112). Да и обожжённое ухо приходится прикрывать плохо завитыми кудрями, сделанными простой кухаркой. Однако в мечтах он приукрашивает не только окружающую действительность, но и даже свою внешность: «В мечтах я себя представляю, маменька, что я высокого роста, полный и брюнет» (8, 380).

Поставленная цель (найти богатую невесту) вызывает у Бальзаминова повышенную активность. Всё своё свободное время герой тратит на прогулки по Москве. Михайло Дмитрич бродит в поисках клада, но не в виде сиюминутной прибыли от кем-то потерянного кошелька с деньгами: он ищет выгодной партии. Бальзаминов бродит под окнами богатых невест в надежде, что одна из них непременно его заметит. А любая богатая невеста в его глазах непременно становится красавицей, в чём он сам и признаётся: «Все богатые невесты красавицами кажутся; я уж тут лица никак не разберу» (8, 379).

Бальзаминов полагает, что он одет «по моде-с» в «узкое платье» (8, 135). В этот модный период «молодые франты носили чрезмерно узкие брюки» (5, 220), довольно часто у мужчин, как и у женщин, было принято надевать корсеты для придания фигуре модного силуэта и благородной осанки. Но узкое платье говорит не только о модном покрое, но и об экономии материала. Так, семью Капитолины Ничкиной, которой не суждено было стать невестой Бальзаминова, удивляет узкий наряд жениха, поскольку в купеческой среде у мужчин было принято носить довольно широкую и «долгополую» верхнюю одежду, зачастую расширенную клиньями.

Особенно униженным герой себя чувствует на фоне грубого неотёсанного купца из провинции Неуеденова – дяди невесты, который откровенно смеётся над Бальзаминовым и его положением, уничижительно отзываясь о нём и его внешнем виде: «Фертик во фрачке с пуговками» (8,138).

Вот и фуражка Михайло Дмитрича заношена так сильно, что напоминает головной убор сапожника. Не случайно Чебаков, готовясь увезти Анфису Пежёнову, обращается к Бальзаминову с просьбой переодеться, дабы выдать себя в доме Пежёновых за башмачника для беспрепятственного общения и передачи любовных посланий. И старомодный заношенный сюртук для тайного свидания с Раисой Панфиловной Пежёновой без труда находится в гардеробе Бальзаминова.

Драматург показывает сестёр Пежёновых, даже дома одетых в платья с «огромной величины» (8, 360) кринолинами, бывшими на пике моды начала 60-х гг. XIX века (3, 84), исключающими любой физический труд. Юбки в этот период достигают огромных размеров: 2,5 – 3 метра в диаметре. Платья словно «плыли» впереди своих обладательниц. При движении кринолин красиво покачивался, но при этом и требовал деликатности и умения в обращении. Кринолины 1860-х годов известны как самые обширные за всю его историю: модницам теперь просто невозможно надеть юбку без посторонней помощи. К тому же столь объёмные формы платья затрудняли движения по улицам, занимали много места в театре, на лестницах, дома, даже требовали определённым образом сконструированной мебели. Также они были крайне небезопасны в связи с повсеместным печным отоплением и освещением свечами, любой искры было достаточно для создания пожара и травм женщин. Поэтому неимоверно широкие юбки активно высмеивались и критиковались общественностью. В России даже был издан указ о запрещении посещения церкви в кринолинах и тафтовых платьях, так любимых купчихами (2, 178).

Герой полагает, что он обладает высоким вкусом и знает, что ему идёт: «У меня, маменька, вкусу очень много. Я знаю, что мне к лицу» (8, 114). А на фоне сослуживца Павлина Иваныча Устрашимова – высокого брюнета, увешанного перстнями и цепочками, подаренными многочисленными поклонницами, выглядит скромно и целомудренно и проигрывает в борьбе за внимание богатой вдовы Анфисы Даниловны Антрыгиной.

Бальзаминов прельщает глупую манерную купеческую дочь Клеопатру Ничкину удачно подобранным голубым галстуком: «Ах! Одна минута – и навек всё кончено! <…> голубой цвет так идёт к нему, что я уж и не знаю, что со мной было!» (8, 127). Цветовая гамма в мужской одежде была довольно умеренной, и выделиться мужчина мог только ярким цветовым пятном галстука. Убеждённый в том, что этот цвет ему так идёт, он мечтает в будущем о голубом плаще «на чёрной бархатной подкладке» (8, 114) и бархатном халате. Р.М. Кирсанова отмечает, что «с момента своего появления бархат был знаком социального превосходства, знаком преуспевания и богатства» (3, 24). А увидев однажды проезжающую даму в бархатном платье, Бальзаминов сразу представляет её будущей женой. По его словам, во снах он всегда видит себя одетым «очень хорошо, со вкусом <…> в новое платье» (8, 115), а главное – жилетку чёрную «с мелкими золотыми полосками» (8, 115). Цветовая гамма жилетов в XIX была довольно разнообразной. В 1855 – 1860-х годах жилет мог как сочетаться с сюртуком и брюками, так и отличаться от них по цвету и фактуре. Но чёрные жилеты носили только в официальной обстановке, а золотые полоски говорят об особой торжественности случая (4, 190).

Однако главный предмет одежды, о котором Бальзаминов грезит больше всего на свете, – это голубой плащ «на чёрной бархатной подкладке» (8, 114), о чём он говорит неоднократно на протяжении всей трилогии.

Немецкий философ XIX столетия Карл Кёстлин в своей «Aesthetik» («Эстетика», Тюбинген, 1889) пишет так: «Голубой цвет – это чрезвычайно мягкий и освещающий контраст по сравнению со всем неспокойным, резким, мрачным и наступательным; проявление миролюбиво-кроткого и отрадно-свежего; это сама нежность в наглядном противоречии со всем материально

массовым и тяжелым» (1, 168). Мечтая о голубом плаще, Бальзаминов жаждет укрыться от грубой и жестокой реальности, что связывается в его сознании с бедностью.

В современной психологии голубой цвет означает самоограничение, удовлетворённость и согласие, вызывает чувство гармонично-ненапряженного состояния, чувство принадлежности к определённой общности («голубая кровь») и защищённости. «Голубой как расслабленная восприимчивость является предпосылкой для проникновения, для эстетического переживания и спокойного размышления» (10, 333). Так через свои мечты Бальзаминов ищет путь к своему душевному равновесию и благополучию.

Голубой цвет также соответствует символически женскому началу, о чём иносказательно сообщает нам автор. Герой найдёт своё душевное равновесие только через удачный брак. Голубой – это идеал единства и гармонии. Это исконно материнская привязанность, верность и доверие, любовь и самоотдача. Бальзаминов живёт с матерью и кухаркой и полностью зависим от них, даже после свадьбы собирается забрать мать с собой, он советуется с ней даже по поводу толкования снов. По жизни он остаётся всё ещё ребёнком, не в состоянии сделать ни один самостоятельный шаг. И.А. Овчинина отмечает: «Михаил Дмитриевич Бальзаминов, герой трилогии, доживший до двадцати шести лет, все ещё греется под крылом маменьки и, как многие русские люди, чьё сознание формировалось сказками, надеется на чудо, которое перевернёт всю его жизнь и сделает его богатым человеком» (7, 128). Все его желания и мечты напоминают незрелого подростка, мечтающего об очередной дорогой игрушке: сказочной высокой башне, с которой видна вся Москва, где можно держать голубей, каменном доме на Тверской, огромном саде с аллеями, клумбами и фонтанами, лошадях и экипажах, «а главное – одежда, чтобы к лицу» (8, 379).

Удачному развитию отношений каждый раз что-то мешает, несмотря на все старания Михайло Дмитрича, и он не может продвинуться в своих отношениях с барышнями дальше первого свидания. Бальзаминов терпит одну неудачу за другой.

Также интересно то, что герой словно соперничает со свахой, пытаясь самостоятельно найти богатую невесту. Да и на сваху у него нет средств. Свахи работали в условиях жёсткой конкуренции и требовали зачастую больших материальных вложений. Отличались они также своей манерой одеваться: «…Платья носили самых ярких цветов, сверх которых накидывали на плечи большие пёстрые турецкие шали, голову повязывали шёлковыми цветными косынками; от последних кончики торчали у них на лбу в виде маленьких рогов» (9, 169). Но сваха находит его сама. Она готова работать только за обещание куска «материи на платье, да платок пукетовый, французский» (8, 116). И уточняет, боясь обмана с его стороны, что платок никакой другой, а именно французский с букетами цветов: «Так смотри же, французский. А то подаришь, пожалуй, платок-то по нетовой земле пустыми цветами» (8, 117). Русских женщин всегда притягивали вещи, пропитанные духом Франции. И хотя русские шали и платки зачастую по качеству не уступали, а иногда и превосходили зарубежные аналоги, французские платки отличались особой тонкостью и лёгкостью, сравнимой с шёлком. Шали, платки представляли собой аналог материального достатка её хозяйки и были особо любимы на протяжении всего XIX века русскими купчихами, даже когда светская мода отказалась от ношения шалей. Несмотря на неукротимую энергию и красноречие, свахе не удаётся сосватать Бальзаминова практически до конца трилогии, и только случай решает удачную судьбу Михайло Дмитрича – он не выбирал невесту, а случайно встретил её, перелезая через забор с тайного свидания с Раисой, унося ноги от собак Пежёновых. И практически сразу признаётся в любви вдове Белотеловой. Невеста вряд ли вскоре решила бы свою судьбу, поскольку светские разговоры ей вести лень и для гостей утягивать пышную фигуру в корсет очень не хочется. И тут герои решают свою судьбу. Вдове очень не хочется заниматься долгими поисками жениха, а Бальзаминов ей сразу понравился. Да и Михайло Дмитрич устал от безумной и долгой гонки за приданым.

Бальзаминов не живёт реальной жизнью, он живёт грёзами, пытаясь создать в воображении и во снах свой мир, где нет никаких ограничений. В.И. Мильдон отмечает, что герой «бежит в женитьбу, как в сон, от невыносимой реальности; женитьба для него – обретённый рай» (6, 102).

Островский подменяет мужской образ сильного целеустремлённого мужчины, борющегося за сердце возлюбленной дамы, инфантильным персонажем, которому в финале неожиданно и несказанно повезло. И наверняка в скором будущем после свадьбы он предстанет в голубом плаще на бархатной подкладке – пределе всех его желаний.

Библиографический список

1. *Драгунский В.В.* Психология цвета. Цветовой личностный тест. – М., 2006.
2. *Захаржевская Р.В.* История костюма: От античности до современности. – 3-е изд., доп. – М., 2005.
3. *Кирсанова Р.М.* Розовая ксандрейка и прадедамовый платок. Издание 2-е. – М., 2006.
4. *Комиссаржевский Ф.Ф.* История костюма. – М.,2006.
5. *Короткова М.В.* Традиции русского быта: Энциклопедия. – М., 2008.
6. *Мильдон В.И.* Проблема выбора в психологии персонажей А.Н. Островского // А.Н. Островский. Материалы и исследования: Сб. научных трудов. – Шуя, 2006.
7. *Овчинина И.А.* А.Н. Островский: Этапы творчества. – М., 1999.
8. *Островский А.Н.* Полн. собр. соч.: В 12 т. – Т. 2. – М., 1974.
9. *Слонов И.А.* Из жизни торговой Москвы. Полвека назад. – М., 1914.
10. *Степанов С.* Язык внешности. – М., 2007.

Т.В. Чайкина
Шуйский государственный педагогический университет

ПЬЕСА-КАРТИНА А.Н. ОСТРОВСКОГО «ВОЕВОДА»: ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ И НРАВСТВЕННАЯ ПРОБЛЕМАТИКА*

Свою драматургическую деятельность Островский начал с жанра картины, написав одноактную пьесу «Семейная картина». Вслед за ней он создаёт «картины москов ской жизни»: «Не сошлись характерами!», «Праздничный сон – до обеда», «Свои собаки грызутся, чужая не приставай!», «За чем пойдёшь, то и найдёшь», «Старый друг лучше новых двух», «Шутники», а также перерабатывает текст комедии «Воевода» в «картины из народной жизни XVII века», в чём проявилось художественное чутьё автора, гибкость его жанрового мышления. Особая картина исторического плана стала итогом творческих поисков Островского в этом жанре.

Как известно, комедия «Воевода» была задумана драматургом под впечатлением литературной экспедиции по Волге в 1850-е годы. Очарованный красотой волжской природы, восхищённый колоритным народным бытом, памятниками старины и явлениями национальной культуры, Островский намеревался создать сразу несколько произведений под общим названием «Ночи на Волге». Но идея создания цикла пьес, куда должны были войти не только исторические хроники, но и пьесы на современную тему (в том числе и драма «Гроза»), так и осталась неосуществлённой.

Работу над «Воеводой» Островский начинает в 1860 году и заканчивает в 1864 году. Однако в 1885 году он возвращается к этой пьесе и создаёт вторую её редакцию. Подвергнув

*Работа выполнена в рамках реализации ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009–2013 годы.

© Т. В. Чайкина, 2011

изменению сам текст, автор даёт и новый жанровый подзаголовок, который наиболее соответствовал общему строю пьесы, множеству отражённых в ней сюжетных линий.

По широте охвата событий «Воевода» превосходит не только все «картины из московской жизни» Островского, но и его исторические драмы. Действие происходит на площадке большого волжского города, в саду при доме богатого купца, в доме Воеводы, в крестьянской избе, в лесистом ущелье. Островский ярко передаёт русский теремный быт, воспитание девушек, особенности положения женщины, создаёт колоритную картину жизни монахов-пустынников, показывает тяготы крестьянской жизни. Картина общественной, политической, частной жизни русского народа первой половины XVII века складывается путём вкрапления в гармоничную композицию множества микросюжетов, раскрывающих жизнь самых разных сословий, в том числе и рядовых россиян.

Особенности историзма этой пьесы проявляются «в своеобразном соединении традиции западноевропейской исторической драматургии, утверждающей значение личности в историческом процессе, с традициями русского театра, придававшего особое значение теме народа» (3, 32). Не случайно действие во второй редакции пьесы открывается песней, которую исполняют слепые. Задавая особое лирическое настроение, песня очень тонко передаёт настроение народа: «Сходилася правда со кривдою, / Кривда правду переспорила. / Пошла правда по поднебесью, / Пошла кривда по сырой земле, / По народу православному: / Оттого суды неправые…» (4, 388).

В «Воеводе» представлена целая галерея ярких художественных образов, каждый из которых выразителен, наделён своими индивидуальными качествами. Среди действующих лиц пьесы выделяются надменный и жестокий Воевода, смелый и благородный Дубровин, непреклонный Пустынник, который в первой редакции был добр и простодушен, суровая и скорбная Старуха-крестьянка. А.Н. Островский, подобно маститому художнику, создающему сюжетную картину, наделён даром цельного зрительного восприятия: он видит персонажей и обстановку одновременно, уделяя внимание не только костюму персонажей, особенностям характера, но и их мировоззрению, ценностным установкам. Внутренний облик героев в поздней редакции пьесы становится более глубоким, поступки имеют чёткие психологические мотивировки.

В центре внимания драматурга – сильные и вольнолюбивые характеры, в которых воплотился бунтарский дух, острота чувств. Таков и Семён Бастрюков, поведавший о своей судьбе: «Я сорок лет на службе, / Изранен весь, доспехи боевые я сорок лет носил. Литва и немцы / До сей поры боятся Бастрюкова» (4, 407). Не менее колоритна фигура разорённого посадского Романа Дубровина, который станет разбойником Худояром и выступит с протестом против самовластного воеводы.

Важнейшим средством создания образов, как и в «картинах из московской жизни», являются характеристики, самохарактеристики, монологи-самораскрытия, с которыми персонажи выходят на сцену. Так, Дружина очень точно характеризует воеводу Нечая Шалыгина: «Пригожих баб да девок на посаде, / Да по клетям добро как раз разыщет, / Не утаишь <…> Воров не ловит – горе, / А как поймает – вдвое: он воров-то / Берёт из тюрем на дом» (4, 389). Соединяя множество высказываний о Воеводе, драматург мастерски создаёт тип самоуправного властителя, смотрящего на воеводство как на собственную вотчину, грубо использующего своё общественное положение.

Для пьесы характерно контрастное изображение характеров. Образ смелой и свободолюбивой Марьи Власьевны противопоставлен образу её сестры – ленивой обывательницы Прасковьи. Контрастными также являются образы Недвиги и Ульяны.

Воспринимая быт как основу человеческого существования, Островский насыщает пьесу множеством историко-бытовых деталей, среди которых «изразцовая печь, у печки железная кочерга, по стенам лавки» (4, 437), полавочники, ковры, столы, завешанные сукном, «ларцы и зеркала, белила, перстни» (4, 439), а также тафтяная рубашка, летник, телогрея с опушкой.

Достигая зрелищности, цветистости изображаемых картин, Островский завершает второе действие фантастической сценой появления Домового, распевающего обрядовые песни полусонной мамке Недвиге. Фигура Домового, дополняющая картину, выглядит органично.

Соединение реалистических событий со сказочной фантастикой, способствующее усилению театральности этой пьесы-картины, становится одной из важнейших её примет. Создавая пьесу для праздничного народного спектакля, Островский прибегает к фантастическим элементам и в следующем действии – сне Воеводы, события которого происходят в крестьянской избе: «Деревенская изба, направо печь, перед печью люлька с ребёнком, налево стол» (4, 460).

Поэтика картин, эволюционирующих в творчестве Островского от бытовых драматических зарисовок к пьесам, отличающимся жанровым полифонизмом, постоянно обогащалась. Новым, по сравнению с предыдущими пьесами-картинами автора, становится смена сценического пространства в рамках одного действия. События сна Воеводы из интерьера переносятся на волжские просторы: «Сени исчезают. Середина Волги, вдали берега. Является лодка, все приободряются, надевают шапки, берут вёсла» (4, 469). Страшная картина сна прерывается колыбельной песней Старухи, открывающей ещё более трагичные стороны народной жизни: «Баю, баю, мил внучоночек! / Ты спи, усни, крестьянский сын! / Допрежь деды не видали беды, / Беда пришла да беду привела / С напастями, да с пропастями, / С правежами беда, всё с побоями (4, 466).

Многоплановое пространственное решение отличает микросцены четвёртого действия. Уже вступительная ремарка представляет собой цельную, живописную картину, на которой в мельчайших подробностях отобразились все достопримечательности, составляющие описание ущелья в лесу: «Вершина лесного оврага, круто сбегающего к Волге, на нагорной стороне. На авансцене пещера Пустынника; далее с одной стороны оврага мост на другую, через который идёт дорога в монастырь; перед мостом с дороги тропинка к пещере; далее с одной стороны видно продолжение нагорного берега, на нём вдали из-за леса видны монастырские стены; другая сторона оврага возвышается и оканчивается крутым обрывом над Волгой; в глубине видна Волга, делающая под монастырём поворот; за Волгой – луговая сторона с кустарниками, озерками и деревеньками на холмах. При начале действия Волга, противоположный берег и вся даль покрыты туманом» (4, 474). Как художник-живописец, Островский передаёт игру света, когда «поднимается туман, открывается освещённая ярким солнцем даль» и ещё более ярко «белеют стены монастырские» (4, 475). Укрупняя отдельные сцены, обогащая ремарки значимыми бытовыми деталями, имеющими эстетическое, нравственное и сюжетное значение, драматург усиливает нравственную проблематику поздней версии пьесы.

В первой редакции «Воеводы» описание лесистого ущелья имело более конкретные детали, ремарки отражали лишь общую планировку действия: «Лесистое ущелье; налево гора, в ней пещера; за горой овраг и речка, которая поворачивает в глубину сцены; за речкой гора, на ней сквозь лес видны стены монастыря; через реку мост; с правой стороны лесистая гора, по ней идёт дорога к мосту и потом подымается к монастырю; под горой кусты и шалаш» (4, 179). Характерно, что и сцены в ущелье, входившие в тексте комедии в композицию первого действия, не воспринимались отдельной самостоятельной картиной, как это происходит во второй редакции пьесы.

Островский усиливает бытийную и психологическую проблематику поздней версии пьесы, и события, происходящие в ущелье, становятся одним из самых выразительных мест «Воеводы» и, вместе с тем, одним из самых значительных в идейном плане, поскольку именно здесь происходят перемены в мировоззрении Воеводы. Финальные реплики героя убедительно передают его внутреннее состояние, когда он чувствует готовность ответить за свои грехи: «Ну, что ж, изволь; покаюсь. / Давно хочу сложить грехов обузу / На шею исповедника. Пойдём! / Веди

меня, отец, в свою пещеру» (4, 489). Здесь очевидна христианская, новозаветная позиция автора: жизнь на земле, исполненная тягот и испытаний, всегда открывает человеку возможность покаяния и прощения (2, 119–120).

Для заключительной, пятой, картины «Воеводы» характерно динамичное развитие действия, яркие, зрелищные сцены, связанные с побегом Марьи Власьевны и Олёны, когда они оказались настигнуты слугами Воеводы и связаны. Последняя часть пьесы объединяет отдельные картины в единое композиционное целое: Роман Дубровин соединяется с Олёной, Степан Бастрюков – со своей невестой Марьей Власьевной, приходит конец и беззаконным действиям воеводы Нечая Шалыгина. Если в первой редакции пьесы по решению московского суда в город назначается новый воевода, то в «картинах народной жизни» неправедный Воевода кается в грехах и собирается в монастырь, сложив с себя полномочия. По справедливому мнению В.А. Бочкарёва, «в новой редакции на первый план выступает не социально-историческая критика общественного строя России XVII века, а морально-религиозная тенденция» (1, 68).

Общая нравственно-религиозная направленность поздней редакции «Воеводы» проявилась не только в особой роли мотива покаяния, венчающего финал пьесы, но и в лаконичном вкраплении в её сюжет лирических песен, обрядовой поэзии, духовных стихов. Жанровый полифонизм этой пьесы-картины основан на соединении бытовой комедии с исторической драмой, сказкой, народным действом, что способствовало яркому, многоцветному воспроизведению эпохи XVII столетия.

Библиографический список

1. *Бочкарёв В.А.* А.Н. Островский и русская историческая драма // Учёные записки Куйбышевского государственного педагогического института им. В.В. Куйбышева. Филологические науки. Вып. 13. – Куйбышев, 1985. – С. 35–114.

2. *Мотеюнайте И.В.* Тема суда в пьесе А.Н. Островского «Воевода» // Щелыковские чтения – 2007: Сб. ст. – Кострома, 2008. – С. 113–121.

3. *Овчинина И.А.* Человек и история в драматической хронике «Тушино» // А.Н. Островский. Материалы и исследования: Сб. науч. трудов. Вып. 2. – Шуя, 2008. – С. 32–39.

4. *Островский А.Н.* Полн. собр. соч.: В 12 т. – Т. VI. – М., 1976.

Е.А. Рахманькова
Шуйский государственный педагогический университет

РИТУАЛ ПРОЩАНИЯ В ОПЕРНОМ ЛИБРЕТТО А.Н. ОСТРОВСКОГО «ГРОЗА»

Исследователями творчества А.Н. Островского, а также его современниками не раз отмечалась удивительная особенность пьес драматурга, «в которых композиторы всегда видели вдохновляющий источник творчества» (5, 37). Г.А. Ларош, музыкальный критик и современник Островского, в своё время отметил музыкальный потенциал, заложенный в пьесах писателя: «Драмы г. Островского полны *музыкальности*, …они весьма естественно должны были возбуждать фантазию музыкантов; некоторые из них словно призывали оперную форму, другие могли давать повод к прекрасным симфоническим произведениям» (6, 1).

*Работа выполнена в рамках реализации ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009–2013 годы.

© Е.А. Рахманькова, 2011

Пьеса «Гроза» (1859) привлекла внимание друга Островского, композитора В.Н. Кашперова, обратившегося к драматургу с просьбой написать на её основе оперное либретто (1, 75–76). Премьера оперы «Гроза» состоялась 30 октября 1867 года в Мариинском театре. По свидетельствам современников, спектакль делал сборы, но на сцене опера продержалась недолго, не став таким выдающимся художественным явлением, как пьеса. Вероятно, поэтому недостаточно изучено и либретто Островского. Между тем оно интересно во многих отношениях.

Многими исследователями было отмечено, что для драматургии Островского характерно использование «пространной, неторопливой», по выражению А.И. Журавлёвой, экспозиции, в которой «драматург не просто знакомит нас с героями и местом действия: он создаёт как бы образ мира, в котором живут герои и где развёртываются события. Именно поэтому в “Грозе”, как и в других пьесах Островского, немало лиц, которые не станут непосредственными участниками интриги, но необходимы для уяснения самого уклада жизни» (3, 79).

Преобразовывая «Грозу» в оперный сценарий, Островский отказывается от замедленной экспозиции и начинает оперу с поворотного момента в судьбе персонажей. Основой развития оперного действия был избран любовный конфликт, что дало повод некоторым критикам упрекнуть писателя в ослаблении социального конфликта, в затушёвывании картин семейного деспотизма.

Поскольку либретто является наиболее ограниченным по объёму жанром драматургии, в нём исключаются «второстепенные лица и эпизоды бытового характера» (2, 369). Сократив в либретто число второстепенных лиц и оставив лишь тех персонажей, которые активно участвуют в развитии сюжета (Бориса, Тихона, Кабаниху, Варвару, Кудряша и Дикого), Островский в то же время сохраняет собирательный образ – «жители города обоего пола» (10, 3) (орфография в основном приведена в соответствие с современными нормами. – *Е.Р.*). Драматург также вводит в сценарий «женскую прислугу Кабановой» (10, 3) и бурлаков, которые своим пением возвещали о близости рассвета в сцене прощания героев в овраге.

Островский исключил первый акт драмы, в котором он «драматургическими средствами …создаёт атмосферу Калинова, главное внимание обращая на нравы, на культурный уровень, взаимоотношения, традиции» (8, 102). Как следствие – из либретто ушло эпическое начало, столь характерное для драмы, стушевались характеры второстепенных действующих лиц – Кабанихи и Дикого.

Принципиально иным предстаёт начало оперы. Действие открывается сценой отъезда Тихона в Москву (в драме сцена отъезда занимает 3-е – 7-е явления второго действия). Когда поднимается занавес, зрители видят «большую переднюю в доме Кабановой», в которой «толпятся» «*несколько женщин* из прислуги». Опера начинается небольшим хором, текст которого Островский написал специально для либретто: «Уезжает голубчик / На чужую сторонку, / Оставляет голубчик / Дома нас сиротами. / Ах, ахти, гореванье! / Тяжело расставанье / С молодою женою, / Что со всею семьёю!» (10, 5).

Не случайно Островский начинает оперное либретто именно со сцены проводов Тихона. Драматург посчитал крайне важным сохранить в тексте сценария все компоненты старого ритуала прощания:

– наказы Кабанихи Тихону перед дорогой («Ну, помнишь всё, что я тебе сказала? <…> Ты не забывай, смотри!» (10, 6);

– наказы Тихона жене («Ты, Катя, слушай матушку во всём! <…> Не груби! <…> И почитай её, как мать родную. <…> Ты, Катя, под окошком не сиди, / На улицу, на парней, не гляди» (10, 7–8]);

– обычай присесть «на дорожку», когда все по приказу Кабанихи («Садитесь все!» (10, 8)) садятся за ней, а затем так же за ней, как за «головой» в семье, встают;

– поклон Тихона в ноги Кабанихе на прощание, снова по её приказу («А ты не забывай / Почтенья к матери твоей! Ты поклонися в ноги ей» (10, 8));

– прощание мужа с женой – безвольный Тихон прощается с Катериной («Ну, прощай! К чему же слёзы! / Скоро я вернусь домой» (10, 9)) только после того, как получил приказ от Кабанихи («Теперь простись с женой» (10, 8)), которая свято чтит обычай и соблюдение установленного порядка;

– прощание с другими провожающими: Варварой («Ну, прощай, сестра! Я короб / Навезу обнов тебе» (9, 2), Диким («Ну, прощай, Савелий, дядя!» (10, 9)) и Борисом, которого как основного виновника событий, происходящих в опере, автор вводит в сцену прощания («Ну, прощай и ты, Борис!» (10, 10));

– «вытие» жены по уезжающему мужу – эту часть сцены Островский написал для либретто:

К а б а н о в а

Ты говоришь, что мужа очень любишь –

Не видно что-то, чтобы ты любила.

Другая бы теперь лежала, выла,

А ты так – ничего!

К а т е р и н а

Я не умею.

К а б а н о в а

Да хитрость невелика. Мне как хочешь,

А для людей всё лучше бы повыть (9, 4).

(Можно лишь сожалеть, что она не вошла в опубликованный текст либретто оперы «Гроза» и осталась только в рукописи (этот фрагмент присутствует не только в автографе, хранящемся в ИРЛИ, где рукой Островского написано «выключено» (9, 4), но и в автографе Кашперова (4, 13), в котором эти слова были уже положены на музыку).)

Использование в основе драматической ситуации «всех компонентов старого ритуала прощания» (11, 13) позволило раскрыть характеры главных персонажей и обнажить первопричину будущей трагедии. Через ритуал Островский «показал не только сложные социальные сдвиги, но и психологическое состояние персонажей» (11, 13–14). Тихон даёт наказы Катерине не по своей воле, а по настоянию Кабанихи (в либретто её приказы поддерживает своей одобрительной репликой Дикой: «Вот это хорошо! Вот это дело!» (10, 7)). Кабаниха заставляет молодых беспрекословно следовать ритуалу. Именно здесь и обнажается первопричина трагедии Катерины и Тихона, поскольку общество живёт лишь тогда, когда почитаются традиции.

Как справедливо отмечает Т.В. Смирнова, «неисполнение обычая магически угрожает жизни тех, кто не хочет выполнить традиционных предписаний». Сопротивление Катерины и Тихона ритуалу уже «предвещало трагедию» (11, 13).

Поставив в оперном либретто на первый план образ Катерины, Островский сохранил все обстоятельства, повлиявшие на её поступки и объясняющие её трагический уход: сцену прощания с Тихоном, монолог-воспоминание, сцену с ключом, сцену в овраге, принародную сцену у полуразрушенной галереи, сцену объяснения с Борисом. Неизменным остался и «религиозно-“символический” сюжет», отсутствие которого, по верному замечанию Ю.В. Лебедева, превратило бы произведение «в банальную мелодраму» (7, 10).

Библиографический список

1. А. Н. Островский и русские композиторы. Письма: Сборник. – М., 1937.

2. *Богданов А.Н.* Литературные роды и виды. Музыкальная драматургия // *Гуляев Н.А.* и др. Теория литературы в связи с проблемами эстетики / Н.А. Гуляев, А.Н. Богданов, Л.Г. Юдкевич. – М., 1970.

3. *Журавлёва А.И.* Русская драма и литературный процесс XIX века: От Гоголя до Чехова. – М., 1988.

4. *Кашперов В.Н.* «Гроза». Опера. Черновые наброски, разрозненные листы. Клавир. РГАЛИ. Ф. 2025. Оп. 1. Ед. хр. 15.

5. *Красинская А.* Музыка в жизни и творчестве А.Н. Островского // *Иванов Г.К.* А.Н. Островский в музыке: Справочник. – М., 1976.

6. *Ларош Г.А.* По поводу возобновления «Вражьей силы» // Голос. – 1873. – № 352 (21 декабря).

7. *Лебедев Ю.В.* А.Н. Островский в контексте западноевропейской драматургии // А.Н. Островский в новом тысячелетии: Материалы научно-практической конференции 15–16 апреля 2003 года / Отв. ред. Ю.В. Лебедев. – Кострома, 2003.

8. *Овчинина И.А.* А.Н. Островский. Этапы творчества. – М., 1999.

9. *Островский А.Н.* Гроза. Либретто оперы в стихах. Копия с пометами и вставками А.Н. Островского. ИРЛИ. Ф. 218. Оп. 1. Ед. хр. 16.

10. *Островский А.Н.* Гроза. Опера в 4-х действиях. Либретто. – М., 1867.

11. *Смирнова Т.В.* Драматургия А.Н. Островского и народная обрядовая культура (Купеческий быт): Автореферат дис. … канд филол. наук. – М., 1990.

Е.Ю. Фаркова
Шуйский государственный педагогический университет

А.Н. ОСТРОВСКИЙ В КОНТЕКСТЕ ЖУРНАЛА «РУССКАЯ МЫСЛЬ»*

«Русская мысль» занимает особое место в творческой судьбе Островского. Накануне своей кончины 2 июня 1886 г. он «начал читать номер «Русской мысли» (7, 381). В биографических фактах отражены многие события жизни и творчества Островского, а также история одного из ведущих журналов 1880–1910-х гг. «Русская мысль» представляла тип научного, литературного и политического издания. Основателем и первым редактором журнала (с 1880 до середины 1885 гг.) был С.А. Юрьев – публицист, критик, переводчик, драматический писатель, широко известный в литературных и общественных кругах Москвы. Журнал издавался на средства В.М. Лаврова – известного мецената, журналиста и общественного деятеля, одного из лучших переводчиков польской литературы, в частности Г. Сенкевича.

Юрьев приложил немало усилий для опубликования комедии «Не от мира сего» на страницах журнала. На просьбу о сотрудничестве драматург 4 декабря 1882 года отвечал отказом: «Теперь же я, вполне сочувствуя Вашему журналу, рекомендую Вам пьесу моего знакомого, Петра Михайловича Невежина, “Старое по-новому”. По моему мнению, это пьеса хорошая, она имела успех на сцене, и к Вашему земскому журналу подходящая» (12, 55). Островский характеризует «Русскую мысль» как «земский журнал». Безусловно, он имел в виду направление журнала. Здесь публиковались известные земские деятели В.Ю. Скалон и Н.П. Колюпанов, в отделах «Русская жизнь», «Земство» печатались очерки о России и затрагивался крестьянский вопрос.

Ситуация изменилась в 1884 году. После закрытия «Отечественных записок» обязательства перед подписчиками были переданы «Русской мысли», за счёт чего увеличилось количество подписчиков этого журнала. Кроме того, из «Отечественных записок» в его редакцию перешли Г. Успенский, Плещеев, Михайловский, Златовратский, Южаков, Протопопов, Н. Шелгунов. Также в «Русской мысли» стали печататься произведения писателей, принадлежавших к кругу «Отечественных записок». В этих условиях Островский принимает предложение редакции, о чём сообщает в письме из Щелыкова в июне 1884 года, а через несколько месяцев уже из

*Работа выполнена в рамках реализации ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009–2013 годы.

© Е.Ю. Фаркова, 2011

Москвы даёт долгожданный ответ: «Пьеса кончена и переписана; если найдёте свободное время, заезжайте потолковать. Я болен и не выезжаю» (12, 141).

Спустя короткое время в февральской книжке появляется комедия «Не от мира сего». Позднее пути редактора и драматурга снова пересекутся. Юрьев при содействии Островского становится членом Репертуарного совета московских театров, а после его кончины – председателем Общества русских драматических писателей.

В 1883–1886 гг. в «Русской мысли» печатались рецензии В.С. Баскина, посвящённые операм Серова, Римского-Корсакова, Чайковского, написанным по произведениям Островского. Критик обращает внимание на историю создания «Вражьей силы» (2, 170–184). В 1885 году в обзоре «Современное искусство» Баскин высоко оценивает постановку оперы Римского-Корсакова «Снегурочка» в Русской частной опере Саввы Мамонтова. Эскизы декораций и костюмов были исполнены В.М. Васнецовым (3, 184–198). В оформлении спектакля наиболее ярко проявилось дарование художника, открывшего новое направление в русском театрально-декоративном искусстве. Спектакль отличался гармоническим единством музыки, декораций, костюмов, либретто.

С середины 1885 и до конца 1906 года редактором журнала становится В.А. Гольцев. Талантливый публицист и критик, он является лидером и ключевой фигурой в журналистике 1880–1900-х гг. Его общественная и личная независимость как редактора популярного журнала привлекала многих литераторов (9, 44–45). На страницах журнала печатались произведения Н.С. Лескова, М. Горького, В.М. Гаршина, Н.Г. Гарина-Михайловского, В.Г. Короленко, Д.Н. Мамина-Сибиряка, А.И. Эртеля и многих других писателей. С 1892 по 1901 гг. – проза и драматургия А. П. Чехова.

Журнал «Русская мысль» отличался разнообразием мнений в освещении явлений политики и культуры. Это характерно для публикаций, посвящённых Островскому. В годы, когда редактором журнала был В.А. Гольцев, рецензии о постановках пьес драматурга выходили в рубрике «Современное искусство». Их авторами были М. Ремезов (с 1889 по 1894), Ю. Айхенвальд (с 1902 по 1906 гг.). Ремезов оценивал постановки пьес в Малом театре и частных театрах Е. Горевой, М. Абрамовой («Гроза», «На всякого мудреца довольно простоты», «Бешеные деньги», «Свои люди – сочтемся!», «Василиса Мелентьева»), Ю. Айхенвальд – «Сердце не камень», «Не так живи, как хочется», «Бесприданница».

Публикации в «Русской мысли» относятся к началу литературно-критической деятельности Ю. Айхенвальда. Однако в них в достаточной мере проявились черты, характерные для его импрессионистического стиля, в том числе субъективность: «Для него существовал один-единственный критерий: собственное эмоциональное восприятие того или иного произведения» (4, 80). Не случайно Айхенвальд считал, что Островский является драматургом-бытописателем. Оценивая постановку пьесы «Не так живи, как хочется» на сцене Нового театра, критик обращает внимание на несоответствие заглавия содержанию пьесы, отсутствие драматизма, неудачность развязки. Отзываясь о «Бесприданнице» в исполнении В. Комиссаржевской, Айхенвальд возвращается к своей идее о печати «быта» на драматургии Островского (1, 227–228).

В историко-литературном и социальном контексте оценивал творчество Островского А.А. Фомин – известный педагог и историк литературы. В журнальном варианте исследования, посвящённом драматургии конца XVIII века, он сопоставлял комедии П. Плавильщикова и Островского (17, 23–36). Другая статья Фомина находилась в русле полемики о женском вопросе, развернувшейся в публицистике рубежа веков (18). Социальный и публицистический контекст гармонично дополнялся театральным. Обращает на себя внимание рецензия Вл. И. Немировича-Данченко, который поставил вопрос о преемственности традиций Островского в XX вв. (11, 185).

Авторы журнала внесли неоценимый вклад в изучение эпохи Островского. В течение 1890–1898 гг. печатались воспоминания С.В. Максимова об Островском (10). С его первой публикации

в 1890 г. «Литературной экспедиции (По архивным документам и личным воспоминаниям)» началась мемуарная и научная интерпретация творчества драматурга. Воспоминания об Островском на страницах «Русской мысли» публиковали его современники Д. Григорович (5), известный либеральный деятель, педагог и просветитель А.А. Стахович (15) и другие.

Один из ярких периодов в истории «Русской мысли» – с 1907 по 1927 гг. (с 1921 г. изд. в Софии, Праге, Париже). После кончины Гольцева журнал возглавили А.А. Кизеветтер и П.Б. Струве. Под влиянием Струве «Русская мысль» приобретает новых авторов и становится интеллектуальным лидером либеральной журналистики. Виднейшие сотрудники в 1907–1918 гг. – С. Булгаков, А. Изгоев, С. Франк, Н. Бердяев, Л. Шестов, М. Гершензон, З. Гиппиус, Д. Мережковский, В. Брюсов.

Для критики этого периода характерно внимание к духовным и эстетическим проблемам искусства. Кроме того, в 1910-е гг. возрождается традиция музыкальной интерпретации пьес Островского. Исследование философа И.И. Лапшина (8), воспоминания жены композитора В.С. Серовой (14) выявляли многоплановость драматургии Островского, её значение для современного театра. В частности, Лапшин трактовал «Снегурочку» как «пантеистический гимн природе» и «светлый апофеоз любви» (8, 51–53).

Примечательно, что в эти годы в журнале доминируют философско-эстетические критерии в оценках Островского. Кизеветтер, утверждая, что современная критика не оценивает по достоинству Островского как художника, необоснованно считая его бытописателем (6, 20–21), отмечает «поэтическую символику» «Грозы», психологичность «Бесприданницы».

В 1913 году на страницах журнала появляется статья известного философа Ф. Степуна «В. Ф. Комиссаржевская и М.Н. Ермолова». Автор – тонкий знаток театрального искусства (не зря его называли «философом-артистом») – раскрывал потенциал драматургии Островского для современного театра. Оценивая артистический талант Комиссаржевской, он связывает её имя с «актёром-мистиком»: «Между собой и зрительным залом она создавала всегда какую-то сверхэстетическую связь, которая с концом спектакля никогда не кончалась. Так, даже выстрел Карандышева, разрешая драму Островского, не разрешал представления этой драмы с участием Комиссаржевской. <…> Мистерия общения с ней продолжалась для зрителя и после смерти Ларисы» (16, 27–28).

Идеи Кизеветтера и Степуна получают продолжение у других авторов, которые будут обращать внимание на эстетический и жанровый полифонизм драматургии Островского. В 1916 году критик А. Ростиславов рецензировал постановку «Грозы» в Александринском театре. Мейерхольд и художник А. Головин, обращаясь к классическому репертуару, стремились к обновлению сценических форм. В связи с этим критик ставил вопрос о необходимости углубления понятия «тёмное царство», отмечал «романтизм и поэтичность» драмы «Гроза» (13, 22–24). И в других публикациях 1916 года преобладают театральные рецепции в истолковании Островского. Заметным явлением стали статьи Кизеветтера (№№ 3, 4), посвящённые М.С. Щепкину, и Ч. Ветринского (В.Е. Чешихина) «Шекспир в России» (№ 10), автор которой обращается к традициям Шекспира в пьесах Островского (исторические хроники и «Снегурочка»). Таким образом, имя Островского, его драматургия в освещении литературной и театральной жизни конца XIX – начала XX века приобретают контекстуальный смысл. Не случайно в ходе полемики о Л. Толстом прозвучит отсылка к Островскому. М. А. Протопопов, один из деятельных сотрудников журнала, в 1900 году (№ 6) опубликует статью, посвящённую роману Толстого «Воскресение». Протопопов даёт статье название «Не от мира сего» – название той самой пьесы Островского, которая была опубликована в «Русской мысли».

Библиографический список

1. А., Ю. [Айхенвальд Ю. И] Современное искусство. (…«Бесприданница» Островского) // Русская мысль. – 1906. – № 4.

2. *Баскин В.* А.Н. Серов (Биографический очерк) // Русская мысль. – 1883. – № 9.
3. *Баскин В.* Современное искусство. (…«Снегурочка», опера Римского-Корсакова) // Русская мысль. – 1885. – № 11.
4. *Главацкий М.Е.* «Философский пароход»: год 1922-й. Историографические этюды. – Екатеринбург, 2002.
5. *Григорович Д.* Литературные воспоминания (Островский и его кружок) // Русская мысль. – 1893. – № 2.
6. *Кизеветтер А.* Театральные заметки (Московская драматическая сцена. Вторая половина сезона) // Русская мысль. – 1911. – № 5.
7. *Коган Л.Р.* Летопись жизни и творчества А.Н. Островского. – М., 1953.
8. *Лапшин И.* Н.А. Римский-Корсаков (Философские мотивы в его творчестве) // Русская мысль. – 1910. – № 10.
9. Литературный процесс и русская журналистика конца XIX – начала XX века. – М., 1982.
10. *Максимов С.* А.Н. Островский (По моим воспоминаниям) // Русская мысль. – 1897. – № 1. – С. 36–64; № 3. – С. 62–78; № 5. – С. 1–39; 1898. – № 1. – С. 1–32; № 4. – С. 1–20.
11. *Немирович-Данченко Вл. И.* Когда мы, мёртвые, пробуждаемся [С прим. редактора] // Русская мысль. – 1900. – № 9.
12. *Островский А.Н.* Полн. собр. соч. – М., 1953. – Т. XVI.
13. *Ростиславов А.* Оперная постановка «Грозы» // Русская мысль. – 1916. – № 3.
14. *Серова В.С.* А.Н. Серов. Праздники и будни в нашей совместной жизни // Русская мысль. – 1913. – № 4. – С. 6–26; № 5. – С. 1–37.
15. *Стахович А.* Клочки воспоминаний // Русская мысль. – 1897. – № 11. – С. 128–131; 1899. – № 7. – С. 124–125; 1900. – № 7. – С. 8–18; 1900. – № 8. – С. 6-16.
16. *Степун Ф.* В.Ф. Комиссаржевская и М.Н. Ермолова // Русская мысль. – 1913. – № 1.
17. *Фомин А.А.* Старое в новом (Отголоски комедии XVIII века в комедиях нашего времени) // Русская мысль. – 1893. – № 2.
18. *Фомин А.А.* Положение русской женщины в семье и обществе по произведениям А.Н. Островского (Литературные материалы для истории русского общественного развития в XIX веке) // Русская мысль. – 1899. – № 1. – С. 120–134; № 2. – С. 72–92; № 4. – С. 27–57.

К.С. Рахман (K. Sealey Rahman)
Лондонский университетский колледж
(Великобритания)

STORMS AND STUMPS: A. N. OSTROVSKY'S *THE STORM* AT THE OLD VIC THEATRE, LONDON (1966) AND THE ROYAL SHAKESPEARE COMPANY'S PRODUCTION OF *THE FOREST* (1981)

British theatre's neglect of the works of Aleksandr Nikolaevich Ostrovsky is a curious phenomenon. In the mind of British audiences, Russian theatre is synonymous with the name of Chekhov, whose plays are performed so frequently on the British stage that they have, to all intents and purposes, become assimilated into British theatrical tradition. In contrast, the name of Ostrovsky – Russia's most prolific nineteenth-century playwright, and the man commonly cited as the 'father' of Russian theatre – goes largely unrecognised and productions of his plays are rare.

Analysis of British productions of Ostrovsky's work reveals that one play in particular – *The Storm* – has caused especial difficulties for Ostrovsky's reputation in Britain. Although far from typical of the majority of his work, *The Storm* has traditionally been the play most closely associated with Ostrovsky. It is widely cited as his 'masterpiece' in both Russian and British scholarship. In Britain this association was undoubtedly fostered by the 1899 translation of this play by the eminent translator of Russian literature, Constance Garnett, which remained the sole example of Ostrovsky's work widely available in Britain until the mid-1940s. It has been strengthened, in more recent years, by the success in Britain of

© К.С. Рахман (K. Sealey Rahman), 2011

Leoš Janáček's operatic version of the play, *Katya Kabanovna*. Yet even a cursory study of British productions of *The Storm* leads to the conclusion that Ostrovsky's reputation in Britain has been damaged by his association with this play. *The Storm* is a play that British audiences have struggled to understand.

This paper examines this phenomenon through discussion of The National Theatre's production of *The Storm* in London in 1966. It compares this production with The Royal Shakespeare Company's 1981 production of *The Forest* – a play that has been performed much more successfully in Britain. In so doing, it also examines the factors that make a play more or less accessible to foreign audiences, and more or less successful on a foreign stage.

At first glance, Britain's relationship with *The Storm* would appear to be an auspicious one. Indeed, as far as we know, extracts from *The Storm* were the first of any Russian play to be spoken on the British stage. In January 1894, the Russian refugee, Sergei Stepniak gave a talk on Russian drama at the Opéra Comique Theatre in London, illustrated with dramatic readings from *The Storm*. This was followed, as mentioned above, by the publication in 1899 of an English translation of *The Storm* by Constance Garnett. Yet despite these promising beginnings, notes of unease were already apparent: J. T. Grein, the theatre critic and founder of the Independent Theatre, who initiated the Stepniak reading, explained the use of reading rather than performance by noting that: 'nobody had the courage to man the play dramatically; we had not the actors then who could master these esoteric figures; we had not the producers to create the atmosphere' (12). And despite Constance Garnett's translation it was to take another twenty years for *The Storm* to be staged in a British Theatre with Malcolm Morley's production of *The Storm* at the Everyman Theatre Guild in Hampstead, London in 1929. Reviewing this production, the novelist and translator, Richard Charques, wrote: 'It is hardly a … surprise that *The Storm*… has had to wait so long for a public performance in England. The play ... is peculiarly Russian and exclusive in atmosphere, saturated as it is with social sentiment and poetical colour of the kind that immediately captures the imagination of a Russian audience and that must inevitably mystify the foreigner.'(21, 570)

It was to take nearly four more decades for a major British theatre company – The National Theatre – to stage a production of *The Storm*. Yet despite the passage of more than 100 years since the play itself was written, the auspices for the production – staged in October 1966 – again seemed good. Not only was the newly founded National Theatre Company highly acclaimed, as was the director, John Dexter, but the adaptation of Ostrovsky's play was undertaken by Doris Lessing, already a distinguished novelist (later a winner of the Nobel Prize for Literature) and the set designs were to showcase the British début of the celebrated Czech designer, Josef Svoboda.

The production was heavily trailed in the British press, with articles on Ostrovsky that welcomed this 'belated opportunity' (16, 11) for British audiences to acquaint themselves with so significant a Russian playwright. Similar sentiments were expressed in the programme notes for the production, which declared that: 'No great European playwright ... is more unrecognised in this country than Alexander Ostrovsky'. (13) In her programme article, Doris Lessing suggested that, although the Russian landscapes of Chekhov, Turgenev, and Gogol are familiar to British audiences, 'the world of *The Storm* is new to us.'(5) However, the sense that the 'landscape' of Ostrovsky might at last become as familiar to British audiences as that of other Russian playwrights, proved false. The production itself was little short of disastrous.

A brief glance at the titles of the newspaper reviews provides a clear indication of the prevailing critical view: 'Ostrovsky drama no more than relic' (17, 17), 'Heavy weather on the Volga' (2, 18), 'This may be all right in Russia but it isn't here' (1, 4). The contents of the reviews provide for even gloomier reading. The reviewers clearly found it difficult to reconcile their understanding of Ostrovsky as an important figure in Russian theatre with the production staged by the National Theatre. They resolved this dilemma by reaching the conclusion that Ostrovsky's works have no relevance for modern audiences. Review after review declares *The Storm* outdated and obsolete. 'So far as historical importance goes there is every reason for reviving it. In his own country … Ostrovsky is the most widely played of all Russian dramatists … the question that John Dexter's production raises … is whether the theatre, in duty to its policy, is ever justified in reviving a play frankly as a museum piece. In 1859 … *The Storm* won acclaim through its relevance to familiar life ... For a British audience 100 years later it has no such point of contact, and no attempt has been made to establish one … it is hard to see how the play earned its reputation as a masterpiece.' (17, 17) 'In Russia, Ostrovsky's name is great. In England it is unknown.

We never see his work. Who is right? … In many ways [*The Storm*] seems the pious exhumation of a worthy but dead duck.' (2, 18)

The reasons for the failure of the production were manifold. Certainly *The Storm*, in terms of its external trappings of period and setting at least, is one of Ostrovsky's least accessible plays. It is of some significance that the version of *The Storm* that has met with success in the West – Janáček's operatic version – largely strips the play of its specifically Russian characteristics, concentrating instead on the personal tragedy of its central figure, Katerina. In so doing the play is revealed as the sophisticated psychological study it undoubtedly is. In contrast, the National Theatre's production emphasised the social aspects of the play. It focused on the social mores of mid-nineteenth century Russia, and as a result, alienated its twentieth- century, non-Russian audience. The inclusion in the programme of a lengthy extract from an essay by the radical nineteenth-century critic, Nikolai Dobrolyubov, *A Ray of light in the Kingdom of Darkness* [Luch sveta v temnom tsarstve] (1860) which assessed Ostrovsky's works almost purely in social terms and considered Katerina's suicide in *The Storm* as a successful protest against the 'dark kingdom' of contemporary Russian society, suggests a clear influence by him on the National Theatre's production. Doris Lessing, in her programme article, also emphasised the social aspects of the play, noting that 'the young people … are crushed by a society personified by two monsters, Kabanova and Dikoy.'(5) Given this, it is perhaps not without reason that the reviewer in *Queen* declared of the production that: 'All that needs to be said about Ostrovsky's *The Storm* at the Old Vic is that Janáček had the right instinct in making it into an opera.' (11, 36–7).

In her programme article, Lessing further notes that: 'there is nothing in our history, in our literature, to prepare us for [the] small town merchants [of Ostrovsky's world]', and it seems that here lies the greatest fault of the National Theatre production – namely its failure to counteract this 'lack of preparation', and to enable the audience to access the world that Ostrovsky describes. 'Doris Lessing's adaptation has no flavour of time or place' complained *The Guardian* theatre critic. (3, 7) 'Nowhere does one feel any conviction that a hundred years ago people in Russia were like this, or believed what they are presented as believing', added the critic for *The Sunday Times*. (14, 47)

Much of the blame for this failure was laid at the door of Lessing's adaptation, which was based on Constance Garnett's 1899 translation. 'Doris Lessing has used some of the flattest and most overworn expressions in the book.' (2, 18), 'Adapted by Doris Lessing, the play comes over as a stiff, oversimplified parable.' (1, 4). Irene Zohrab, who has made a detailed study of Lessing's adaptation, firmly allots to her the blame for the production's failures. Declaring that 'the reason why *The Storm* has never been produced with success on the English stage is partly due to the losses that have been incurred in the translation of this drama', Zohrab notes that: 'The play does not depend on intricate plot-lines for its impact, nor on entertaining dialogue, but on Ostrovsky's finely-wrought atmosphere and characterizations. Therefore, a discordant touch by the translator will destroy the carefully patterned texture and mood of the play.' Regarding Lessing's version, Zohrab suggests that 'The losses and instances of awkwardness of translation in Garnett's text were compounded by Lessing when she tried to clarify or "iron" them out,' thus ensuring that Lessing's version was 'removed even further from the source text.' (22, 43) Overall, she accuses Lessing of trying to make her text 'read well', at the expense of the original character of the drama.

Zohrab also criticizes Lessing for her emphasis on the 'gloominess' of the world that Ostrovsky portrays. Lessing herself assesses the play in her programme article as 'sorrowful [and] bitter', and again the influence of Dobrolyubov's 'dark kingdom' is apparent. As a result, Zohrab argues, Lessing, in her adaptation, does not 'bring out the sheer spontaneity and life-force of Katerina's nature. Nor does she focus on the beauty of the natural world which sustains Katerina in her suffering and which is emphasised by Ostrovsky.' Thus, rather than convey 'the lyricism and cadence' of Katerina's speeches, Katerina instead 'sounds monotonous and plaintive', her speech characterized by the 'frequent use of the adjectives "awful", "horrible" and "dreadful".'(22, 43). This sense of gloom was readily discerned by the critics, who assessed the production as 'a funeral dirge … infinitely depressing' (14, 47).

It is perhaps hard to separate the actors from the words that they are asked to speak, but the cast in turn attracted its share of criticism. Jill Bennett, in the pivotal and demanding role of Katerina (in a tragic twist, the actress, who later married the playwright John Osborne, herself committed suicide in 1990), garnered particular criticism: 'One can, admittedly, imagine a more charming performance than Jill

Bennett's, which is on the mature side and inclined to register strong feeling with falling inflections and tone suggesting a head cold.' (17, 17), 'Jill Bennett wanders about like a bloodless wraith' (14, 47) and 'tiresomely over-exposes us to the tremolo in her diction … her movements give the impression she is moving in a trance.' (9, 14–15)

Martin Esslin, writing in *Plays and Players*, finds merit in some of the performances – 'Frank Finlay is excellent as the *samodur* Dikoy, Ronald Pickup romantic in a Byronic vein as the lover, John Stride suitable flabby and weak-kneed as Tikhon' – but views the two central roles of Kabanovna and Katya as catastrophically miscast: Beatrix Lehmann is 'too beautiful, too intelligent to succeed, brilliantly though she may try, to convince us that she is the repulsive, ugly, abysmally stupid gorgon that old Kabanova is meant to be'; while the miscasting of Jill Bennett is one of 'truly Himalayan dimensions':

'Katerina must be a child of nature, a creature of instinct and uncontrollable emotion, soft, Russian, a mixture of angel and female animal; Jill Bennett on the other hand has the pre-Raphaelite beauty of a self-possessed English intellectual, her vulnerability is that of a lady don confronted with a dirty tablecloth in a dining-car.' (14, 14–15)

The only consistent praise goes to Svoboda's sets (and thus, perhaps not without coincidence, to the man most familiar with Ostrovsky's work). 'Josef Svoboda's sets of wood and high sloping screens are effective and successfully bring a sense of terror to the thunderstorm scene' (10, 636). 'The undisputable triumph of the production is Josef Svoboda's set – walls and steps of shabby timber, surmounted with two half-transparent screens, stretched tight like wind-filled sails and carrying projections of blossoming trees' (17, 17). It is Svoboda, also, who delivers the success of the storm scene: 'The storm itself is the hero of the play and it is a terrific storm, approaching like doom until it tears into Josef Svoboda's atmospheric set where the water of the Volga crawls like an evil serpent. This is a piece of theatre that does not age' (2, 18). Yet even Svoboda's magnificent sets are let down by poor direction. Martin Esslin notes with disappointment in *Plays and Players*:

'There is, however, another reason why the two climactic scenes of the play fail to make an impact: and that lies in John Dexter's handling of the crowds in the ruined church and after the suicide. The programme lists the names of no fewer than twenty-six eminent and well-known National Theatre actors as members of that crowd of townsfolk, servants and soldiers. And yet all these eminent solo performers stand around like extras in some provincial pageant, stiff, undifferentiated, clumsily grouped and hence unreal. What a subject for a director's imagination, that crowd in a ruined church, terrified by a storm! What a subject for a director to show the reaction of these varied people to the suicide of a beautiful and admired young woman! All these opportunities have, in my humble opinion, been sadly neglected; particularly in the final suicide scene: the crowd stands stiffly arranged on Svoboda's marvellous steps (which cry out for subtle grouping) like a football crowd during the playing of the National Anthem.'(9, 14–15)

The implications of The National Theatre's production for Ostrovsky's reputation in Britain were little short of disastrous. The voices that attempted to argue that *The Storm* is a great play, badly let down by a flawed production, were few and largely unheard. Martin Esslin, writing in *Plays and Players*, is a prime example. There is almost a sense of desperation in his repeated assertions that *The Storm* is 'a very great play', 'a classic from a different cultural sphere which undoubtedly ought to be known and appreciated', 'a taut economically constructed play, with the tragic inevitability of Greek tragedy', which demonstrates 'a psychological insight far ahead of [its] time', and his optimistic declaration that 'the play comes through triumphantly in spite of it all' (9, 14–15) was to prove in vain. By 1972, *The Times* theatre critic, Irving Wardle, felt able to declare that 'the National Theatre's travesty of *The Storm* [had] dished Ostrovsky's chances in Britain' (18, 9).

It did indeed take a further fifteen years for a second major professional production of an Ostrovsky play in Britain: the Royal Shakespeare Company's (RSC) production of *The Forest*, directed by Adrian Noble. Fortunately for Ostrovsky's reputation in Britain, however, the production proved an instant triumph. The length of the run alone hints at the production's success – it opened at The Other Place in Stratford-upon-Avon on 22 April 1981, before transferring to London, first to The Warehouse, opening on 14 July 1981, and then to The Aldwych, opening on 10 February 1982, before finally moving to the new London home of the RSC at The Barbican. A brief survey of the critical reviews reinforces the sense of success: 'it is hard to imagine the play … being better done; and it leaves one hungering for further RSC dips into Ostrovsky's treasure chest (4, 10); 'if there is any justice in the theatrical world, Adrian

Noble's production should lodge *The Forest* firmly in the standard repertory' (19, 7); 'Magnificent production ... which at last reveals why the Russians are so keen on Ostrovsky' (20, 2). Ostrovsky had finally arrived on the British stage.

So why did this production succeed where the National Theatre's *The Storm* so spectacularly failed? At first glance, the key to its success is somewhat puzzling. Despite a littering throughout of adjectives such as 'superb', 'clever', 'evocative', 'ingenious', a study of the reviews provides no particular area of universally agreed success. The acting performances come in for equal measures of praise and criticism. Thus, Barbara Leigh-Hunt, in the role of Raissa, is variously described as the 'presence [that] imposes itself over the evening' (7, 81–82), 'powerful' (7, 81–82), 'wittily played' (7, 81–82), yet also 'a coy simperer with little trace of sexual energy or nastiness' (4, 10) and 'unnecessarily over-emphatic' (6, 366-8). Richard Pasco, as Schastlivtsev, is 'superb' (7, 81–82), 'subtle and effective' (7, 81–82), yet also 'somewhat histrionic' (6, 366–368) and 'degrees too bizarre' (4, 10). And although Alan Howard, in the role of Neschastlivtsev, receives the most widespread acclaim – 'firing on all cylinders' (15, 41), 'a superb performance of exaggerated attitudes, basilisk stares and comic self-disgust' (7, 81–82) – he is also charged with over-acting and the 'shameless' (and 'shameful') revival of previous roles. (7, 81–82)

Direction and setting are treated in similar vein. Widespread praise for Adrian Noble's direction – 'exciting' (19, 7), 'detailed and attentive' (4, 10) and 'graceful fluency' (7, 81–82) – is tempered with complaints about its 'slow pace' and 'overblown' performances. (6, 366–368) Even Bob Crowley's set, 'with its grand display of icons and gold-leaf background, giving way to a forest sensuously defined by Leo Leibovici's projected foliage and a veranda of cleverly muted autumnal colours' (6, 366–368) is both praised as 'cleverly evocative' (7, 81–82), 'full of atmosphere' (6, 366–368), and criticised as 'marred by some distant onion-domes which look as though a number of Aladdin's lamps had been stacked in one corner upstage' (7, 81–82).

Irene Zohrab, in her detailed discussion of Jeremy Brooks's and Kitty Hunter-Blair's translation of the play, confidently ascribes the success of the production to their adaptation. Describing the RSC production as 'proof that Ostrovsky can succeed on the English stage' (and – more particularly – as evidence that he can be successfully translated for performance), she singles out for special praise the 'playability' of the Brooks-Hunter-Blair version, in contrast with the more tendentious Lessing adaptation of *The Storm* which 'remains essentially a dramatic rather than a theatrical text.'(22, 43)

Yet despite the successes of the adaptation – comprehensively detailed by Zohrab – the reviewers reserve their harshest criticism for its length. Francis King, writing in the *Sunday Telegraph*, notes that: 'I have often inveighed against these "translators" whose delight in their own invention and wit far exceeds their rudimentary knowledge of the language from which they have been working. But in the case of Alexander Ostrovsky's *The Forest*, presented by the RSC first at the Other Place in Stratford-upon-Avon, then at the Warehouse and now at the Aldwych, I found myself wishing that Jeremy Brooks and Kitty Hunter Blair had been less respectful. This classic of the 19th-century Russian repertoire has all the discursive amplitude of a novel by Dickens. At 3½ hours, it cries out for shortening and sharpening, if the attention of a modern audience is not to wander.'(7, 81-2) Other reviewers were more succinct: 'it badly needs cutting.'(6, 366–368)

The most notable element of the contrasting critical reaction to the National Theatre's *The Storm* and the RSC's *The Forest* centres on the question of accessibility. Again and again the reviewers of *The Forest* make reference to other, more familiar, theatrical works. Of the non-Russian dramatists mentioned, O'Keeffe is the most frequent (a result, no doubt, of Alan Howard's recent portrayal of Rover, a strolling player similar to that of Neschastlivtsev, in an RSC production of *Wild Oats*). Michael Billington is typical in referring to *The Forest* as 'a Russian *Wild Oats*', though he goes on to note that: 'in truth it is a richer play than O'Keeffe's' (6, 366–368). Elsewhere, critics see a conscious reworking of Don Quixote and Sancho Panza in the double act of Neschastlivtsev and Schastlivtsev, and Molière and Ibsen are also mentioned: 'In its picture of the power of money to enslave the owner and reduce others to abjectly crawling toadies, the play might be said to look back on Molière, in its impassioned faith in the power of the individual soul, not least the female one, to resist all such snares, it indisputably looks forward to Ibsen.'(6, 366–368)

Most frequent, perhaps inevitably, are references to Chekhov and Gogol: 'A sharp pre-Chekhovian satire' (6, 366–368), 'a … rerun of the *Government Inspector* … this astonishing social comedy

foreshadows Chekhov in its portrayal of impecunious landed gentry and hangers-on' (4, 10), 'a collaboration between the ghost of Gogol and a phantom preview of Chekhov' 6, 366–368). James Fenton, writing in *The Sunday Times*, is perhaps the most humorous in his assessment, noting wryly that: '*The Forest* … has a landowning widow who lives by selling off tracts of timber, forever at the mercy of the rising merchant class. And if you think that is a bit fishy, I might add that in another of Ostrovsky's plays, there is a heroine whose name means "the seagull", whose life has been destroyed "by a passing lady-killer".'(15, 41)

The Forest undoubtedly incorporates much that is familiar to British audiences. No other play of Ostrovsky's contains so many references to world literature (facilitated, in part, by placing a thespian at the centre of the play). There are numerous quotations from Shakespeare, and a lengthy quotation from Schiller is fundamental to the play's denouement. Moreover, this play, perhaps more clearly than any other, reveals Ostrovsky's position as a bridge between more familiar traditions in Russian drama. The anticipation of Chekhov in terms of setting and the cyclical plot progression of arrival and departure (as well as the more literal association with *The Cherry Orchard* evident in the selling-off of forest land, as noted above by James Fenton) is clear. Equally apparent are the overtones of Gogol in the biting satire and the device of an impostor crashing into 'real' life, only to expose the falsity and hypocrisy central to that way of life. Elsewhere – perhaps most particularly in Ostrovsky's ironic take on the rivalry between Aunt and niece for the affections of a young man – there are similarities with Turgenev's *A Month in the Country*. (An almost identical aunt-niece pattern also appears in Chekhov's *Uncle Vanya,* written nearly thirty years after Ostrovsky's play.) Irving Wardle sums up the question of accessibility in his review of the production, noting that: 'The piece is well chosen for British audiences, proceeding as it does from the known to the unknown. Its starting point is the familiar Gogolesque situation of a penniless sophisticate fleecing a pack of provincial fools ... As the intruder is a tragic actor accompanied by a comic stooge, there are plenty of other associations from *Don Quixote* to *Godot*. And as Mr Noble has Alan Howard firing on all cylinders as the tragedian, the production has the potent lure of a sequel to *Wild Oats*. The opening situation also is one with which the British spectator will feel quite at home: an estate ruled by a skinflint queen bee, who is forever being cheated in deals with the local peasantry, while keeping her niece in a state of penurious dependence.' (19, 7). James Fenton is more succinct: 'Splendid! A new Russian classic enters the English repertoire with all the elements that a Russian classic should possess.'(15, 41)

The success of the RSC's production of The Forest had a profound effect on Ostrovsky's reputation in Britain, opening the door to further productions of his plays, and paving the way for the two most successful productions of Ostrovsky's drama in Britain to date: The Cheek by Jowl Theatre Company's production of *A Family Affair* (Svoi liudi – sochtemsia) at The Donmar Warehouse in April 1988, and The Old Vic production of *Too Clever by Half* (Na vsiakogo mudretsa dovol'no prostoty) in June 1988.

Equally significantly, the RSC's production proved that Ostrovsky's plays could be staged successfully in Britain. This in turn changed the tenor of critical reviews of subsequent productions of his plays. After the enthusiastic reception of *The Forest*, Ostrovsky's works themselves could no longer be dismissed outright as outdated and irrelevant for modern British audiences. Further disastrous productions of *The Storm* were to follow – most notably the RSC's own attempt at staging the play in 1987 – but critics no longer saw Ostrovsky's works themselves as at fault and instead focused their attention on the quality of individual productions. By the time the Almeida theatre staged a production of *The Storm* in 1998, the British critical response to productions of Ostrovsky's plays had shifted from incomprehension in 1966 that any of his works should be considered worthy of staging in Britain, to recognition in 1981 that many of Ostrovsky's works can and should be staged successfully in Britain (although perhaps not *The Storm*), to agreement by 1998 that even *The Storm* is a play worthy of staging in Britain, but one which has to date been let down by inadequate production. As one reviewer succinctly concludes: 'Ostrovsky's gale-force fury deserves better than this' (8, 1531).

Bibliography

1. The Daily Express. – London, 19 October, 1966.
2. The Daily Mail. – London, 19 October, 1966.
3. The Guardian. – London, 19 October, 1966.
4. The Guardian. – London, 20 July, 1981.

5. *Lessing D.* 'The Landscape of *The Storm*'. The Storm. The National Theatre (programme notes). – London, 1966.
6. London Theatre Record. – London, 1981.
7. London Theatre Record. – London, 1982.
8. London Theatre Record. – London, 1998.
9. Plays and Players. – London, December, 1966.
10. Punch. – London, 26 October, 1966.
11. Queen. – London, 9 November, 1966.
12. The Sketch. – London, 18 December, 1929.
13. The Storm. The National Theatre (programme notes). – London, 1966.
14. The Sunday Times. – London, 23 October, 1966.
15. The Sunday Times. – London, 3 May, 1981.
16. The Times. – London, 28 September, 1966.
17. The Times. – London, 19 October, 1966.
18. The Times. – London, 6 January, 1972.
19. The Times. – London, 18 July, 1981.
20. The Times. – London, 24 July, 1981.
21. The Times Literary Supplement. – London, 10 July, 1930.
22. *Zohrab I.* 'Problems of Translation. The Works of A.N. Ostrovsky in English', Melbourne Slavonic Studies, 16. – Melbourne, 1982.

Н.К. Ильина
Костромской государственный университет им. Н.А. Некрасова

КУПЕЧЕСКИЙ МИР НА АНГЛИЙСКОЙ СЦЕНЕ: «ГРОЗА» А.Н. ОСТРОВСКОГО В ЛОНДОНСКОМ ТЕАТРЕ «АЛЬМЕЙДА» (1998)

Драма «Гроза» занимает особое место в творчестве А.Н. Островского и в русском театральном репертуаре. Это понимают и критики, и режиссеры на Западе, но именно эта пьеса становится камнем преткновения для иностранных режиссеров. Не составляет исключение и Англия. Не было ни одной постановки, которая без потерь донесла бы до английского зрителя трагический пафос этой пьесы, какой бы театр ее ни ставил, а ставили «Грозу» чаще, чем другие комедии и драмы Островского. Именно с «Грозы» началось знакомство английской публики с творчеством выдающегося русского драматурга (3). Чтение отдельных сцен в своем переводе и комментирование пьесы предпринял С.М. Степняк-Кравчинский, который акцентировал ее социальное значение. У образованной публики, собравшейся в лондонском театре комической оперы 14 января 1894 г., страдания героев драмы вызвали сочувствие. Тем более что выступал перед нею человек, пользовавшийся славой борца с социальной несправедливостью в царской России.

«Гроза» – одна из самых трудных драм для восприятия западной аудиторией. И дело вовсе не в специфическом языке пьесы, отражающем образ жизни, быт и обычаи русского купечества, так колоритно представленного А.Н. Островским. Дело в самом этом социальном слое русского общества, который едва ли имеет аналогию на Западе. Различия между русским купцом и европейским негоциантом объясняются условиями формирования этой прослойки торговых людей. К середине XIX века Англия далеко ушла по пути буржуазного развития и могла гордиться образованными, умудренными в современных способах ведения дел коммерсантами. Самобытность России, только-только вступавшей на этот путь, проявлялась в появлении предприимчивых

© Н.К. Ильина, 2011

людей, в основном крестьянского сословия и горожан, часто неграмотных и далеко не всегда высокоморальных. С одной стороны, новоявленные купцы обладали деловой сметкой, острым практическим умом, с другой – целиком принадлежали тому крестьянскому миру, из которого они вышли, со всеми его домостроевскими установлениями, предрассудками, с истовой религиозностью. Даже в представлении европейцев XIX века Россия была азиатской страной с дикими обычаями и суевериями. Тем более в XX веке западному человеку трудно было заставить себя сочувствовать героям «Грозы», поступки которых казались им нелепыми и непонятными. Часто сами переводчики и комментаторы не способствовали лучшему пониманию особенностей этой пьесы Островского, а, наоборот, усугубляли ее неприятие западным зрителем.

Так, пытаясь объяснить английской аудитории специфику русского менталитета, Хелен Раппапорт, переводившая «Грозу» для театра «Альмейда» в 1998 г., подчеркивала социально-исторические истоки отсталости России: «Это мир, в котором преобладали взгляды, державшие Россию веками в силках одного и того же удушающего все новое “темного царства” – мир отсталый, феодальный, варварский и азиатский. Потому что в России 1850-х годов все еще доминировал рабский менталитет крепостного права, произвол деспотического правительства, средневековые законы и религиозная система, в которой господствовала жесткая ортодоксальная церковь, а под официальной верой таилась постоянная одержимость древними языческими верованиями и предрассудками – они формируют особенно сильные, отчетливые течения этой пьесы» (1, 7). При этом Хелен Раппапорт настаивала на сходстве русского купеческого быта с азиатским образом жизни, считая это следствием традиционных торговых связей России с восточными странами, что оказало влияние и на внешний вид русского купца, и на его отношение к женщинам: «Это азиатское влияние также проявилось во внешнем виде, одежде и домашних привычках купцов, которые традиционно носили огромные бороды, высокие сапоги и длинные двубортные кафтаны. Преобладал также менталитет гарема, когда жен и дочерей держали взаперти, не разрешая им участвовать в деле, которым занимался отец или муж. В прямом заимствовании Островским одного из турецких ритуалов Катерина должна была прилюдно выть при прощании с мужем, уезжавшим по делам бизнеса <…> Русские купцы славились своей бесчестностью, деловой левантийской ментальностью, с точки зрения которой все коммерческие сделки рассматривались как битва умов, причем торговые отношения по большей части неграмотных купцов были не чем иным, как чуть менее агрессивной формой торговли лошадьми, основанной на крестьянской хитрости. Они были подозрительны и осмотрительны, не доверяли мудреным ловушкам западной коммерции, таким как банки, и тщательно прятали деньги» (1, 7).

Надо отметить, что чем детальнее представляла переводчица русскую купеческую жизнь середины XIX века, тем более невероятной и дикой она становилась в глазах современных англичан и тем меньше сочувствия вызывала. Россия представала не уникальной страной со сложившимся веками образом жизни и национальным колоритом, а плохой копией одной из восточных стран, с которой она торговала. Поверхностное представление о русских, как о людях, которых цивилизация едва коснулась, закрепилось на Западе еще в первой половине XIX века. «Чуть более века прошло с тех пор, как они (русские) были настоящими татарами… – писал в 1839 г. один французский путешественник. – Под современной элегантностью многие из этих новичков цивилизации все еще медведи; они вывернули шкуры наизнанку, но стоит лишь немного поскрести и обнаружишь жесткий мех» (1, 7).

В драме «Гроза» этой нелестной характеристике отвечают представители купеческого сословия уходящей России Савел Дикой и Марфа Кабанова. Однако драма Островского нацелена не столько на социальное разоблачение, сколько на раскрытие внутреннего состояния героев, как положительных, так и отрицательных. Она исследует психологию этого сословия русского общества, причем в его провинциальном варианте, подмеченном и списанном с натуры в одном из уголков России. Герои так же неоднородны, как бывают не похожи друг на друга

члены одной семьи. Жаль, что этой стороне драмы уделяется меньше внимания со стороны режиссеров. Причину неудачных постановок пьесы за рубежом стоит искать в трактовке драмы либо как чисто социального феномена, либо в акцентировке образа главной героини, личная трагедия которой выступает на первый план и превращает пьесу в мелодраму.

Первая английская постановка «Грозы» осуществлена 3 декабря 1929 г. в театре «Эвримэн» в Хэмпстеде (Лондон). Перевод сделал Джордж Ф. Холланд. Режиссер Малькольм Морли, оформление Ричарда Сазерна. Гильдия, под эгидой которой вышел перевод и был поставлен спектакль, коммерческой цели не преследовала, так как стремилась познакомить английского зрителя и читающую публику с новыми пьесами. Из знаменитых актеров в спектакле была занята только Маргарет Скудамор в роли Кабанихи. О самой постановке известно мало, и театральные рецензии, хотя и хвалебные, очень обтекаемы и порой снисходительны. Текст пьесы сокращен, а перевод назван «английским вариантом». Язык персонажей выхолощен, обезличен, мертвенно «олитературен» (2, 234).

В 1966 г. «Гроза» поставлена на сцене Национального театра Великобритании режиссером Джоном Декстером. Оформление осуществил знаменитый чешский художник Йозеф Свобода, который этим спектаклем дебютировал на английской сцене. Адаптацию пьесы сделала известная английская писательница Дорис Лессинг. Проект костюмов принадлежал Рут Майерс. Несмотря на то что за постановку взялся первый театр страны, она получилась малоудачной, так как «патетика О., выросшая из быта, но лишенная какой бы то ни было бытовщины, оказалась чужда режиссеру. Вялый ритм постановки не соответствовал стилю Островского, в духе которого играла лишь Беатрикс Леманн (Кабаниха)» (2, 244). Даже удачные декорации Й. Свободы, который, пожалуй, лучше других проник в мир Островского, не спасли ситуацию.

Следующим театром, взявшимся за покорение этой драмы Островского, был Королевский Шекспировский театр. Режиссер Ник Хэмм поставил «Грозу» в лондонском театре Барбикан в 1986 г. Перевод драмы с русского языка сделала Фиона Фостер, сценическую версию создал Стивен Лоу. Оформление осуществил Фотини Диму, музыку написал композитор Джонатан Разерфорд. Отклики на постановку были, в основном, критическими**:** рецензенты отмечали чрезмерность психологического детализирования, при этом непредсказуемый славянский темперамент, мятущийся в жестких рамках, выражен слабо. К тому же экспрессионистские технические приемы и напряженная стилизация актерской игры и декораций наряду с диссонансной музыкой создали условно-символическое пространство, в котором герои смутно предчувствуют, что некая гроза обязательно обрушится и сметет их всех. Реалистические характеристики персонажей Островского явно не вписывались в подобную трактовку. Вот почему любовная страсть Катерины и Бориса (Джанет Мак Тир и Мартин Джэкобс), а также научная мысль в лице Кулигина (Саймон Расселл Бил) не могли достойно противостоять жадности купцов, религиозным предрассудкам и родительской деспотии. Кэрол Джиллис в роли тираничной Марфы Кабановой оказалась очень эффектной. Большинство же других актеров «более-менее достойно потерпели поражение, произнося свои реплики» (13). Неудачная постановка «Грозы» прославленным театром утвердила критиков в мысли, что пьесы Островского можно ставить на английской сцене, но только не «Грозу».

В 1998 г. в театре «Альмейда»[1] режиссер Хетти Макдональд все-таки решилась на постановку «Грозы» в адаптации профессора Дублинского университета и драматурга Фрэнка Мак Гиннесса. Оформил спектакль Робин Дон, музыку написала Дейрдре Гриббин, статью об авторе пьесы составила Хелен Раппапорт. Театральный критик «Литературного приложения» к газете “Таймс” Дональд Рэйфилд назвал эту постановку смелой (12). Однако удачной ее назвать нельзя. По мнению доктора К. Сили Рахман (5, 217), исследовавшей историю английских постановок пьес А.Н. Островского, единственный положительный отклик принадлежал Майклу Биллингтону, театральному критику газеты «Гардиан». Вспоминая несчастливую сценическую

историю «Грозы» в Англии, он утверждал, что постановка театра «Альмейда» «великолепно заявляет о себе как о поворотном спектакле, который оставил позади постановки Национального и Шекспировского театров» (6, 44).

Другие критики дали менее лестные отзывы: Николас де Джонг (газета «Ивнинг Стандард») назвал постановку «неудачной» (unfortunate) (7, 1529), Тони Торнкрофт (газета «Файнэншэл Таймс») охарактеризовал ее как «невзрачную» (commonplace) (8, 26), с точки зрения Роджера Фосса («Что идет в театрах»), актеры явно переигрывали, а постановка представляла собой «путаницу стилей» (a mish-mash of overacting and stylistic confusion) (9, 1531). Вместе с тем большинство актеров, занятых в спектакле, в разное время прошли хорошую школу актерской игры в труппе Королевского Шекспировского театра: Том Мэннион (Кулигин), Сильвестр Моранд (Дикой), Ричард Линч (Борис), Мэгги Стид (Кабанова), Пол Хилтон (Тихон), Патриция Керриган (Варвара). Молодая актриса Сьюзан Линч, исполнявшая роль Катерины, играла в Национальном Королевском театре. У каждого из актеров достойный послужной список интересных ролей, как классических, так и современных. Если опытные и талантливые актеры не смогли успешно справиться со своей миссией, то истоки неудачи следует искать в постановке, а значит, в режиссерской работе.

Как и в обзорах спектакля Шекспировского Королевского театра в 1987 г., критики постоянно обращались к опере чешского композитора Леоша Яначека «Катя Кабанова», основанной на драме А.Н. Островского. На английской оперной сцене у нее устойчивая репутация. У слушателей оперы сложилось представление о героях, которое не вполне совпадает с замыслом русского драматурга. Композитор сосредоточивает внимание на индивидуальной трагедии Катерины, подчеркивая ее поэтический характер необыкновенно красивой лирической музыкой. Некоторые критики даже уверены, что Яначек привносит «психологическую глубину и эмоциональный размах, начисто отсутствующие в тексте Островского» (13). Но если ранее рецензенты советовали оставить пьесу в ее оперной версии, то в 1998 г. возникло ощущение , что драма сама по себе обладает несомненной ценностью: «Легко увидеть, почему Яначек обратился к пьесе Островского как материалу для своей оперы» (8, 26); «Те, кто знает эту пьесу только по искаженной оперной версии Яначека, будут иметь возможность оценить героев, которых в опере обделили или изменили, но у которых в пьесе ярко ощутим социальный контекст индивидуальной трагедии» (11, 1532).

Стереотип оперного восприятия мешает не только зрителям, но и режиссерам, так как драма Островского в постановке Хетти Макдональд превратилась в мелодраму. «“Грозу” А. Островского можно рассматривать как глубокую социальную драму, исследование славянской мадам Бовари – или ранней Анны Карениной, – в котором история незаконной страсти замужней женщины расширяется указаниями на религиозное тираническое общество, драма – природными катаклизмами погоды, а откровения – лирическим языком. Или ее можно играть как мелодраму с сексом, самоубийством, восклицаниями, громом и молниями. Именно это и предлагает нам постановка Хетти Макдональд», – справедливо замечает рецензент газеты «Обзервер» (10, 1530). «Мелодраматический уклон “Грозы” надо играть, не акцентируя, а сглаживая его, чтобы спасти пьесу от погружения в волны абсурда. Но несчастная постановка Хетти Макдональд более чем наполовину влюблена в дешевые оборки мелодрамы. В результате мир в пьесе Островского предстал смехотворным и ничтожным, а не жестоким и угнетающим, а пьеса лишилась решающего измерения – нравственной глубины», – вторит критик «Ивнинг Стэндард» (7, 1529).

Трактовка этой драмы в мелодраматическом ключе губит замысел драматурга, а именно так традиционно играют пьесу в Англии. Особенно ярко этот перекос в мелодраму наблюдался в игре Мэгги Стид, изображавшей Марфу Кабанову. Ее называли «нелепой» (7, 1529), «избитой пантомимной злодейкой» (8, 26), «отбрасывающей тень не страха, а смеха» (10, 1530). «В развевающихся одеждах красного цвета суровыми приказными нотами в голосе она напоминает

то мужеподобную женщину-полковника времен Второй мировой войны, то помпезную помесь Джоан Гринвуд, Бетти Дэвис и ведьмы из пантомимы. Каждый раз, когда она открывает рот, она гонит мир прочь (sends reality packing)» (7, 1529).

Полный перевод иностранной пьесы обычно подвергается обработке для сцены, которую производят люди, знакомые с театром, но не знакомые с языком оригинала, а подчас и с особенностями авторского стиля. Отсюда и досадные просчеты. Впрочем, английские критики и рецензенты всегда были готовы проникнуть за барьеры языка, оценивая пьесы Островского. Поэтому в последние десятилетия под критический обстрел попадают именно постановки, а не сами пьесы. Так произошло и с постановкой «Грозы» в театре «Альмейда».

Если в 1966 г. постановка этой пьесы столкнулась с полным непониманием как зрительским, так и со стороны критиков, то в 1987 г. рецензенты искали причину неудачи в режиссерской постановке, а не в пьесе, в которой они сумели разглядеть истинную драму, емкую и классически выверенную. Театр «Альмейда» в 1998 г. попытался покорить эту пьесу, но вновь потерпел поражение. И критики уже могли точно указать причину катастрофы. Если когда-либо «Гроза» будет снова поставлена на английской сцене, то, скорее всего, будет соблюдено и непременное условие, которое поможет донести ее высокую трагедию до зрителя, то есть социальная основа и лирический дух пьесы должны сосуществовать в нераздельном единстве.

Примечания

[1] Театр образован в 1990 г., когда шотландец Ян Мак Дайармид и южноафриканец Джонатан Кент взяли на себя обязанности художественных руководителей, чтобы превратить театр «Альмейда» в центр театральной жизни. Вскоре театр обрел репутацию, сравнимую с ведущими театрами, расположенными в центре Лондона, так как ставил пьесы лучших драматургов, британских и зарубежных, старых и новых. Драматург Дэвид Хэар так писал о театре: «Он возродил европейский репертуар для лондонской аудитории и сделал британский театр более космополитичным и открытым». Организованный как некоммерческое предприятие, театр тем не менее регулярно собирал полные залы и часто его постановки перекочевывали в Вест-Энд (с 1990 по 2002 14 раз) и на Бродвей.

В 1993 г. театр получил премию имени Лоренса Оливье за выдающиеся достижения в театральном искусстве. Один из критиков «Гардиан» заметил, что «Мак Дайармид и Кент сделали Айлингтон центром просвещенного интернационализма», а в 2002 г. критик Майкл Биллингтон суммировал их достижения в трех пунктах: разнообразный репертуар от Мольера и Мариво до Брехта и Нейл Ла Бута, первоклассная труппа и «территориальная экспансия» в другие театры, например, «Хэкни Эмпайер», старую киностудию в Гейнсборо и даже бывшее автобусное депо на Кингс Кросс.

Библиографический список

1. *Rapparport Helen*. Ostrovsky's 'kingdom of darkness'. Programme. – The Storm, at the Almeida Theatre, London. November 1998.

2. *Рогов В.В.* Островский в Англии // А.Н. Островский. Литературное наследство. Новые материалы и исследования: В 2 т. – Т. 2. – М., 1974. – С. 227–246.

3. *Sealey Rahman K*. Ostrovskii on the British stage, 1894–1928 // Toronto Slavic Quarterly. – 2004. – № 9 (e–journal: www.utoronto.ca/tsq/09/index09.shtml).

4. *Sealey Rahman K*. Ostrovsky and Britain: The reputation and reception in Britain of A. N. Ostrovsky. – Edwin Mellen Press, 2011.

5. *Sealey Rahman K*. The British Reception of Russian Playwright Aleksandr Nikolaevich Ostrovsky (1823–1886) // Russian Drama on the British Stage. – N. Y., 2011. – P. 217–219.

6. *Billington Michael*. The Guardian. – 19 November. – 1998. – P. 44.

7. *De Jongh Nicholas*. Evening Standard. – 18 November. – 1998; see London Theatre Record. – 1998. – P. 1529.

8. *Thorncroft Tony*. The Financial Times. – 19 November. – 1998. – P.26.

9. *Foss Roger*. What's On. – 25 November. – 1998; see London Theatre Record. – 1998. – P.1531.

10. *Clapp Susannah*. The Observer. – 22 November. – 1998; see London Theatre Record. – 1998. – P.1530.

11. *Taylor Paul*. The Independent. – 19 November. – 1998; see London Theatre Record. – 1998. – P.1532.

12. *Rayfield Donald*. The Times Literary Supplement. – 27 November. – 1998.

13. *Osborne Charles*. Death on the Volga. A theatre review, 1986.

14. The Internet Theater Magazine of Reviews, Features, Annotated Listings www.curtainup.com.

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

ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫЙ ПОИСК ТОЛСТОГО И ЕГО ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ В ТРАКТАТЕ «ИСПОВЕДЬ»

Художественные произведения Толстого, его философские и публицистические сочинения, излагающие этическую программу жизни, – важнейшая составляющая куль турного пространства России второй половины XIX века. Объективная реальность большого мира, отражаясь в творческом сознании писателя, демонстрировала оригинальное преломление в его художественном методе историко-культурных тенденций времени.

Наиболее важными, с нашей точки зрения, для самоопределения Толстого в ситуации кризиса 1860-х – 1870-х гг. были вопросы о языке и об отношении к религии. Занятия классическими языками и новое знание народного мира внутренне подготовили писателя к составлению «Азбуки» и религиозному реформаторству, выразившемуся в религиозно-филологических и публицистических работах 1880-х годов. Сам Толстой эти годы называл годами «духовного рождения». Это был период созидания «новой» христианской веры и «преображения» художника в пророка. «Обострённое ощущение Всебытия» (2, 41) предопределило то стремление реформировать христианскую религию, которое зародилось в сознании писателя ещё в 1850-х годах, а осуществилось в его трудах 1880-х годов, в первую очередь в «Исповеди» (4).

Этот труд занял особое место в творчестве Толстого и определил направленность творческих устремлений художника на многие годы. Осознание того, что «жизнь, та форма жизни, которой живем теперь мы, христианские народы <...> должна быть разрушена», что «она уже разрушена на главную половину – она разрушена в сознании людей» (6, 534), усиливало внимание к поиску смысла жизни, её нравственного закона, обращало этот поиск в глубины души. Это исследование Толстой начал с себя. В подзаголовке к «Исповеди» это произведение обозначено как «Вступление к ненапечатанному сочинению». Под следующими частями подразумевались религиозно-филологические труды «Исследование догматического богословия» (1879–1880, 1884), «Соединение и перевод четырёх Евангелий» (1880–1881), трактаты «Так что же нам делать?» и «В чём моя вера?» (1882–1884), «О жизни». По сути же в «Исповеди» изложена программа всего последующего творчества писателя, содержится обоснование «направлений», которые несколько позже будут записаны в Дневнике: «...Нужно собирать всё, что поражает, в двух направлениях: 1) “Обвинительный акт”, 2) “Наступление Царства Божия”» (8, 92).

«Исповедь» – книга о духовной смерти человека и нравственном воскресении его души; о противопоставлении «мира сего» – «царству небесному»; о поиске смысла жизни мирской и стремлении «спасти душу» покаянием перед миром. Эти антиномии Г.Я. Галаган рассматривает как важнейший принцип нравственно-этической системы писателя: «Мир существующий (мір) в системе толстовской мысли – это жизнь человеческая с её неурядицей, суетой и враждой в человеческих отношениях. Мир должный (мир) – это мир любви, правды и добра» (3, 21). Отрешение от материальной жизни и приобщение к непреходящей духовной сущности мыслились Толстым возможными вследствие духовной работы, причём момент «просветления» практически всегда оказывался связанным с приближением смерти или её угрозой. Толстой силой воли и ума задумал победить смерть. О разрешении конфликта вечного и конечного – «ничто» и Я – рассказано им в «Исповеди». В ней отражён поиск Толстым своего Бога как последовательное восхождение от безверия к вере, от лжи к истине, от страдания к любви. И всё же это

© И.Ю. Лученецкая-Бурдина, 2011

была умозрительная победа, обернувшаяся в реальности рациональным утешением и «художественным самоубийством». Философ начала XX века С.Н. Булгаков писал по этому поводу: «...Толстой отрекается от своего художественного творчества, хочет убить в себе художника, хотя до конца это художественное самоубийство и никогда ему не удаётся» (1, 247).

Эта книга выстраивается писателем на контрастах, которые организуют все уровни произведения. Толстой показывает, что в открытии мира личность проходит ряд этапов – «ступеней»: «Сознание на первой ступени ищет добра только себе, воображаемому материальному существу; на второй ступени ищет добра только себе, воображаемому духовному существу; на третьей ступени оно есть добро себе и всему, с чем оно соприкасается: оно ничего не ищет, оно есть, одно есть» (9, 15). В развитии темы «Исповеди» – человек и мир – прослеживаются эти «ступени». Они определяют развитие конфликта и движение сюжета в произведении.

Путь души от трагедии исключительности к всеобщему братству – от покаяния перед миром к поучению міра, от исповеди к проповеди определяет жанрово-стилевое своеобразие книги. Позднее Толстой записал в Дневнике, что два чувства владели им в этот период: «Сознание братства людей и ужас перед той небратской жизнью, в которой я застал себя» (9, 164). «Ужас» требовал покаяния в грехах и обличения – исповеди перед человечеством; «сознание братства людей» рождало проповедь открывшегося смысла жизни – духовной веры всего человечества. Сопряжение этих начал определило концепцию произведения.

Главная тема «Исповеди» преломляется в структуре авторского образа в теме грешного человека и пророка. Толстой антиномичен по своей сути: повествуя из настоящего о прошлом, он не рассказывает, а оценивает, рационалистически осмысливает изображаемое. Осознавая в настоящем незаконность и греховность подобной жизни, Толстой кается от лица людей своего круга перед человечеством, перед всем миром. Тема человека-грешника расширяется до обличения греховности міра существующего, разъединённого с истинным светом. С высоты нового миросозерцания, с позиций новой веры, открывшейся Толстому, вновь возникает авторское Я, но на этом этапе оно контрастно первоначальному. Сознательное возвращение к «прежнему детскому и юношескому» (5, 46) родственно исконной детской нравственности народа. В этом скрыта возможность единственной «точки опоры» и «надежды спасения». Покаяние перед миром дало Толстому право осознать себя Учителем-пророком.

Антитеза «грешник – пророк» организует не только структуру авторского образа, но и художественный строй произведения в целом. Ряд сменяющих друг друга состояний передаёт ход душевных исканий автора, а двуплановая структура авторского образа создаёт возможность внутренней драматизации повествования. Во многом это произведение представляет спор автора с собой, поэтому существенное место в нём принадлежит диалогизированному монологу, построенному по принципу «тезис-антитезис». Важно отметить, что изначально Толстой мыслил писать «Исповедь» в катехизической вопросно-ответной форме. В произведении происходит разложение монологической внутренней речи на контрастные реплики, данные в форме вопросов и ответов: «Но, может быть, я просмотрел что-нибудь, не понял чего-нибудь? – несколько раз говорил я себе. – Не может же быть, чтоб это состояние отчаяния было свойственно людям» (5, 15).

Лексические повторы и риторические вопросы передают напряжённое эмоциональное состояние автора и особым образом организуют текст. Толстой совмещает контрасты, резкие переходы при передаче внутренней речи. Его задача – изложить ход собственных мыслей, которые организуются в антитетическое единство: «Как было **прежде**, так и **теперь**, сказал я себе: стоит мне знать о Боге, и **я живу**; стоит забыть, не верить в него, и **я умираю**. Что же такое эти **оживления** и **умирания**?» (5, 45–46) Во внутреннем монологе Толстой стремится запечатлеть противоречивую сложность чувства, постоянную смену мыслей. Подобно тому как в романах внутренний монолог персонажа выявлял неоднозначное состояние героя, его метания и поиск

истины, так и в «Исповеди» диалогизированный монолог придаёт повествованию психологическую убедительность и достоверность.

«Исповедь» полна диссонансов: Толстой не столько декларирует правду, как это будет в последующих публицистических произведениях, сколько показывает путь к ней и момент обретения истины: «**Я искал – Я понял – Я вернулся**». В общей концепции книги эти повторы образуют сюжет духовного поиска автора, начало которого обозначает трагическая ситуация: «Я как будто **жил-жил**, **шёл-шёл** и **пришёл** к пропасти и ясно увидал, что впереди ничего нет, кроме погибели. И остановиться **нельзя**, и назад **нельзя**, и закрыть глаза **нельзя**, чтобы не видать, что ничего нет впереди, кроме обмана жизни и счастья и настоящих страданий и настоящей смерти – полного уничтожения» (5, 12).

В пределах синтаксического целого Толстой показывает ряд сменяющихся, как правило, взаимоисключающих друг друга, состояний, представляющих чувства как комплекс противоположных эмоций, мыслей, ощущений героя. Толстой использует в «Исповеди» приёмы художественной выразительности, освоенные им в предшествующем творчестве. Семантические возвраты, лексические повторы, постоянные антитезы особым образом упорядочивают текст, риторически его организуют и воздействуют на читателя, придавая повествованию одновременно исповедальные и проповеднические интонации.

В общей композиции «Исповеди» контрастно противостоящими оказываются два эпизода. В первой части книги Толстой передаёт ощущение человека, оказавшегося над пропастью, и приводит восточную басню о путнике, застигнутом в пути разъярённым зверем. Толстовское сопоставление завершается моральной сентенцией: «Я ясно вижу дракона, и мёд уже не сладок мне. Я вижу одно – неизбежного дракона и мышей, – и не могу отвратить от них взор. И это не басня, а это истинная, неоспоримая и всякому понятная правда» (5, 14). Во второй части «Исповеди» писатель создаёт оригинальную притчу, используя при этом традиционные образы средневековья: море – жизнь, человек – лодка, плывущая по житейскому морю. Для Толстого лодка-берег-пловцы не абстрактные символы, но образные, закреплённые вековой традицией понятия, которые комментируют изложение и исследование проблемы: «Берег – это был Бог, направление – это было предание, вёсла – это была данная мне свобода выгрестись к берегу – соединиться с Богом. Итак, сила жизни возобновилась во мне, и я опять начал жить» (5, 47). В полемической сопряжённости отмеченных эпизодов обнаруживается то откровение, к познанию которого идёт автор и ведёт за собой читателя. Символически звучит в ряду традиционных христианских образов весенний пейзаж, вернее, указание на то, что действие происходит ранней весной. Прислушиваясь к звукам весеннего леса и к своему внутреннему голосу, Толстой открывает ту несомненную истину, что «знать Бога и жить – одно и то же», что «Бог есть жизнь» (5, 46).

Все художественные образы книги подчинены выражению авторской идеи, её конкретизации. Толстой стремится дать зримый образ проповедуемой мысли, не ограничиваясь описанием процесса внутренней работы. Писателю важно опровергнуть общепринятое и обосновать «новое» знание, обобщить изложенное, логически аргументировать свою позицию, убедить читателей в непреложности открывшейся истины.

На лексико-синтаксическом уровне движение от запутанности («блужданий» собственной жизни) к простому и ясному её смыслу выражено системой афоризмов. Афоризмы Толстого выстраиваются на контрастных словах («смерть-жизнь», «смысл-бессмыслица»), противостояние которых призвано обозначить направление поисков автора:

«**Истина** была то, что жизнь есть **бессмыслица**» (5, 12);

«А **истина** – **смерть**» (5, 14);

«Счастлив, кто не родился, **смерть** лучше **жизни**; надо избавиться от неё» (5, 27).

Подобный подход к изложению собственного мировидения обусловливал появление темы пророка, которая рождала высокий проповеднический строй произведения, свойственный

публицистике. Торжественность авторскому слову придавали как риторические вопросы и восклицания, так и строгая аргументация основных положений, и образная система доказательств. Сон-видение воспроизводил в «сжатом образе» всё то, что было пережито и описано в книге. Заключительная часть «Исповеди» подводит итог в рассуждениях Толстого, который он облек в иносказательную форму сновидения. Тема двух миров «Исповеди» создавала два плана повествования – документально-личностный и условно-символический, что обусловило сопряжение в единое художественное целое трагедии и эпоса, исповеди и проповеди. Лирический тон «Исповеди» дополнялся контрастными ему дидактическими интонациями и заставлял факты личной биографии рассматривать как всеобщие.

«На перепутье» 1880-х годов Толстой ощутил в себе дар Пророка и Учителя. Это право дало ему сознание того, что он понял, принял и выражает дух народа, его веру и смысл жизни. Аллегорический сон-эпилог заканчивается словами: «И я проснулся» (5, 59). За их реальным планом скрыт символический план пробуждения к «новой, высшей духовной жизни» (7, 420). Этим чувством будут отмечены социологический трактат «Так что же нам делать?», философская книга «О жизни» и цикл народных рассказов, работу над которыми Толстой начал сразу после окончания «Исповеди».

«Перестройка миросозерцания» писателя, происшедшая в 1880-х годах, поставила перед ним как актуальную проблему вопрос об отношении к собственному художественному творчеству. Сопоставляя «жизнь людей своего круга» и «жизнь простого трудового народа» (5, 47), Толстой свои прежние художественные произведения оценил как искусственные и греховные. О кардинальной смене его внутренних установок можно судить из сравнения двух фрагментов писем этих лет. В июле 1880-го года он писал Фету: «Теперь лето, и прелестное лето, и я, как обыкновенно, ошалеваю от радости плотской жизни и забываю свою работу. Нынешний год долго я боролся, но красота міра победила меня. И я радуюсь жизнью и больше почти ничего не делаю» (10, 19). В этом фрагменте значительно всё: и скрытое противопоставление плотской и духовной жизни, и констатация победы красоты, и субъективное ощущение радости художника от полноты жизни. Письмо к В.Г. Черткову, написанное через четыре года, свидетельствует о новом этапе жизни Толстого: «Живу я нынешний год в деревне как-то невольно по-новому: встаю и ложусь рано, не пишу, но много работаю, то сапоги, то покос. Прошлую неделю всю проработал на покосе» (11, 69). В подчёркнуто прозаическом «то сапоги, то покос» содержится откровение иного характера: Толстой усилием воли и духа «победил» «радость плотской жизни».

Этический максимализм Толстого проявился в проповеди ненасилия, которую он облёк в форму простых правил и советов, моральных аксиом, известных человечеству. В ней звучали призывы жить по-Божьи, спасти душу народной верой. Земля и нравственно живущий на ней человек становились основой утопической цивилизации Толстого. В глубине народной души он нашёл Бога – нравственный закон мироздания. Откровение нового чувства всеобщей братской любви, казалось бы, позволяло обрести гармонию в мире, но цена этой гармонии была чрезвычайно велика: отречение от общепринятых норм права, государства, собственности, церкви, семьи, художественного творчества.

Библиографический список

1. *Булгаков С.Н.* Тихие думы. – М., 1996.

2. *Бунин И.А.* Собр. соч.: В 6 т. – М., 1988. – Т. 6.

3. *Галаган Г.Я.* Л.Н. Толстой. Художественно-этические искания. – Л., 1981.

4. См. об этом: *Асмус В.Ф.* Религиозно-философские трактаты Л.Н. Толстого // Толстой Л.Н. Пол. собр. соч.: В 90 т. – М., 1928–1958. – Т. 23. – 1957. – С. XX–XXXIV; *Вакуров В.Н.* Образность в публицистике. (К постановке проблемы). – Вестник МГУ. Серия X. Журналистика. – 1982. – № 4. – С. 19–29; *Галаган Г.Я.* Л.Н. Толстой: Художественно-этические искания. – Л., 1981; *Николаева Е.В.* О некоторых источниках «Исповеди» Льва Толстого: К вопросу об использовании в произведении традиций древнерусской

литературы // Литература Древней Руси. Вып. 4. – М., 1983. – С. 118–133; *Николаева Е.В.* Художественный мир Льва Толстого: 1880–1900-е годы. – М., 2000.; *Нагина Н.А.* Логическое и образное в религиозно-философских произведениях Л. Толстого 80-х годов // Филол. зап.: Вестник литературовед. и языкозн. – 1998. – Вып. 10. – С. 52–58; *Ореханов Г., свящ.* Русская Православная Церковь и Л.Н. Толстой: конфликт глазами современников. – М., 2010.

5. *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. – М., 1928–1958. – Т. 23.
6. *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. – М., 1928–1958. – Т. 27.
7. *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. – М., 1928–1958. – Т. 45.
8. *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. – М., 1928–1958. – Т. 50.
9. *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. – М., 1928–1958. – Т. 55.
10. *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. – М., 1928–1958. – Т. 63.
11. *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. – М., 1928–1958. – Т. 85.

О.Н. Новосельцева
Костромской государственный университет им. Н.А. Некрасова

ЛЕВ ТОЛСТОЙ И ЕВРОПЕЙСКИЙ «ЖЕНСКИЙ ВОПРОС»

В России в 60-е гг. XIX в. революционными демократами, являвшимися защитниками женского равноправия, был выдвинут «женский вопрос». Отношение к женской эмансипации и в 60-е гг. и позднее становится показателем общей классовой позиции писателя или общественного деятеля. Среди русских писателей второй половины XIX в. Лев Толстой больше всех уделял внимание вопросам женской эмансипации. Писатель так или иначе высказывался по этому вопросу в «Эпилоге» к роману «Война и мир», в романах «Анна Каренина» и «Воскресение», а также в рассказе «Семейное счастье», пьесе «Живой труп» и повести «Крейцерова соната».

Повесть «Крейцерова соната» из-за цензурных запретов была напечатана в 1891 г., но наличие многочисленных литографированных и гектографированных списков позволило и русской прессе, и литераторам ознакомиться с ней еще до выхода в печать (2, 590–597). В России практически все периодические издания откликнулись на «Крейцерову сонату»: ее называли то «духовной проповедью в художественной форме», то «настольной книгой, обличающей нравы», то еретическим произведением (4, 91). Существовало три разные позиции в русской печати, представителями которых являлись критики-шестидесятники (Н.Михайловский, Л.Оболенский, Н.Николадзе, А.Скабичевский), последователи норвежского драматурга Бьернсона (В.Буренин, А.Суворин), сторонники ортодоксальной христианской морали (одесский архиепископ Никанор) (12, 131, 137, 145).

Обзор критических статей по поводу «Крейцеровой сонаты» показывает, что Лев Толстой со своей повестью стал выразителем нового морального движения в России. Мысли Толстого о браке и брачных отношениях встретили самый живой отклик критиков разных направлений. Однако, когда дискуссия достигла своей кульминации, дискутировали по поводу неопубликованного произведения. В этом была основная трудность для русской критики в оценке художественной стороны повести Толстого. На это критики неоднократно указывали в своих статьях. Так, Н. Михайловский в марте 1890 г. в «Русских ведомостях», выступая с художественным разбором повести, указывает на трудность критики неопубликованной «Крейцеровой сонаты», которая «может быть претерпит еще какие-нибудь, хотя, конечно, только второстепенные изменения в печати» (5, 2). А. Скабичевский отказывается критиковать художественную сторону

© О.Н. Новосельцева, 2011

повести и выступает также в марте 1890 г. только с разбором ее идейной стороны по причине невозможности «сделать ни одной цитаты» (7, 2). Ю. Николаев в апреле 1890 г. отказывается по той же причине от эстетической оценки повести: «К сожалению, мне придется говорить более по поводу “Крейцеровой сонаты”, нежели о “Крейцеровой сонате”. Это произведение графа Толстого мы имеем только в рукописи – оно не напечатано… В том виде, как мы имеем это произведение, оно представляет собою как бы черновой набросок. Вот почему несправедливо было бы подвергать “Крейцерову сонату” так сказать эстетической критике…» (7, 2). Таким образом, в том числе и по причине отсутствия печатного варианта повести, ее критики оспаривали в большинстве случаев не повесть Толстого, а то общественное явление, которое дало повод к написанию этого произведения.

В Германии «Крейцерова соната» была издана в Берлине уже в 1890 г. в трех различных вариантах переводов (9, 295). Первые же списки повести в Германии производят сенсацию, открытое обличение Толстым пороков современного общества в сфере интимных отношений порождает большое разнообразие откликов. Прежде всего это связано с тем, что спор о половом воздержании или не воздержании был актуален в духовной и интеллектуальной жизни конца века. Литературная полемика вокруг вопросов семьи была начата в 80-е годы XIX в. в скандинавской литературе (Ибсен, Бьернсон, Брандес). Повесть Толстого можно рассматривать как логическое продолжение этой полемики. Своеобразие повестей 80-х – 90-х гг. обусловлено переломом в нравственных и эстетических представлениях писателя (1, 165).

Написанная в годы реакции в России, «Крейцерова соната» не случайно вызвала интерес в Германии, переживавшей в этот период внутриполитический кризис: внутренние мотивы, побудившие Толстого написать повесть, в контексте общего интеллектуального и духовного климата в Германии в свою очередь вызвали самый живой отклик немецкой литературной общественности. Схожесть исторической ситуации, а также взлет популярности русской литературы в Германии дает основание предположить, что эта аккумуляция духа эпохи позволила немецким критикам-натуралистам наиболее точно понять идейное содержание его произведений.

В условиях духовного кризиса берлинские литературные натуралисты пытаются вывести на театральную сцену произведения современных зарубежных авторов, посвященные вопросам взаимоотношения полов. Не случайно Суворин упоминает постановку «Перчатки» Бьернсона берлинской «Свободной сценой» в 1889 г. Эта постановка является началом для широкого обсуждения «женского вопроса» в Германии.

В соответствии со своим кредо индивидуализма и отражения актуальных проблем современности журнал «Свободная сцена современной жизни» публиковал статьи, посвященные литературе, правовым, социальным, религиозным и другим вопросам современности (13, 110–111). В контексте широкого обсуждения «женского вопроса» появляются критические статьи на «Крейцерову сонату» и статья Льва Толстого «Об отношении полов друг к другу».

Рецензией на «Крейцерову сонату» является статья шведского писателя Олы Хансона (Гансона) «Крейцерова соната Толстого», опубликованная в № 16 журнала за май 1890 г. После вступления, имеющего реферативный характер, автор статьи приступает непосредственно к анализу произведения. Хансон указывает на те наднациональные явления, которые объединяют творчество Толстого с европейской литературой: это, прежде всего, сюжет, так как мотивы трагической семейной истории достаточно часто используются современными авторами. Но Хансона интересуют в первую очередь элементы, являющиеся типичными именно для русской литературы. К несомненным достоинствам повести относится, по его мнению, присущая русской литературе психологичность. Сама тема является психологической. Но Толстой фактически сводит на нет это достоинство, когда при изображении различных психофизиологических явлений половой жизни основной акцент переносит из

области психологии в область морали. Хансон видит в изображении Позднышева самого Толстого, что вредит художественному достоинству произведения, тогда «всю прелюдию в поезде …можно свободно выкинуть» (11, 449). Позднышев представляется душевнобольным человеком, идеи которого следовало бы рассматривать с психологической точки зрения, но идентификация автора с героем заставляет читателя воспринимать его идеи как моральные постулаты. Хансон ясно видит новую интенцию Толстого: стать учителем жизни для своих читателей. Вопрос о взаимоотношении искусства и морали решается Хансоном в пользу искусства: художественное изображение эпизода из жизни является глубоким и мастерски исполненным, мощная моральная подоплека только вредит произведению. Почти во всех книгах Толстого «половое желание – сладость, его удовлетворение – горечь». «Крейцеровой сонате» присущ и другой элемент национального своеобразия. Хансон видит истоки христианского аскетизма Толстого не только во внимательном изучении Библии, но и в национальной традиции. Тем самым шведский критик делает шаг вперед по сравнению с современной ему русской критикой. Произведение Толстого представляется Хансону типично русским: в противоречии находятся «гениальный взгляд на вещи и несвободный дух». Толстой выражает чисто русское противоречие между большим чувством и искусственно уменьшенной волей (11, 449). Хансон прослеживает истоки ригоризма Толстого в более ранних произведениях. Основная тема «Крейцеровой сонаты» задана, как он полагает, еще в «Анне Карениной». В связи с «Крейцеровой сонатой» Хансон называет творчество Толстого сплавом галльской и скандинавской культур, в котором эти культуры обретают завершенность. Отличие от творчества французских натуралистов заключается в том, что, изображая патологический случай Позднышева, Толстой выходит за рамки исследования бессознательного, он художественно выражает некую идею, выходя тем самым за пределы «времен и миров». Несомненный акцент в статье ставится, прежде всего, на национальное своеобразие творчества, а не на оценку произведения с точки зрения новых религиозных взглядов или социальной этики Толстого. Хансон критикует взгляды Толстого на вопросы брака и взаимоотношений в браке, но оценивает повесть скорее как «положительное» тенденциозное произведение.

Особенность ситуации в России состояла в том, что русская критика фактически одновременно знакомится с окончательным, печатным текстом повести и послесловия к ней и с их немецкой критикой (3, 15). Отзыв на статью Хансона в рамках обзора дискуссии по поводу «Крейцеровой сонаты» в Германии был опубликован в России А.В. Рейнгольдом в первом январском номере за 1891 г. популярного журнала «Книжки недели». Причину интереса, проявленного норвежским писателем к «Крейцеровой сонате», Рейнгольд видит в психофизиологической направленности повести. Возражение Рейнгольда вызывает оценка тенденциозного произведения, написанного, по Хансону, великим художником и слабым мыслителем, как произведения типично русского. В целом же отзыв Рейнгольда носит реферативный характер и довольно подробно знакомит читателей с содержанием немецкой критической статьи (7, 192). Таким образом, в 1891 г. статья Олы Хансона известна в России, и некоторые критики опираются на нее в своих выступлениях против «Крейцеровой сонаты» и «Послесловия». Так, сторонник взглядов официальной православной церкви А. Гусев обращается к статье Хансона для критики взглядов Льва Толстого на брак и безбрачие. Русского критика интересует исключительно вышеуказанный аспект статьи Хансона, он не касается вопроса эстетической ценности повести. Для него она сводится к «возвышенному вербализму», который Толстой использует для выражения своих взглядов на брак и половую жизнь (3, 16). А. Гусев пишет о том, что взгляды иностранных критиков на основные идеи, выраженные в «Крейцеровой сонате», тождественны его собственным и взглядам его сторонников. Иностранным критикам, однако, «недостает понимания самой главной и существенной стороны дела: понимания основной тенденции и практической цели учения гр. Толстого

о половых отношениях» (3, 15). При всей тождественности взглядов, как полагает профессор Гусев, в отношении смысла и практической цели учения Толстого немецкие критики допускают ошибки, и русские критики не только не могут что-нибудь позаимствовать у них, но и вынуждены исправлять допущенные иностранными критиками ошибки. В частности, что касается Олы Хансона, то неверным является его утверждение, что в «Крейцеровой сонате» отразилось доведенное до крайности богословскими занятиями природное стремление Толстого к аскетизму. По мнению Гусева, взгляды Толстого на брак и безбрачие не имеют ничего общего с его индивидуальными особенностями, поскольку во всех своих произведениях более раннего периода Толстой воспевал семью. Особенность «Крейцеровой сонаты» заключается в том, что Толстой пишет ее исходя из «требований своеобразной его радикально-социалистической доктрины» (3, 19). На момент написания статьи Гусев уже знаком с «Послесловием» и в первую очередь стремится доказать, что чтение повести Толстого способно нанести вред, так как противоречит христианскому учению. Очевидно, оперируя данными из известной ему статьи Олы Хансона, Гусев не знаком со статьей норвежца Арне Гарборга, который указывает на несоответствие выводов Толстого необходимости полового воздержания даже в браке, и ссылается на те же места в Евангелии. В частности, на присутствие Иисуса Христа на свадьбе в Канне и его отношение к детям.

Известный норвежский писатель-натуралист, написавший в 1886 г. общественно критический роман о морали и этике «Мужчины», Арне Гарборг, публикует в 1891 г. статью «Толстой и проблема целомудрия», посвященную «Крейцеровой сонате». В начале статьи Гарборг оставляет за пределами критики эстетическую ценность повести Толстого, которую, в отличие от А. Гусева, оценивает как «произведение духовного князя, литературного князя» (10, 1041). Однако, на основании ознакомления с первым текстом «Послесловия», Гарборг делает вывод об идентичности взглядов Позднышева и Толстого. Тем самым повесть теряет для него свою эстетическую ценность и превращается в произведение, почитаемое только потому, что его автором является Лев Толстой (10, 1076). Ибо идеи автора, а не литературного героя, в том виде, в каком представляет их Толстой, не могли бы всерьез восприниматься публикой, если бы были выражены менее известным писателем. Гарборг выступает в своей статье с критикой мировоззрения Толстого, в частности его аскетического идеала, опираясь как на текст «Крейцеровой сонаты», так и на «Послесловие». Приветствуя последовательность Толстого и размах его требований в вопросах целомудрия, норвежский писатель отвергает понятую им как основную идею повести отказ от половой жизни даже в браке в целях служения человечеству и Богу. Идея отвергнуть брак и половые отношения возникает у Толстого, по мнению Гарборга, как следствие его индивидуального толкования учения Христа. Но мы знаем это учение лишь в изложении учеников, оно не содержит прямых высказываний против семьи и брака, а также половой любви. Поэтому его можно толковать по-разному. Второй причиной обращения Толстого к идее целомудрия Гарборг называет изменение физиологических потребностей пожилого писателя (10, 1076). Признание целомудрия лишь идеалом, к которому стоит стремиться, Гарборг считает некоторым осознанием Толстым утопичности своего учения (10, 1078). Еще на большие уступки Толстой идет, по его мнению, во втором варианте «Послесловия», когда продолжение человеческого рода рассматривает как одну из целей улучшения условий жизни людей. Половое влечение должно служить только одной этой цели, и удовлетворение его оправдывается только ей. Назначение женщины – быть матерью, и этому она должна посвятить свою жизнь. Суть второго текста «Послесловия» сводится, по Гарборгу, к требованию моногамии и воздержанию во время беременности (10, 1099). В таком переходе от последовательного оригинального требования аскетизма к широко обсуждаемым практическим вопросам брака Гарборг видит победу Толстого – знатока людей над Толстым-аскетом, реабилитируя тем самым

эстетическую ценность повести Толстого и его репутацию гениального писателя. Таким образом, разбирая, подобно Гусеву, несоответствие взглядов Толстого на брак и безбрачие некоторым местам в Евангелии, на которые сам писатель ссылается, Гарборг не делает выводов о непригодности для чтения повести Толстого. Он, разделяя мнение Олы Хансона, относит «Крейцерову сонату» к положительно-тенденциозным произведениям, в которых автор в эстетически безупречной форме излагает свою моральную доктрину и пытается воспитать в обществе определенное отношение к вопросу взаимоотношения полов.

Отмечая проповедь аскетизма как слабую сторону «Крейцеровой сонаты», критики, сотрудники «Свободной сцены современной жизни», смогли увидеть, что в повести писатель в гениальной художественной форме показал проблемы современного общества. В своей оценке повести они были едины с теми русскими критиками, которые не поставили под сомнение ее художественную ценность, а полемизировали с идеями Толстого по поводу актуальных вопросов брака и половых отношений, положения женщины в обществе. В частности, данная ситуация особенно характерна была для русских критиков Оболенского и Михайловского. Однако у подавляющего большинства критиков отождествление Толстого с Позднышевым, то есть признание произведения тенденциозным, автоматически относило «Крейцерову сонату» в разряд произведений нехудожественных, тогда как сотрудники «Свободной сцены современной жизни» оспаривали только идею аскетизма. Для них признаком художественности «Крейцеровой сонаты» являлось отображение в повести глубокого знания психологии и человеческой природы. В русской и немецкой критике ярко выразился разный подход к оценке идей Толстого. И русские, и немецкие критики полемизировали с Толстым в рамках актуального и не решенного ни в Германии, ни в России «женского вопроса». За исключением Буренина и Суворина, русские критики рассуждали о необходимости образования и духовного развития женщины. Так, критики-шестидесятники представляли семью результатом духовного и физического единения мужчины и женщины, а потому не могли согласиться с выводом Позднышева о необходимости для человеческого рода отказа от физической любви. Сторонники архиепископа Никанора основной акцент делали на вопросах нравственности. Буренин и Суворин, сотрудники немецкого журнала уделяли основное внимание вопросам сексуальности. Буренин и Суворин указывали на сдержанность русской критики в обсуждении подобного рода проблем и одобряли толстовские идеи. Гарборг и Хансон не поддержали призывы Толстого к аскетизму, но также указали на сдержанность русских при обсуждении вопросов секса. В их понимании Толстой в гениальной художественной форме отразил эту чисто русскую черту: обращать внимание, прежде всего, на нравственную подоплеку явлений человеческой жизни, подходить к человеческим поступкам со слишком строгими мерками, а также с большим вниманием относиться к любым малейшим движениям человеческой души.

Характерно, что Арне Гарборг, несмотря на возможность, в отличие от русских критиков, ознакомления с печатным вариантом толстовской повести, основное внимание уделяет критике ее идейной стороны. Отказ Гарборга от эстетической критики повести Толстого является симптоматичным. В журнале «Свободная сцена современной жизни» все больше внимания начинает уделяться моральному, а не эстетическому аспекту художественных произведений. Стремясь освещать наиболее актуальные вопросы современности, а также верная натуралистической направленности, редакция берлинского журнала затрагивает вопросы морали и нравственности, обращаясь большей частью к произведениям тенденциозным. При рассмотрении литературных проблем уделяется в первую очередь внимание не эстетическим оценкам, а психологическим. Это связано с тем, что основной целью литературы натуралисты считали изображение общества и окружающей среды. По этой причине тенденциозность понимается ими как один из признаков натуралистического произведения.

В конечном счете проблемы эпохи «fin de siucle» столь велики, что на страницах журнала разворачивается нелитературная дискуссия между критиками по поводу решения этих проблем, в которой, однако, имплицитно заложена проблема постановки литературы в первую очередь на службу этике и морали.

Таким образом, Лев Толстой включается редакцией журнала берлинских писателей-натуралистов «Свободная сцена современной жизни» в дискуссию об актуальном для европейских стран конца XIX в. «женском вопросе». В журнале открывается дискуссия по поводу определения сущности «женского вопроса» и роли литературы в процессе его решения. В дискуссии принимают участие писатели, журналисты, философы из Дании, Швеции, Польши, Германии и России, как мужчины, так и женщины. Сам спектр участников дискуссии указывает на особую роль журнала немецких натуралистов в литературной и общественной жизни Германии. Благодаря своему лозунгу индивидуализма журнал становится ареной для выступлений представителей зачастую диаметрально противоположных взглядов на «женский вопрос» и пути его решения. Стремясь к поддержке всего прогрессивного, редакция журнала, тем не менее, указывает на то, что не разделяет мнения социалистов в лице Пауля Эрнста, который исключает половой вопрос из «женского вопроса» и не видит необходимости решения первого для Германии. Напротив, редакция, очевидно, разделяет мнение тех авторов, которые считают необходимой постановку вопроса о новых половых взаимоотношениях. Поскольку женский вопрос в России идет по пути решения в первую очередь данной проблемы, а талантливые писатели не могут не затрагивать актуальной проблемы и способны дать ключ к ее загадке, редакция обращается к мнению русского писателя, ставшего для немецких натуралистов еще ранее литературным образцом. Лев Толстой отвечает на актуальный для Германии вопрос о новом взгляде на мужчину и женщину и их взаимоотношениях, решение которого должно служить ключом для коренных преобразований немецкого общества. Исходя из анализа мнения редакции по поводу «женского вопроса», становится понятным интерес европейских писателей-натуралистов к «Крейцеровой сонате».

Библиографический список

1. *Галаган Г.Я.* Л.Н. Толстой: Художественно-этические искания. – Л., 1981.

2. *Гудзий Н.К.* Крейцерова соната. Комментарии // Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. – Т.27. – М., 1992.

3. *Гусев А.* О браке и безбрачии. Против «Крейцеровой сонаты» и «Послесловия» к ней гр. Л. Толстого. – Казань, 1891.

4. *Котовская Е.И.* «Крейцерова соната» Л.Н. Толстого и ее влияние на русскую общественную мысль на рубеже XIX–XX веков // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 8. История. – М., 2000.

5. *Михайловский Н.К.* Письма о разных разностях // Русские ведомости. – 1890.– № 64 (7 марта).

6. *Николаев Ю.* Литературные заметки. По поводу «Крейцеровой сонаты» // Московские ведомости. – 1890. – № 94 (7 апреля).

7. *Рейнгольд А.А.* Немецкие критики «Крейцеровой сонаты» // Книжки недели. – 1891. – № 1.

8. *Скабичевский А.* Литературная хроника. Нечто о «Крейцеровой сонате», о женщинах, любви, женской свободе, курсах и тому подобных интересных предметах // Новости и биржевая газета. – 1890. – № 79 (22 марта).

9. Художественные произведения Л.Н. Толстого в переводах на иностранные языки. Отдельные зарубежные издания. Библиография. – М., 1961.

10. *Garborg A.* Tolstoi und das Keuschheitsproblem // Freie Bьhne fьr modernes Leben. – 1890. – S. 1041–1044, 1076–1079, 1097–1099.

11. *Hansson O.* Die Kreutzersonate von Tolstoi // Freie Bьhne fьr modernes Leben. – 1890. – S. 447–450.

12. *Mueller P.U.* Postlude to the Kreutzer Sonata: Tolstoj and the debate on sexual morality in Russian literature in the 1890s. – N.Y., Kцln, 1988.

13. *Sandfuchs W.* Dichter – Moralist – Anarchist. – Stuttgart, 1995.

В.Г. Андреева
Костромской государственный университет им. Н.А. Некрасова

СМЫСЛ «ФОРМУЛЫ» Л.Н. ТОЛСТОГО «БЕСКОНЕЧНЫЙ ЛАБИРИНТ СЦЕПЛЕНИЙ»

Внутреннее единство романа «Анна Каренина» поддерживается за счет внефабульных связей, «бесконечного лабиринта сцеплений», о котором говорил автор. В «Анне Карениной» писатель попытался воплотить связанность бытия, причастность друг к другу всех явлений и событий, лиц и предметов. В романе Толстого словно существует несколько уровней связи, или, лучше сказать, присутствующий в нем «бесконечный лабиринт сцеплений» дает критику или читателю возможность все более утончающегося и проникновенного понимания художественного мира.

В обнаруженных и выверенных Толстым сопоставлениях и противопоставлениях, в сложной системе сцеплений между разными элементами произведения, благодаря неисчислимым связям, разветвляющимся вширь и вглубь, открывается в романе «живая жизнь», которая руководит судьбами персонажей. Эти связи и сцепления позволяют художнику, осознавшему высшую волю, создать художественную форму, в рамки которой «умещается» это неизмеримое содержание, вызывая эффект продолжающейся жизни. Для правильной оценки романа необходимо целостное миропонимание, с высоты которого можно уловить связанность событий. Толстой чувствовал трудность понимания «Анны Карениной», неспособность многих реципиентов самостоятельно увидеть художественный мир во всей его полноте. И дело не только в том, что большинство читателей уже отвыкли от эстетической работы, стремятся уловить в произведении внешнее содержание. Дело еще и в особой религиозной, христианской сути толстовского эпоса.

Г.М. Фридлендер пишет о приближении «Анны Карениной» к романам Достоевского с их внутренней напряженностью и полифонизмом. Именно в «Анне Карениной» исследователь видит появление «того начала, которое М.М. Бахтин (начисто отказавший в нем Толстому) обозначил применительно к романам Достоевского как “полифоничность”» (8, 230). Г.М. Фридлендер, наряду с монологической позицией автора «Анны Карениной», отмечает в романе диалоги героев, уходящие в бесконечность, поскольку проблемы, поднятые в них, вечны. Он считает, что «“монологизм” и “полифонизм” в “Анне Карениной”, вопреки мнению М.М. Бахтина, *сосуществуют*, не отрицая и не исключая друг друга» (8, 231).

Возражение Фридлендера справедливо. Но внерелигиозность концепции М.М. Бахтина, как и последующей работы самого Фридлендера о Достоевском и Толстом, не позволила ученым верно оценить сложность соотношения «монологического» и «полифонического» начал в романе. «Сущность полифонии именно в том, что голоса здесь остаются самостоятельными и, как таковые, сочетаются в единстве высшего порядка, чем в гомофонии», – отмечает М.М. Бахтин (1, 25). Однако, как в романах Достоевского, так и в «Анне Карениной» Толстого, мы видим объединяющее завершение, существующее над соотносимыми судьбами героев. При всем различии силы авторских голосов в произведениях Толстого и Достоевского, мы должны прозревать за диалогами сознаний персонажей у обоих художников высшее оценивающее и судящее начало – Божественную волю. Писатели принципиально не оценивают происходящее однозначно и не дают приговора действительности. Достоевский не возвышается над своими героями и их концепциями, пытаясь, таким образом, показать читателям живую реальность. А всезнающий повествователь у Толстого,

© В.Г. Андреева, 2011

главенствуя над персонажами, в то же время сам подчиняется существующим законам, которые он видит и в мире одного героя, и в мире другого, вкладывает в их жизнь «бесконечный лабиринт сцеплений», не им самим созданный, а проницательно уловленный в ходе наблюдений за окружающим.

Основы диалогического конфликта (приближающегося к полифонии) Толстой мог оценить в романах «Кто виноват?» Герцена и «Обыкновенная история» Гончарова. Ю.В. Манн, проследивший в указанных произведениях реализацию диалогического конфликта, отмечает его особенность, при которой спорящие стороны или герои «поставлены не перед лицом друг друга или лицом какого-либо третьего, а перед лицом иной, более мощной силы – перед *лицом века*» (5, 250). Кстати, сам Толстой всегда с большим удовольствием читал произведения Гончарова, а его роман «Обыкновенная история» считал мастерским созданием. В письме к Валерии Арсеньевой от 7 декабря 1856 года он писал об этом произведении: «С прошедшей почтой послал вам книгу, прочтите эту прелесть. Вот где учишься жить. Видишь различные взгляды на жизнь, на любовь, с которыми можешь ни с одним не согласиться, но зато свой собственный становится умнее и яснее» (7, т. 60, с. 140). Лев Николаевич заметил реализованный в произведении Гончарова диалогический конфликт: об этом говорят его слова о различных взглядах на жизнь в романе. Толстой в «Анне Карениной» также поднимается над столкновением героев, симпатизируя при этом более какой-либо одной стороне, но, как правило, скрывая свое отношение. Примечателен разговор Толстого с А.Д. Оболенским по поводу эпизода исповеди Левина, подтверждающий, что убеждения писателя вложены в произведении в уста священника. Толстой говорил: «Сам я, конечно, на стороне священника, а вовсе не на стороне Левина. Но я этот рассказ четыре раза переделывал, и все мне казалось, что заметно, на чьей я сам стороне» (2, 242–243). Толстой скрывает свое сочувствие тем или иным героям – ему важно, чтобы читатель самостоятельно вышел к утверждаемой в романе истине в процессе духовной работы.

В художественном мире романа «Анна Каренина» Толстой изображает как прямые споры (Левина и Кознышева, Левина и его брата Николая, Анны и Каренина, Кити и Вареньки, Вронского и Серпуховского и др.), так и скрытые диалогические конфликты. А диалогические отношения – это, по мнению Г.П. Макогоненко, «конкретное и специфическое проявление закона истинного искусства – закона сцепления, сформулированного Львом Толстым» (4, 128). У Толстого прямые споры могут и не соотноситься с иными, внутренними, скрытыми конфликтами сознаний, а могут быть их внешним выражением. Однако даже по сравнению с романами Достоевского, в которых для столкновения сознаний, как правило, требуется их явная встреча в художественном мире, у Толстого в «Анне Карениной» сцепления независимее от внешних обстоятельств, от событийной основы романа, а значит – свободнее, непосредственнее в представлении законов большого мира.

И.Ю. Лученецкая-Бурдина, исследуя особенности индивидуального стиля Толстого, отметила, что «структура, стиль, особый художественный язык романа ориентированы не на изложение готовой истины, но на процесс ее поиска, утверждение в споре» (3, 34). Более того, исследовательница уловила, как «включение во внутренние монологи чужих голосов рождает в рамках монолога диалог, который, однако, не разрушает стилистическое единство текста, поддерживаемое лексико-синтаксической организацией фрагмента». Она отмечает, как в результате сочетания голосов образуется единство: «мы все», «я со всеми людьми» (3, 57). Часто во внутренних монологах чужие голоса появляются из-за желания рассуждающего персонажа найти себе поддержку, единомышленников в своем взгляде на мир. К примеру, Константин Левин, устраивающий свое хозяйство на новый образец и рассуждающий о будущем, ищет себе настоящую помощницу – жену: «Жена скажет: мы с Костей, как ребенка, выхаживали эту телку» (7, т. 18, с. 102). Анна Каренина в своем финальном

монологе не случайно вспоминает слова Вронского о «наших паразитах» и мнение о жизни Яшвина. Высказывания Яшвина о связывающих мир борьбе за существование и ненависти созвучны ее собственным мыслям и оказываются «доказательствами» «справедливости» Анны, оправданием, которое ищет для себя героиня.

Как и в более ранних произведениях, в «Анне Карениной» Толстой изображает душевный мир человека и подробно освещает внутреннюю борьбу личности. Но при создании «Анны Карениной» писатель обратился не к частным противопоставлениям героев, а попытался создать художественную иерархию, вмещающую все человеческие качества и черты, основав ее на единственно возможной, обнимающей все божественной идее. Вероятно, статьи Н.Н. Страхова о «Войне и мире» могли оказать влияние на Толстого как автора «Анны Карениной». «Чего же ищет поэт в “Войне и мире”», – спрашивал Н.Н. Страхов и отвечал: «Художник ищет следов красоты души человеческой, ищет в каждом изображаемом лице той искры божией, в которой заключается человеческое достоинство личности, – словом, старается найти и определить со всею точностию, каким образом и в какой мере идеальные стремления человека осуществляются в действительной жизни» (6, 272).

Центральные герои «Войны и мира», «Анны Карениной» и других произведений Толстого динамичны. Н.Н. Страхов подчеркнул, что «особенная, ярко выступающая черта таланта гр. Л.Н. Толстого» заключается «в необыкновенно тонком и верном изображении душевных переживаний» (6, 271). Критик проницательно уловил, как в «Войне и мире» автор мастерски сопоставил своих героев по определенным заданным им измерениям: «Он изобразил нам все виды храбрости и все виды трусости» (6, 271). Но в «Анне Карениной», по сравнению, к примеру, с «Войной и миром», толстовский антропоцентризм имеет в значительно большей степени религиозный, христианский характер. В «Анне Карениной» Толстой показывает читателю, как одни герои лишаются Божьей искры, теряют ее, гасят, а другие, наоборот, осознают в себе ее присутствие и стараются сберечь и упрочить данный им дар. Многоголосие жизни оказывается воплощенным благодаря «лабиринту сцеплений» – неодинаковому сочетанию в отдельных голосах мира божеского и дьявольского в их неистощимых проявлениях: добра, любви, бескорыстия, сострадания и зла, ненависти, подлости, равнодушия и др. А в художественном мире романа автор особенно акцентирует проблему свободы личности.

Обратимся к возражению Толстого Страхову, которое особенно интересно в свете вышеприведенных наблюдений над проблемой свободы человека у Толстого. Оно связано с вопросом о силе личности и ее способности к борьбе, неминуемой в мире, где существуют полярные силы. В письме к Н.Н. Страхову от 1 (2) января 1876 года Толстой отмечает, что не разделяет мысль Ап.А. Григорьева, которого он в других письмах выгодно отличал от всех критиков. В январском письме Толстой возражает: «…Я совсем не согласен с вами о делении людей на деятельных и пассивных и о том значении, которое вы придаете тем и другим. Виноват, но я слышу тут отголосок неудавшейся мысли Григорьева о хищных и смирных типах, которой я никогда не понимал. Самое деление неправильно. Противуположное смирному есть бунтующий или горящий, но не хищный. Главное же, сама мысль неверна» (7, т. 62, с. 236). Далее Толстой рассуждает о деятельных и недеятельных силах в жизни и литературе, однако нам важнее другое – Толстой возражает и отдельным суждениям Страхова по поводу «Войны и мира», и классификации, приведенной в статьях о романе-эпопее. Вспомним, что «все геройство русских» Страхов свел к «силе типа самоотверженного и бестрепетного, но вместе смирного и простого». Он же посчитал, что «тип истинно блестящий, исполненный деятельной силы, страстности, хищности» представляют французы (6, 320). Толстому было чуждо объединение или сближение деятельности с хищностью. Лучшие герои Толстого в «Анне Карениной» – это герои-борцы, постоянно неспокойные

от происходящей в них внутренней работы. Константин Левин не смирный, а бунтующий герой, для него окружающая действительность – объект для неустанного труда и изменений к лучшему. И Каренина хороша именно в своем ослепительном блеске, не искусственном блеске света, но том естественном огне переполняющей ее и выражающейся чаще всего в глазах красоты, который равно обжигает видящих ее на бале в Москве, в светской гостиной Бетси и, к примеру, у нее же в доме в вечер визита Стивы и Левина. При замысле романа «Анна Каренина» и работе над ним Толстой мог вспомнить замечание Страхова об отсутствии у страстей в «Войне и мире» блеска и придать им блеск в «Анне Карениной», оттенив своих бунтующих и горящих героев такими смирными персонажами, как Варенька, Кознышев, Голенищев и др.

Появление страсти в новом романе Толстого Страхов отметил при кратком разборе произведения в статье «Взгляд на текущую литературу». Но критик указал на «страсть любви», у Толстого же есть несомненное сходство между страстной Анной (не в ту сторону ушла ее сила) и деятельным Левиным, который для себя связывает понятие «страсть» со стремлением к совершенству и, по замечанию Кити, «все делает со страстью» (7, т. 18, с. 33). «Вообще ты натура слишком prime-sautiire (склонная действовать под влиянием первого порыва), как говорят французы; ты хочешь страстной, энергической деятельности или ничего», – произносит Сергей Иванович Кознышев, подводя итог своего полемического диалога с братом (7, т. 18, с. 273).

При создании романа «Анна Каренина» Толстой обратился не к частным противопоставлениям героев, а попытался создать художественную иерархию, вмещающую все возможные человеческие качества и черты. Благодаря «сцеплениям» героев в «бесконечном лабиринте» и проведению связей между отдельными моментами, событиями в их жизни, писатель выводит читателя к осознанию, пониманию Божественных законов. Воплощение в «Анне Карениной» этих законов позволяет автору избежать столкновения с волей Творца: движение героев укладывается в рамки самодвижущейся действительности. Художественный мир произведения, в таком случае, не столько *сопоставляется*, *сравнивается* с миром Божьим, с теми порядками и основами, которые существуют на земле, в реальном мире, сколько *является их частью, продолжением*, *ответвлением*.

Библиографический список

1. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1979.
2. Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников: В 2 т. – Т. 1. – М., 1978.
3. *Лученецкая-Бурдина И.Ю.* Парадоксы художника: особенности индивидуального стиля Л.Н. Толстого в 1870–1890 годы. – Ярославль, 2001.
4. *Макогоненко Г.П.* О диалогах в «Капитанской дочке» А. С. Пушкина // Классическое наследие и современность. – Л., 1981.
5. *Манн Ю.В.* Философия и поэтика «натуральной школы» // Проблемы типологии русского реализма. – М., 1969.
6. *Страхов Н.Н.* Литературная критика. – М., 1984.
7. *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. – М., 1928–1958.
8. *Фридлендер Г.М.* Достоевский и мировая литература. – Л., 1985.

М.Ч. Ларионова
Институт социально-экономических и гуманитарных исследований Южного научного центра РАН (Ростов-на-Дону)

НРАВСТВЕННАЯ ПРОБЛЕМАТИКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ А.П. ЧЕХОВА В ЭТНОКУЛЬТУРНОМ АСПЕКТЕ

Этнокультурный подход к литературному произведению позволяет выявить в нем стереотипы традиционной культуры, которые могут совпадать или не совпадать с современными писателю моральными нормами, проясняет позицию писателя в сложных нравственных и социально-исторических вопросах. В повседневных поступках литературных персонажей обнаруживается скрытый смысл, соответствующий внутренней логике произведения, создающий дополнительные ассоциативные поля и способствующий более полному раскрытию характера.

Приведем примеры.

В последние годы предметом широкого обсуждения и спекуляций стало отношение А.П. Чехова к «еврейскому вопросу», вплоть до обвинений в ксенофобии. Прецедентом стали еврейские обитатели постоялого двора в повести «Степь». Однако представляется, что еврейская тема повести стала не результатом личных пристрастий писателя, а отражением этнокультурных стереотипов.

В повести развивается архаический по происхождению сюжет жизненного странствия как испытания, перехода. Поэтому образ степи организован в соответствии с фольклорно-мифологическими характеристиками «иного» мира, пространства «инобытия». Центральным и наиболее значимым степным локусом является постоялый двор. Дом у дороги – это место, имеющее особый статус: с одной стороны, он призван символически дублировать «дом», с другой – сохраняет связь с дорогой. В волшебной сказке подобную роль играет избушка Яги, «врата смерти», миновав которые, герой попадает в «иной» мир, где обитают «чужие» – хтонические персонажи, а также инородцы и иноверцы. Такими в современных Чехову стереотипных этнокультурных представлениях были главным образом евреи и цыгане, которые, согласно народным легендам, вели свою родословную от черта. Но цыгане, по определению, не годились на роль хозяев постоялого двора. Таким образом, в полном соответствии с традицией и исторической ситуацией, Чехов вводит в повесть «еврейский контекст».

Дом Мойсея Мойсеича функционально и образно сближается с избушкой Яги в сказке: это большой дом с ржавой железной крышей и темными окнами («без окон, без дверей») и стоит он посреди степи. В доме скрипучие двери, мрачные комнаты, дырявая клеенка, серые стены, стулья – жалкое подобие мебели, «потолок и карнизы закопчены, на полу тянулись щели и зияли дыры непонятного происхождения», «ни на стенах, ни на окнах не было ничего похожего на украшения» (10, VII, 31–32). В похоронных причитаниях, где «переход» часто осмысляется как переезд в новое место обитания, так изображается новое, посмертное, «жилище»: холодная хоромина, не обнесены белы лавочки, не прорублены окошечки, не складена печка, не устлана перина пуховая, не собраны утехи и забавушки.

Устройство постоялого двора искажает локусы привычного для Егорушки мира: жалкий вишневый садик рифмуется с цветущими вишневыми деревьями на кладбище, где «спят» Егорушкины бабушка и отец; маленькая мельничка и фалды фрака Мойсея Мойсеича, живущие будто отдельной жизнью, – с мельницей с разными крыльями, старым и новым, на въезде в степь. Такие повторы и переклички в «Степи» В.Б. Катаев назвал «драматическими рифмами» (6, 3–4). Однако неотмеченным осталось то обстоятельство, что многие повторы

© М.Ч. Ларионова, 2011

в тексте осуществляются, так сказать, с переменой знака: графиня Драницкая, которая сначала показалась Егорушке большой черной птицей, в его затуманенном сознании сопоставляется не с вишней или другим «женским» деревом, а с одиноким тополем; девочка Катька (Атька) в финальных эпизодах заставляет вспомнить мальчика Тита. Это уже не просто рифмы, а всеобщее универсальное оборотничество, свойство мифологического мышления, о котором писал А.Ф. Лосев (8, 13) и которое является непременным свойством «иного» мира. А, как мы уже говорили, наиболее распространенные в славянской традиционной культуре представления о «чужих» связаны с евреями. По наблюдениям современных этнографов и антропологов, представления о евреях на русском Севере и в центральной полосе, где контакты местного населения с евреями были невелики, ограничиваются обвинением их в распятии Спасителя. В регионах тесных славяно-еврейских этнокультурных контактов признаковое поле еврея как «чужого» более обширно (3, 21). Таким регионом было русско-украинское пограничье – родина Чехова.

Чехов хорошо знал быт и обычаи евреев и когда жил в Таганроге, и когда поселился в Москве, имел много знакомых-евреев, неоднократно делал их персонажами своих произведений («Тина», «Скрипка Ротшильда» и др.). В его произведениях нашли отражение славянские культурные стереотипы, в основе которых лежит не враждебное отношение к какой-либо нации, а механизм этноцентризма (домоцентризма), когда всякий «другой» воспринимается как «чужой» и автоматически наделяется хтоническими свойствами по контрасту со «своими». Это древнейший архетип человеческой культуры, сохранившийся до наших дней и в литературе, и в быту. Именно этот аспект вопроса нас интересует.

Писатель не просто поместил еврейскую семью в центр «иного» мира, он очень точно воссоздал славянские этнокультурные представления о евреях. Остановимся на некоторых эпизодах и деталях.

Чеховеды неоднократно высказывали суждения о наличии ветхозаветных мотивов в повести «Степь». С этим нельзя не согласиться. Для Чехова степь в повести – прстранственно-временной универсум, он объединяет «начало» и «конец», «этот» и «иной» мир, прошлое и будущее. Этим повесть сближается с народными нарративами, включающими события в контекст всемирной истории, объединяющей события Ветхого и Нового заветов. Но в историко-культурном смысле ветхозаветная история принадлежит миру прошлого, и не просто прошлого, а генетически предшествующего настоящему. В этом смысле Моисей и Соломон выполняют роль своеобразных «дедов», культурных предков, которые, как им и положено, обитают в «ином» мире, но связь с ними не разорвана: с обитателями «иного» мира нужно разделить трапезу, чтобы избавить себя от их потенциального вредительства.

Иван Иваныч Кузьмичов, которому не нравится вызывающее поведение Соломона, насмешливо спрашивает: «Соломон, отчего же ты этим летом не приезжал к нам на ярмарку жидов представлять?» (10, VII, 33). Этот эпизод тоже имеет соответствия в южнорусской традиционной народной культуре. Маски «чужих», в том числе евреев, играют значительную роль в календарных и бытовых народных праздниках, и им приписывается продуцирующая и охранительная семантика. Гротескный портрет Соломона: «длинный нос, жирные губы и хитрые выпученные глаза» (10, VII, 33) – совпадает с обликом западнославянской масленичной маски «Еврей».

У Мойсей Мойсеича очень бледное лицо и черная, как тушь, борода; у Соломона большой птичий нос и жесткие кудрявые волосы с плешью. О.В. Белова из своих экспедиционных наблюдений сделала такой вывод: евреев отличают по темному цвету волос, форме глаз и носа; эти антропологические наблюдения над обликом этнических соседей, попав в суеверные рассказы, приобретали дополнительные коннотации: цвет волос, кожи и форма носа начинали осознаваться как признак «дьявольской» природы (2, 175).

Кислый и затхлый воздух в доме Мойсея Мойсеича – характерный признак «чужого» в славянской традиции. Мойсей Мойсеич взмахивает фалдами, точно крыльями, жена его обладает тонким индюшечьим голоском, Соломон похож на ощипанную птицу, да и говорят на птичьем языке: «гал-гал-гал», «ту-ту-ту». Подчеркиваемое Чеховым сходство Соломона и Мойсея Мойсеича с птицами находит подтвержение в народных украинских и белорусских поверьях о «еврейских птицах»: сороке, удоде, куропатке, диком голубе, хохлатом жаворонке. Глоссолалия, зооморфные и нечеловеческие черты всегда выдают «чужого». Кроме того, в птиц, по народным поверьям, превращаются души умерших.

Итак, постоялый двор, дом у дороги, – это центр степного пространства и композиционный центр повести. В этом образе отразился комплекс народных представлений о «чужих» и «ином» мире. А «еврейский контекст» – это прежде всего дань культурной традиции, что снимает вопрос о национальных симпатиях и антипатиях писателя.

В финальной сцене пьесы «Три сестры» Наташа Прозорова, героиня-разрушительница, произносит слова, которые знаменуют смену уклада жизни семьи: «Значит, завтра я уже одна тут. *(Вздыхает)*. Велю прежде всего срубить эту еловую аллею, потом вот этот клен. <…> И тут везде я велю понасажать цветочков, цветочков, и будет запах…» (10, XIII, 186) Обычно в этих словах видят проявление пошлости Наташи, следовательно, все признают, что еловая аллея и старый клен, который по вечерам представляется Наташе «страшным и некрасивым», по определению, лучше предполагаемых «цветочков». Однако так ли это?

В национальной картине мира, как и в целом в мировой культуре, цветы наделены преимущественно положительными коннотациями. Они воплощают возрождение и расцвет жизни. Увядание, засыхание цветов, как и всякой растительности, ассоциируется со смертью. При этом цветы – женский символ, не случайно совсем юных девушек сравнивают с бутонами, а в характеристике женской красоты используют «цветочную» семантику: расцвела, увяла.

В русском фольклоре цветы являются непременным атрибутом девичьих праздников. Троицкие цветы и травы имеют продуцирующее и охранительное значение. Девичий венок непосредственно связан с брачными мотивами. Цветы использовались и в любовной магии. По этой причине и в связи с идеей расцвета жизни в свадебном обряде невеста украшается венком из цветов. «Цветик мой» – обычное обращение к невесте в свадебных песнях.

С цветами в свадебном обряде связана семантика дефлорации («сорвать цветок» – эвфемизм, обозначающий утрату невинности) и плодоношения. «Девичья красота», которую невеста на девичнике передавала младшей сестре или незамужней подруге и которая символизировала девичество, часто представлялась цветком или венком. Невеста, как и цветок, воплощает производительные силы природы, экспансию жизни, ее бесконечный круговорот.

Алые, лазоревые, розовые цветы, сами по себе или сплетенные в венок, – один из самых распространенных образов и лирической песни, генетически связанной с обрядом. Они актуальны и в параллелизме («цвели в поле цветики, да завяли, любил парень девушку, да покинул»), и в структуре песенного символа (цветущий цветок – любовь, увядающий – разлука или измена).

Таким образом, семантический комплекс цветка можно представить так: жизнь, брак, плодоношение, смерть. Иначе говоря, жизненный цикл в его воспроизводимости. В христианстве цветы оказались связанными с раем, с рождением (расцветший посох Иосифа) и муками (роза) Христа.

Какие же традиционно-культурные ассоциации вызывают ели и клен?

Деревья имеют общую с цветами «жизненную» символику. Кроме того, они, как и цветы, – медиаторы между небесным и земным мирами. Однако каждое дерево имеет и специфическое значение. Клен – это отчетливо «мужское» дерево. (Вспомним известное стихотворение С. Есенина.) Казалось бы, гипертрофированной «женскости» Наташи Прозоровой должна

импонировать «мужская» символика клена. Но она хочет от него избавиться. Думается, разрешает это противоречие сама Наташа: клен не просто страшный, он – «некрасивый», так можно было бы охарактеризовать не вызывающего интереса мужчину. Именно так Наташа относится к мужу – Андрею Прозорову. К тому же она мысленно связывает его с елями.

Если «цветочки» помещаются в смысловое пространство образа Наташи, надо полагать, что ели, которые хочет вырубить Наташа, оставшись единственной хозяйкой в доме, входят в смысловое пространство образов сестер Прозоровых. Предстоящее вырубание елей – это способ окончательного вытеснения сестер, конец их мира.

В русской традиционной культуре ель имеет амбивалентную семантику. С одной стороны, это вечнозеленое, «женское» дерево. С другой – колючее и бесплодное. С одной стороны, ель использовалась в качестве апотропея, защитного средства, с другой – существовал запрет сажать ели у дома как неплодовые деревья из опасения, что «в доме ничего не будет вестись». На разных славянских территориях бытовали поверья о враждебности елей – «женских» деревьев – мужчинам: если у дома растут ели, мальчики не будут рождаться и мужчины жить не будут – одни вдовы, а молодожены вообще останутся бездетными (7, 155).

Ель – одновременно вечно живое и вечно мертвое дерево. Это свойство способствует установлению ассоциативных связей ели с областью смерти. Поэтому ель получила широкое распространение в погребальной обрядности. Хвойный лес выступает как воплощение подземного мира, где гибнет красота невесты.

В культурную символику ели включается и запах. Всем известно, как пахнет ель, если ее принести в дом с мороза или растереть пальцами хвою. Следовательно, говоря о том, что от цветочков будет запах, Наташа не отсутствию запаха противопоставляет его наличие, а одному запаху – другой. Запаху смерти, леса, запустения – запах жизни, цветения. Наташа вырубит ели в качестве реализации известной метафоры: чтобы духу их (елей и сестер) в ее доме не было.

В семантический комплекс ели входят мотивы смерти, бесплодия, сиротства. Таким образом, ель противостоит цветам не просто как вечное – сиюминутное, как пишут чеховеды (ничего себе сиюминутное – семья и дети!), а как бесплодное, хтоническое – плодоносящему, телесному. Наташа – это телесность и плодовитость, возведенные в абсолют, как заметил В.Б. Катаев (5, 211). А сестры – духовность и бесплодность, возведенные в абсолют. Как же им договориться?

Значит ли это, что симпатии драматурга на стороне Наташи? Конечно, нет. Она – разрушительница, но разрушает она то, что подлежит разрушению. И без участия Наташи дом Прозоровых превратился бы в бесплодную пустыню. Наташа же – сниженная, мещанская, садовница. Она создает эрзац-рай, в котором царит эрзац-благополучие. В сознании всех героинь пьесы живут одни архетипы: дом, семья, любовь. Но у Наташи они не обременены нравственными императивами. Четыре женщины чеховской пьесы представляют две полярные идеи: воспроизводства жизни (как в народной традиции) и нравственной ответственности перед жизнью (как в культуре Нового времени).

Та же фольклорно-мифологическая логика лежит в основе эпизода уничтожения сада в финале пьесы «Вишневый сад», который вызывает негодование читателей, зрителей и большинства исследователей. Сад бесплоден, и вырубают не просто сад, хотя бы и цветущий, а бесплодный сад, уже почти мертвый. До наших дней на юге России сохранился обряд запугивания плодового дерева с целью стимулирования его плодородия. Об этом обряде у славян писал еще Д. Фрэзер: «В канун Рождества многие югославские и болгарские крестьяне угрожающе замахиваются топором на бесплодное фруктовое дерево, а стоящий рядом человек вступается за него со словами: “Не срубай его! Оно скоро будет плодоносить”. Трижды заносится топор, и трижды нависший удар отводится по просьбе ходатая. После

этого на следующий год испуганное дерево, несомненно, должно принести плоды» (9, 114). С этим согласуются финальные реплики героев пьесы: «до весны», «значит, до весны» и слова Ани – «мы насадим новый сад, роскошнее этого». Таким образом, вырубка сада имеет одновременно убийственное и продуцирующее значение. По словам А.Н. Веселовского, «жизнь плодила смерть, возникая из нее и снова к ней возвращаясь; срезанный колос …символически обобщал идеи земледельческого мифа, невольно переносившиеся на явления общественной и личной жизни, где та же смена падений и возникновений, незаслуженного торжества и страдания не успокаивала мысль непререкаемостью природного процесса, а поднимала тревожные вопросы о назначении человека, о предопределении и ответственности, их противоречиях и возможности их примирения и равновесия в сознании, в жизни за гробом» (4, 237). Сказано будто о чеховской пьесе, в которой индивидуальная авторская интенция сталкивается, конфликтует и художественно примиряется с традицией, попадает в смысловое поле культуры, обогащает его и обогащается им.

Вообще «Вишневый сад» может быть назван пьесой о разрушенной, но поддающейся восстановлению гармонии. На социально-бытовом, психологическом, эмоциональном уровнях восприятия пьесы заключительные сцены вызывают сострадание, сожаление, горечь. Но на философско-символическом уровне все правильно, разумно и естественно. Даже смерть Фирса в любимом им доме, в любимом им саду, а не в больнице, среди чужих и равнодушных лиц. Это ведь не только герои пьесы «забывают» отправить Фирса в больницу, это автор сознательно оставляет его умирать с садом. В древности стариков уводили в лес встречать смерть. Фирс – это своего рода жертва, которая знаменует собой всякий «переход»; он остается в доме, превращающемся в домовину, в гроб. Он выводится из обыденного времени и законов этого мира и помещается в мифическое время. Это, однако, не снимает ответственности с позабывших Фирса в доме персонажей пьесы. Но дело в том, что сложная символика драмы заставляет время течь в двух измерениях: профанном, линейном, обыденном и сакральном, циклическом. Прошлое уходит безвозвратно. Но жизнь продолжается, как продолжается жизнь сада, пока на земле есть хоть одно семя.

Многие этнокультурные реалии литературных произведений непонятны современному человеку либо в силу их региональной специфики, либо в силу разрыва связей основной массы читателей с народной традицией. Однако факты этнической культуры продолжают существовать в их сознании в виде культурной матрицы – массива стереотипизированной культурной информации, «свернутого текста», состоящего из различных по природе знаков – вербальных, предметных, акциональных. Из столкновения традиционных и современных писателю представлений рождаются новые смыслы, обогащающие его художественный мир.

Библиографический список

1. *Абрамян Л. А*. Беседы у дерева. – М., 2005.
2. *Белова О. В*. Еврей // Славянские древности: этнолингвистический словарь. Т.2. – М., 1999.
3. *Белова О. В*. Этнокультурные стереотипы в славянской народной традиции. – М., 2005.
4. *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. – М., 1989.
5. *Катаев В. Б.* Литературные связи Чехова. – М., 1989.
6. *Катаев В. Б.* «Степь»: драматургия прозы // Таганрогский вестник. Вып. 3. Мат-лы междунар. научно-практ. конф. «“Степь” А. П. Чехова: 120 лет». – Таганрог, 2008.
7. Славянская мифология. Энциклопедический словарь. – М., 2002.
8. *Лосев А. Ф.* Античная мифология. – М., 1957.
9. *Фрэзер Дж.* Золотая ветвь: Исследование магии и религии. – М., 1983.
10. *Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Соч.: В 18 т. – М., 1974–1988.

А.А. Федотова
Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕЦЕПЦИЯ ПОВЕСТИ А.С. ПУШКИНА «ЕГИПЕТСКИЕ НОЧИ» Н.С. ЛЕСКОВЫМ

Повесть А.С. Пушкина «Египетские ночи» привлекла внимание Н.С. Лескова, когда писатель работал над переложением проложной легенды «Слово о кузнеце», результа- том которого стала повесть «Гора» (1890). Обращение Лескова в эти годы к творчеству Пушкина вообще и к опубликованным в 1837 году «Египетским ночам» в частности не случайно. Восьмидесятые годы XIX века – период всплеска общественного и научного интереса к деятельности Пушкина. С всенародным празднованием юбилея поэта, открытием памятника Пушкину в Москве 6–8 июня 1880 г., учреждением носящей его имя премии в 1881 г. были связаны повышенное внимание издателей к публикации сочинений Пушкина, выпуск архивных и биографических материалов, появление критических статей и исследований (1). Среди опубликованных «Русским архивом» материалов была и изданная в 1882 году подборка подготовительных отрывков к «Египетским ночам», один из которых стал источником эпиграфа для повести Лескова (4, 606).

Установка Лескова на диалог предполагает необходимость интертекстуального анализа произведения, раскрытия системы литературно-стилистических призм, через которые пропущены изображаемые писателем события. Рассмотрим произведение Лескова в контексте повести А.С. Пушкина «Египетские ночи» и определим своеобразие художественной рецепции пушкинского текста писателем.

Особенности диалога, возникающего между «Египетскими ночами» Пушкина и «египетской повестью» Лескова, связаны с репрезентацией в последней мотива торга и мотива художника.

1. *Мотив торга* в «Египетских ночах» Пушкина является одним из главных контрапунктных мотивов, соединяющих прозаические и поэтические эпизоды. Он основан на сюжетной параллели между страстным торгом Клеопатры, продающей свою любовь, и «продающим» свое вдохновение публике импровизатором. В повести Лескова мотив торга возникает в связи с эпизодом соблазнения Зенона богатой антиохийкой Нефорой. Интертекстуальная связь с повестью «Египетские ночи» подчеркивается введением реминисценции к тексту второй импровизации: *«Она предлагает себя... **Она себя продает** <...> Это ей ново, и дико, и страстно желанно»* (3, 18) (выделено Н.С. Лесковым. – *А.Ф.*). Выделенные курсивом автора слова являются отсылкой к монологу Клеопатры: *«Кто к торгу **страстному** приступит? / **Свою любовь я продаю**; / Скажите: кто меж вами купит / Ценою жизни ночь мою?»* (7, 416) (выделено нами. – *А.Ф.*).

В новом контексте мотив торга подвергается снижению: Нефора готова обменять свою любовь не на жизнь, а на роскошные украшения. Вводя ответные реплики соблазняемого Зенона, писатель акцентирует внимание на безнравственной составляющей поступка героини, которая не была заострена в претексте: *«Миг вместо союза на целую жизнь – это нечестное дело, Нефора <...> не дай мне несчастья унизить себя и тебя с собою вместе»* (3, 18). В ходе повести мотив торга подвергается дальнейшему ироническому переосмыслению, достигая максимального снижения в натуралистическом описании продажи себя цветочницами у подножии горы Адер: *«Цветочницы предлагали молодым людям купить у них венки и букеты <...> и разбивали <...> шатры <...> юноши покупали цветы <...> и оставались под этими шатрами на столько времени, сколько нужно было»* (3, 52).

© А.А. Федотова, 2011

Снижая и пародийно переопределяя мотив торга, Лесков снимает экзистенциальную напряженность конфликта. Подчеркивание же этической составляющей предложения Нефоры и введение моральной оценки героев сближают повесть Лескова с текстом проложного сказания.

2. *Мотив художника.* В основе повести «Египетские ночи» лежит проблема творчества. Темы искусства и идеального художника, имеющие программный характер для писателей-романтиков, к 1830-м гг. обретают черты стереотипа. Создавая образ Чарского, Пушкин подчеркнуто отталкивается от романтических клише. Так, прозаично и иронически снижено описание внешности поэта: *«В своей одежде он всегда наблюдал самую последнюю моду с робостию и суеверием молодого москвича»* (7, 406); и его жилища: *«В кабинете его, убранном как дамская спальня, ничто не напоминало писателя»* (7, 406). Своеобразие решения Пушкиным проблемы человека искусства определяется утверждением им раздвоенности бытия поэта: жизнь Чарского разделена между часами светского рассеяния и мгновениями истинного творчества, а импровизатор соединяет в себе творческий дар с *«простодушной любовью к прибыли»* (7, 412).

Создавая образ главного героя повести «Гора», Лесков, следуя за заявленным в тексте первоисточника, проложного сказания «Слово о кузнеце», определением Зенона – «златокузнец», акцентирует в нем черты человека искусства. В повести актуализируются следующие традиционные признаки романтического художника:

1) необычность внешности и жилища (*«огненные чёрные глаза»* (3, 8), *«буйные русые волосы»* (3, 8), *«на полированном красном порфире <…> выделялись белые мраморные и лепные фигуры»* (3, 8));

2) одиночество, бегство от цивилизации (*«Зенон, удаляясь от шума, жил за городом в уединённой красивой местности»* (3, 4));

3) близость к природе (*«Вокруг было всё тихо; синее небо расстилалось как ровно покрытый шатёр; солнце горело, в воздухе стоял зной; на белом карнизе рядком сидели и пели чёрные дрозды»* (3, 7));

4) созерцательность и мечтательность (*«Зенон был домосед и на свободе любил читать и размышлять <…> он вечерами выходил за порог своей мастерской<…> читал сочинения о высоких предметах или катался по Нилу, сам управляя своею баркой под клетчатым шёлковым парусом»* (3, 4)).

В отличие от героев повести Пушкина, образ Зенона кажется соответствующим стереотипу художника. Между тем Лесков наделяет его и чертами, несвойственными романтическому герою. Зенон – модный художник-ремесленник, успешно продающий свои изделия. Вводя эту деталь, писатель снимает конфликт искусства и ремесла, актуальный для романтических повестей 30-х гг., например, для «Портрета» Н. В. Гоголя, в котором создание Чертковым картин на продажу рассматривается как измена призванию, попрание законов искусства. Устраняя внутренний конфликт, Лесков создает идеализированный, непротиворечивый образ Зенона. Подчеркивание писателем цельности, однозначности героя связано с общей ориентацией «Горы» на поэтику средневеково-христианской литературы, стремлением Лескова стилизовать текст проложного сказания. Актуализацией характерной для претекста дуальности, четкого разделения добра и зла, высокого и низкого объясняется построение повести на основе резких оппозиций.

Мотив двойственности, характерный для повести Пушкина, находит выражение и в ее стиле. Основной структурный принцип построения «Египетских ночей» – постоянная смена тональности, переход от высоких предметов к низким, от романтической экспрессии к прозаической детали. Пушкин переводит возвышенные романтические образы в земной реальный план, порой даже подчеркнуто снижая их, в связи с чем возникает эффект авторской иронии.

Лесков также применяет используемый и Пушкиным принцип постоянной смены интонаций, колебаний между серьезностью и иронией. Однако в повести Лескова смена авторской интонации всегда мотивирована сменой объекта описания: иронические акценты подчеркивают

противопоставление высокой духовности Зенона и безнравственности как язычников, так и служителей церкви. Если в повести Пушкина авторская ирония смягчает контраст между художником и обществом, то стилевая организация «Горы» обостряет характерную для повести дуальность.

Мотив художника традиционно связан с разработкой проблемы взаимоотношения поэта и толпы. Осмысляя достижения современной ему романтической прозы, Пушкин в «Египетских ночах» решает эту проблему в русле обозначенных выше представлений о двойственности поэта: его герои самозабвенно служат искусству, а в остальное время живут в соответствии с нормами общества. Контраст между художником и публикой не абсолютизируется, что было характерно, например, для повестей о художниках Одоевского, и не доводится до крайней точки.

В повести Лескова проблема взаимоотношения художника и публики связана с заострением мотива уникальности в образе Зенона. Однако исключительность главного героя в повести «Гора», в отличие от традиционных для романтизма текстов, посвященных проблеме искусства, связывается не только с его выдающимися творческими способностями (*«Зенону не было равного <...> по художеству»* (3, 4)), но и с редкими нравственными качествами (*«Зенон был скромен и от почёта всегда удалялся»* (3, 4)*, «Душа этого человека точно не знала страха»* (3, 61)). Привнесение в повесть нравственной и религиозной проблематики (Зенон – потаенный христианин) мотивировано установкой Лескова на переложение средневековой христианской легенды. Между тем, в отличие от проложного сказания, выдвигающего на первый план духовную жизнь героя в ущерб творческому началу, Лесков подчеркивает слитность обоих сторон личности Зенона.

Кульминационным в развитии проблемы взаимоотношения художника и толпы в «Горе» является эпизод молитвы Зенона на горе Адер. Лесков последовательно проводит параллели между молитвой героя и зрелищем, представлением: *«бегство епископа <...> угрожало опасностью – оставить зрителей без актеров»* (3, 48)*, «Нефоре казалось, что она видит не мученика <...> а актера»*. (3, 61) Сравнение центрального эпизода повести с представлением, заданное эпиграфом из повести «Египетские ночи»: *«такой случай нынче несбыточен <...> как римские зрелища – игры гладиаторов и зверей»* (3, 3), актуализируется в тексте повести: «*они* (христиане. – *А.Ф.*) *<…> должны доставить для нас необыкновенное увеселение. Ристалища <...> мы уже много раз видели, и это утратило новизну»* (3, 45). Сопоставление молитвы Зенона со зрелищем отсутствует в тексте первоисточника – в проложной легенде. Проводя подобные параллели, вызывающие ассоциации с гонениями на христиан первых веков римской империи, Лесков создает выразительный амбивалентный образ предстоящего действия, в котором веселье язычников контрастно оттеняет смертельную серьезность христиан.

Уподобление молитвы Зенона представлению, подчеркивая аналогию между эпизодом молитвы в «Горе» и сценой импровизации в «Египетских ночах», выделяет и принципиальные различия между подходами к теме взаимоотношения поэта и зрителей в двух текстах. Лесков доводит до предела противопоставление Зенона и собирающихся на «представление» язычников, абсолютизируя противопоставление художника и зрителей. Кроме того, образ художника в повести «Гора» наполняется новыми, не свойственными тексту Пушкина смыслами. Описывая обращение язычников в христианскую религию, следующее за эпизодом молитвы, Лесков подчеркивает учительную роль художника, его нравственный долг перед людьми. Эстетическая проблематика в данном случае подчиняется этической.

Повесть Н.С. Лескова «Гора» представляет собой сложное художественное единство, особенности семантики и стиля которого формируются на основе диалога нескольких литературных систем. Писатель создает такую интертекстуальную систему, в которой отдельные тексты сочетаются на разных уровнях смыслопорождения через мотивы событийного сюжета. «Центр тяжести» смещается в этом случае с события на слово, на ассоциативное сцепление возникающих смыслов.

Глубина образов главных героев повести создается Лесковым не столько благодаря привнесению отсутствующих в проложном сказании психологических характеристик и реалистических

мотивировок, но, прежде всего, путем включения повести в широкий диалогический контекст. Образы Зенона и Нефоры построены на основе переосмысления Лесковым главных сюжетообразующих мотивов повести «Египетские ночи». Рассмотрение своеобразия художественной рецепции Лесковым пушкинского текста показывает, что трансформация готовых мотивов связана с усилением в «Горе» этической проблематики.

Обращаясь к ситуации соблазнения, продажи героиней самой себя, Лесков иронически снижает мотив торга, переводя ситуацию из экзистенциального в телесный план. Усиливая этическую составляющую образа Зенона, Лесков переосмысляет выраженную в «Египетских ночах» идею об освобождении художника от власти толпы в момент вдохновения, акцентирует необходимость служения творческого человека людям. Ориентируясь на поэтику средневековой христианской легенды, Лесков снимает характерную для повести Пушкина двойственность образа главного героя. Создавая идеализированный образ Зенона, писатель углубляет противопоставление между художником и обществом, трансформирует внутренний психологический конфликт во внешний. Использование принципа смены авторской интонации, введение иронического начала подчеркивает присущую повести дуальность.

Пародийное переопределение и полемическое освещение актуализируемых в произведении Лескова мотивов сохраняют индивидуальность чужого слова в акте его репрезентации. Это позволяет говорить о том, что феномен смысла в повести рождается, обновляется и обогащается только в диалоге, при учете привлекаемых автором контекстов.

Библиографический список

1. Библиографический указатель статей о жизни А.С. Пушкина, его сочинений и вызванных ими произведений литературы и искусства / Сост. В.И. Межов. – СПб., 1886.
2. *Лесков Н.С.* Собр. соч.: В 12 т. – Т. 10. – М., 1989.
3. *Лесков Н.С.* Собр. соч.: В 11 т. – Т. 8. – М., 1958.
4. *Петрунина Н.Н.* Проза Пушкина (пути эволюции). – Л., 1987.
5. *Пушкин А.С.* Собр. соч.: В 3 т. – Т. 3. – М., 1987.

О.А. Павловская
Ивановский государственный университет

«СОЛДАТСКИЕ СОНЕТЫ» К. РОМАНОВА: ПОЭЗИЯ АРМЕЙСКОЙ СЛУЖБЫ

Муза великого князя Константина Константиновича Романова оказалась удивительно отзывчивой к разным сторонам русского мира: будь то русская природа или русская душа, жизнь императорского дома или юбилейно значимые события русской литературной жизни. Блестящее образование, высокий культурный уровень, жизненные возможности не оторвали великого князя от национальных корней. Разные сферы его деятельности неизменно регламентировались тремя принципами – верность Богу, Царю, служение Отечеству.

Армейская лирика Константина Романова является органичной частью его творческого наследия, ибо фиксирует переживания человека, вызванные многолетней службой в армии (с 1883 г., на протяжении семи лет, служил в лейб-гвардии Измайловском полку, с 1884 г. – командиром роты Его величества, Государевой роты, с 1891г. К.Романов служил командующим лейб-гвардии Преображенским полком (2)). Наблюдения над циклическими объединениями позволяют предположить, что поэт не только стремился запечатлеть разнообразие

© О.А. Павловская, 2011

армейской службы, но и представить эту жизненную сферу в целостности, рождающейся из глубокого знания и понимания армейского уклада, из органичного восприятия этой жизнедеятельности.

Воспитанный в традициях императорского Дома, укорененный в традициях русского дворянства, великий князь воспринимал воинскую службу как исполнение чести и долга, как высокое призвание. Именно эти идеи доминируют в армейских стихотворениях К.Романова.

Известное стихотворение «Умер» (из цикла «В строю») начинается с распространенного в русской литературе мотива солдатских сборов, оборачивающихся страданиями и невзгодами для семьи:

Рано его от семьи оторвали:
Горько заплакала мать,
Всю глубину материнской печали
Трудно пером описать!
С невыразимой тоскою во взоре
Мужа жена обняла;
Полную чашу великого горя
Рано она испила (1, 150).

Однако для самого героя вынужденное расставание с семьей является не потерей, а обретением – «Государевой роты», нового армейского Дома. Несение воинской службы преображает героя, отчетливее проявляет физическое и духовное совершенство солдата:

С виду пригожий он был новобранец,
Стройный и рослый такой,
Кровь с молоком, во всю щеку румянец,
Бойкий, смышленый, живой… (1, 151)

Талант в овладении военной наукой, сметливость героя мыслятся автором как природные свойства, раскрывающиеся в благоприятных условиях. Но динамика образа солдата определяется не только воинскими умениями, но прежде всего духовным вектором. Армейская служба развивает терпение и силу духа человека. Именно поэтому в трагическом для героя стихотворения жизненном исходе – ранней смерти – заложена кульминация его человеческого становления:

Таял он, словно свеча, понемногу
В нашем суровом краю;
Кротко, безропотно Господу Богу
Отдал он душу свою (1, 151).

Трагедия солдатской судьбы по-особому освещает армейские отношения. Смерть солдата объединяет сослуживцев в горе, в прощальном ритуальном действии. Но поэт думает и о более высоком уровне отношений – семейном, достижению которого препятствует несовершенство воинского устава:

Сзади и мы побрели за ворота,
Чтоб до угла хоть дойти:
Всюду до первого лишь поворота
Надо за гробом идти (1, 152).

Трагическое мироощущение поэта обусловлено противоречиями армейских законов и христианских традиций, уставных отношений и общечеловеческих чувств.

В стихотворении «Умер» исходная и кульминационная ситуация – смерть солдата – подчеркивает значимость христианского миропорядка для армейской жизни. В концепции автора эти две сферы не могут быть противопоставлены, они сопряжены, христианские законы должны быть в основе армейской жизни.

Произведение построено по циклическому принципу: трагедия солдатских сборов, сопровождающаяся плачем, словно предваряет трагедию ранней смерти молодого солдата, сопровождающуюся горестными переживаниями целой роты. Более того, включение в сюжетную линию ритуальных действий – одевание усопшего, природное отпевание и плач, прощальное шествие за гробом, элементы панихиды –усиливают метафизическое звучание произведения.

Смерть солдата является трагическим знаком духовного несовершенства мира. Солдат за его воинское служение достоин христианского почитания и христианского прощания. И поэт воздает эту дань уважения и признания в своем стихотворении.

Произведение «Умер» по праву считается одним из лучших в творчестве К. Романова. В нем, с нашей точки зрения, сосредоточены не только ведущие мотивы армейской лирики поэта, но и сюжетные ситуации. В дальнейшем К. Романов использует циклические структуры для воплощения армейской темы, сохраняя при этом интерес к образам молодых солдат (I. «Новобранцу», VI. «Кадету»,VII. «Юнкеру»), повторяя сюжетную ситуацию покидания родной семьи и обретения семьи воинской, воспроизводя мотив высокого армейского служения, преображающего солдата, и др. Циклообразование расширяло творческие возможности поэта для создания галереи образов, для эмоционального звучания ведущих мотивов, для выражения своего мироощущения.

В цикле «Солдатские сонеты» обращает на себя внимание выбор формы для воплощения армейской темы. Заметим, что сонет в творчестве К. Романова не стал «гостем случайным». Именно в сонете наряду с другими поэтическими формами – песней, молитвой, думой – «мечтательно-хвалебный стих» русского поэта обрел достойную оправу и законченность. Сонет в творчестве К.Р. стал своего рода формой духовного песнопения, ибо позволил выразить глубину и тончайшие переливы христианского мироощущения. Вполне очевидно, интерес к сонету сопровождался поисками формы отточенной, совершенной и одновременно лирической, возвышенной. Отдавая «щедрую дань» сонету, Константин Романов возводит на столь же высокий пьедестал и тему армейского служения. В рассматриваемом цикле сонетная форма обрамлена и питается другими жанровыми формами – посвящения, послания, «стихотворения на случай». И если взаимодействие с посланием сообщает «сонетным всплескам» целенаправленность, то соседство со «стихотворениями на случай» позволяет автору конкретно-ситуационное, будничное представлять как высокое, Бытийное.

В стихотворении «II. Часовому» ежедневная воинская повинность – стояние на часах – рассматривается с позиции высокого предназначения:

В глазах толпы пусть твой удел ничтожен.
Нет! На тебя великий долг возложен:
Здесь на посту ты Божий и Царев! (1, 155)

Поэт снимает налет будничности и заурядности с армейской службы, наполняя малозначительные военные обязанности бытийным смыслом. Рядовой часовой противопоставлен толпе, он художественно уподобляется пророку, являясь избранником на службе Богу и Царю.

Единство циклической структуры формируется благодаря лирическому герою. Его мироощущение общинно, он – носитель глубоких опытных знаний армейской жизни и высоких христианских ценностей. Этим обусловлен и особый характер взаимоотношений героя с лирическими

субъектами. Герой по-отечески мудр, прост, искренен, что позволяет ему обращаться «на ты», испытывать искреннюю заботу о воине, проникать в его судьбу и сочувствовать:

В его глазах прочел я скорбь немую,
Лишь он предстал впервые предо мной:
Семью и дом, и сторону родную
Покинул он для жизни боевой (1, 155) («III. Перед увольнением»)

Примечательно, что лирический герой как опытный наставник дорожит своим чувством к простому солдату и мечтает о взаимности, о том доверии, без которого нет армейской семьи:

Я с ним делил и радости, и горе,
А он – печаль в моем прочтет ли взоре,
Которым я взгляну ему вослед? (1, 156)

Образ армейской семьи неоднократно возникает в цикле «Солдатские сонеты». В представлении автора – это важная основа армейской службы. Обретение семейных отношений в роте, полку помогает новобранцу преодолеть драматизм расставания с родной семьей, и одновременно это те условия, в которых раскрывается воинский талант:

Но верность, честь, все доблести солдата
Тебе внушит отныне долг святой (1, 154). («I. Новобранцу»)

Неоднократно поэт использует соборное местоимение «наш», утверждая христианские ценности в условиях армейской действительности. В этом плане особенно интересным представляется стихотворение «IV. Полк». Константин Романов поэтизирует это понятие, ибо оно освящено событиями длительной армейской жизни, героических подвигов, братских и семейных отношений. Для автора понятие «наш полк» синкретично, в нем сливаются высшие гражданские, воинские и христианские формы жизни:

Полк учит нас терпеть безропотно лишенья
И жертвовать собой в пылу святого рвенья.
Все благородное: отвага, доблесть, долг,
Лихая удаль, честь, любовь к отчизне славной,
К великому Царю и вере православной
В едином слове том сливается: наш полк! (1, 156–157)

Поэтизации армейской жизни способствует и создание высоких, героических образов. Важно отметить, что в концепции автора категория героического имеет духовный статус. Поэт открывает героическое в обыденном, внешне неприметном, к примеру, в службе часового. За повседневным – духовная сосредоточенность, внутреннее напряжение, самопреодоление, в этом и заключается духовный подвиг армейца.

Стихотворное посвящение «V. Порт-артурцам» усиливает героическое звучание цикла «Солдатских сонетов». Использование традиционных природных метафор подчеркивает значимость исторического события – защиты крепости:

Среди громов и молний бури бранной
Твердыни вы незыблемый оплот (1, 157).

Из широкого исторического контекста автор извлекает пример проявления высшей духовной стойкости-противостояния, духовного мужества, героизма. Идея героической жертвенности звучала в героико-патриотической лирике 1812 года, в произведениях Ф. Глинки, С. Глинки,

В. Раевского. Константин Романов усиливает эту мысль. Подвиг порт-артурцев уподобляется духовному подвигу, что поднимает этот образ на самый высокий уровень:

России слава, гордость и любовь,
За подвиг ваш, страдания и кровь

Мы скорбью платим вам и восхищеньем (1, 157).

В мироощущении лирического героя открывается сопряженность личного и общечеловеческого, духовного и патриотического. Последнее трактуется автором как чувство сыновней любви и ответственность за судьбу Родины, как вера и верность Царю.

В контексте цикла героическое тесно соприкасается с романтизацией армейской жизни. Обратим внимание, что поэт адресует свои сонетные послания преимущественно молодому поколению – новобранцу, кадету, юнкеру. Глубокое знание и понимание армейской жизни, приобщенность к христианским ценностям обусловливают особую позицию лирического героя в отношениях с миром – он покровитель и наставник для своих армейских подчиненных, он призван встречать молодое поколение и посвящать его в армейскую жизнь.

Образы армейского юношества романтизированы, ибо для героя – это будущее армии и России. В романтически приподнятых образах выделяются их молодость, внутренняя чистота, развитость чувств и одновременно юношеская одержимость благородными целями, устремленность к героическим проявлениям. Для романтизации образов поэт использует метафоры из природного мира. Так, образ орлиной стаи символизирует семейное единение и высокую устремленность воинского объединения:

Ты не один: орлиная вы стая.
Настанет день, и, крылья расправляя,
Счастливые пожертвовать собой,
Вы ринетесь отважно в смертный бой.
Завидна смерть за честь родного края! (1, 158)

В стихотворении «VII. Юнкеру» звучит идея становления, мужания воина, которая воплощается в свойственной Константину Романову поэтической манере – через смену времен года: юность, с ее «решимостью и удалью» солдата, олицетворяет «рассвета вешняя заря», пора зрелости – духовного совершенства и высших воинских добродетелей («отваги, доблести, мужества и чести») соотносится с летней порой; жизненный закат с его мудростью и благородством олицетворяет «закат холодной осени».

Природная метафоризация сообщает романтическим образам особую трепетность и лиричность. Именно сонетная форма с ее закрепленной трехчастной композицией позволила К.Романову спроектировать воинскую судьбу своих героев и при этом выразить свое отношение, подать мудрое наставление, опытный совет. В терцетах звучит мудрое поучение, наиболее рельефно проступает авторская позиция:

Повеет лето за весной прекрасной,
О, встреть его, храня душою ясной
Отвагу, доблесть, мужество и честь… (1, 159)

Отметим, что поучительное слово лирического героя столь же взвешенно, мудро и одновременно возвышенно, одухотворенно, как и слово о мире. Это слово мудрого наставника и заботливого отца.

Итак, в армейской лирике К.Романова запечатлен духовный опыт, сформированный многолетней воинской службой. Христианское мироощущение определяет авторское видение

и понимание уклада армейской жизни, ценностей, характера взаимоотношений в этой среде и, наконец, авторский идеал армейца. Последний, в представлении К.Р., является избранником для высокого служения Богу, Царю и Отечеству. К.Романов поэтизирует армейскую службу, создавая героические и романтически привлекательные образы, наполняет эту сферу жизни палитрой чувств, где личное сливается с общечеловеческим, героическое с трагическим, духовное с патриотическим.

Армейская лирика К.Романова – уникальный опыт духовной проникновенности и высокого служения.

Библиографический список

1. *Романов Константин.* Избранное: Стихотворения, переводы, драма / Сост. и авт. предисл. Е.И.Осетров. – М., 1991.

2. *Матонина Э.Е., Говорушко Э.Л.* К.Р. – М., 2008.

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

ОБРАЗ ЧИТАТЕЛЯ В ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ

«Очень важный вопрос – о читателе и его роли в деле “выработки поэтического сознания и его форм”, о читателе как участнике литературного процесса и сотруднике писателей в создании национальных литератур отдельных народностей – относится к числу методологических вопросов, как будто решённых, но на практике как-то неохотно и осторожно трактуемых» (2, 117). В направлении, указанном А.И.Белецким, проводились определённые исследования, но, как правило, их объектом становился художественный текст и редко – литературная критика. Именно последняя область литературного процесса является предметом нашего изучения.

Одно из положений теории критики гласит, что содержание литературно-критической статьи включает в себя идейную и структурную базы. В свою очередь, структура критического сочинения представляет собой сочетание сюжетных линий и системы персонажей. Своеобразию последнего термина следует уделить отдельное внимание.

«Критический персонаж, – по мнению А.М. Штейнгольд, – одно из характерных проявлений родовой специфики критики. Отталкиваясь от анализируемого текста и существующего в нём художественного образа-персонажа, критик создаёт не просто прочтение-интерпретацию данного образа, а особого рода фигуру» (13, 57). На наш взгляд, понятие критического персонажа относится не только к литературному образу, но и к реальному субъекту. В этом смысле следует отметить этимологическое значение слова (фр. *personnage*, от лат. *persona* – личность, лицо), а также дефиницию, данную в Краткой литературной энциклопедии: «критический персонаж – любое действующее лицо, субъект действия вообще» (9, 697–698). На основе этих значений в системе персонажей критической статьи можно выделить два субъекта, отражающих публицистическую и эстетическую реальность: читателя и автора художественного произведения. Каждый из субъектов имеет несколько производных, соотношение которых нередко определяет и смысловую, и эстетическую динамику критической статьи.

Рассмотрим своеобразие читательского концепта. Прежде всего отметим, что читатель в произведении литературно-художественной критики может быть воображаемым и действительным.

© А.А. Виноградов, 2011

Изучению воображаемого читателя посвящено достаточно интересных и продуктивных работ в отечественном литературоведении. Достаточно указать на несколько фактически тождественных определений: «воображаемый читатель» (А.И. Белецкий, М.М. Бахтин), «имплицитный читатель» (В. Изер, И.П. Ильин), «внутренний читатель» (В.В. Прозоров). На сегодняшний день исторический аспект присутствия читателя в критической статье изучен Б.Ф. Егоровым, стилистический (в общем плане) – В.В. Виноградовым, содержательный – А.М. Штейнгольд. В зависимости от «наглядной представленности в тексте статьи» выделяется три основных случая воображаемого читателя: читатель – «молчаливый собеседник», читатель – «модель» и «очерковый» читатель (13, 71–79).

В отличие от воображаемого, действительный читатель в литературно-критическом сочинении может быть воплощён в двух формах: как автор этого сочинения и как любой действительно существующий читатель (критик, философ, литератор), точка зрения которого в той или иной мере представлена автором критического произведения. В принципе, и воображаемый, и действительно существующий читатель являются продуктами творческого «я» критика. Разница между ними заключается в том, что концепцию действительно существующего читателя можно проверить, сравнить с оригиналом, а в случае с воображаемым читателем приходится доверять лишь представлению критика; сам же критик – как автор критической статьи, как создатель особого публицистического пространства – является действительным читателем для тех, кто знакомится с его сочинением.

Критик-автор в качестве действительного читателя использует определённые подходы к анализу художественного текста (например, эстетический, или органический, или публицистический). История русской литературной критики – яркое тому подтверждение, но границы между этими подходами прозрачны. С одной стороны, это можно объяснить качеством предмета литературно-критической статьи, а с другой – психологическими причинами, например, законами «эстопсихологии» Э. Геннекена или библиопсихологии Н.А. Рубакина: «Зная, как подействовала на данного читателя такая-то книга, мы уже имеем возможность определить целый ряд качеств его мнемы и потому предвидеть и его отношения к другим книгам того же типа… Уменье предвидеть хотя бы только самые главные, характернейшие реакции читателя на ту или иную книгу имеет огромное значение для всякого работника книжного дела, так как даёт возможность фехтовать книгой – давать читателю в руки такой раздражитель, какой не может не вызывать именно те реакции, которые желательны» (11, 96).

Именно на психологической основе строятся отношения между критиком-автором и воображаемым читателем в структуре статьи, что наиболее чётко выражается через личные местоимения. Подобная форма диалога, развивающая творческие архетипы, известна со времен К. Юнга: «Появление в художественном произведения “Я” означает, что в произведение входит сам “Автор“, это его мнение прозвучит, и его жизнь войдёт во взаимодействие с реальностью вымысла. Местоимение “Мы“ – также выражение архетипа “Эго“, но если “Я“ было рупором индивидуальной части “Эго“, то “Мы“ – коллективной. Местоимение “Мы“ вводит в произведение мнение большой группы, к которой относит себя автор, это не только его точка зрения – это точка зрения коллектива, это не только его индивидуальная особенность, эта распространеннейшая черта в его группе» (3, 185). Иногда «индивидуальная» часть «эго» проявляется в большей степени. «“Мы“, – пишет Б.Ф. Егоров, – издавна не означало речи от имени коллектива, а считалось более скромной, вежливой формой по сравнению с крикливым “я”» (7, 265). В свою очередь А.М. Штейнгольд предлагает выделять «мы» в значении «я» (1 – дающее стилевой оттенок нейтральности личностной позиции; 2 – фиксирующее неповторимый биографический или эмоционально-психологический опыт пишущего) и «мы» в прямом значении множественного числа (1 – неуточнённое, объединяющее

автора с читателем и контекстуально диалогическое; 2 – «мы» коллективное, обозначающее позицию единомышленников) (14, 68). Такая классификация архетипа «эго» является достаточной для определения его смысловых оттенков в критической статье. Но гораздо шире значения субъективных местоимений оказывается композиционная зависимость между воображаемым читателем и автором критической статьи.

Например, в статье, посвящённой поэзии А.А. Фета, В.П. Боткин пишет: «Мы живем тем же духом, которым живёт природа, – мы та же самая природа, но одухотворенная и сознающая себя. Немая поэзия природы есть наша сознательная поэзия: нам дано высказывать эту немую поэзию природы. Отсюда наше чувство природы и вечной красоты её» («Стихотворения А.А. Фета») (4, 196). Под коллективным «мы» в данном случае подразумевается наличие критика-автора и воображаемого читателя. Причем повествователь раскрывает истину одновременно с «молчаливым собеседником» («мы живём», «нам дано» и т.д.), то есть в эстетической плоскости они находятся в равных отношениях. С другой, психологической стороны совершенно понятно, что критик является создателем коллективного «мы», по сути, этой эстетической плоскости. Можно сказать, что в том случае, когда критик-автор и воображаемый читатель движутся к постижению истины одновременно, «на равных», имеет место форма «параллельного подчинения» критиком воображаемого читателя.

Другой пример. «Мы с намерением сообщили вопросительной фразе нашей оговорку, прикрепляющую предмет нашего рассуждения к современности, к настоящей минуте и к известному, определённому порядку явлений… И сохрани нас Бог сомневаться в великой пользе этой работы поучения, открывающей медленному, всегда тяжелому ходу события его настоящую цель и единственную верную дорогу к ней» («Литературный тип слабого человека. По поводу тургеневской “Аси”») (1, 154). Местоимение «мы» в статье П.В. Анненкова используется в значении авторского «я», фиксирует опыт пишущего («мы сообщили оговорку»), даже когда автор от стилистики текста переходит на сторону исторических обобщений (второе предложение), воображаемый читатель не проявляется. Анненков показывает читателя дистанцированно от себя и только в литературном освещении: «Один признак в характере Ромео особенно поражает читателя»; или: «Читатель согласится, вероятно, что все подробности мрачной картины, представленной здесь, взяты нами из современных литературных произведений и потому заслуживают полной веры его» (1, 161, 168). Параллельное подчинение обусловлено присутствием абсолютно согласного собеседника, но не спрятанного за автором, как у Боткина, а явленного в качестве самостоятельной образной единицы.

Намного чаще критик принимает на себя роль наставника, он словно влечёт воображаемого читателя к постижению открывшейся ему истины. Например, в статье Ф.М. Достоевского «Свидетель в пользу Некрасова»: «…Любовь к народу была у Некрасова как бы исходом его собственной скорби по себе самом. Поставьте это, примите это – и вам ясен весь Некрасов, и как поэт, и как гражданин» (6, 362). Позиция критика по отношению к читателю выражается через глаголы в повелительной форме («поставьте это, примите это»), что обусловливает «последовательное подчинение» критиком своего явного апологета – воображаемого читателя.

Форму последовательного подчинения использует, например, Н.Н. Страхов, когда в своей знаменитой статье рассуждает о судьбе князей Болконских: «Но отчего же, спросит, вероятно, читатель, героизм их как будто лишён всего поражающего, и они скорее являются нам обыкновенными людьми? Оттого, что художник изобразил их нам вполне, показал нам не только то, как они действуют по отношению к долгу, к чести, к народной гордости, но и их частную, личную жизнь» («“Война и мир”. Сочинение графа Л.Н. Толстого») (12, 315). С точки зрения композиционной зависимости перед нами последовательное подчинение

авторским «я» критика воображаемого читателя («спросит, вероятно, читатель», спросит… кого?). Но уже в самом вопросе, наряду с воображаемым читателем, появляется местоимение «мы» («являются нам»), которое относится опять же к читателю. Критик отвечает на вопрос воображаемого читателя: при этом местоимение «мы» («изобразил нам, показал нам») принадлежит уже критику, а не прежнему «мы»-читателя («являются нам»). В то же время форма критического «мы» («изобразил нам, показал нам») включает в себя и спрашивающего читателя. Таким образом, риторика вопроса способствует объединению субъектов изображения («мы»-читателя и «я»-критика) в позицию диалогичного «мы»-критика.

Образ действительно существующего читателя, читателя, априорно подчинённого автору литературно-критической статьи, используется последним для реализации идейных задач. Исходя из характера общения автора-критика с действительно существующим читателем, можно на уровне стилистических оценок определить: является действительный читатель союзником или противником критика-автора или выступает по отношению к нему в качестве объективного судьи. При этом образ действительно существующего читателя может быть выражен через конкретную или скрытую форму.

В случае «конкретного» проявления действительного читателя критик даёт о нём точные сведения: «Начну с того, что критика г. Мих. Дмитриева не могла существовать – это мечта, литературная мистификация; ибо, каким образом можно судить по отрывку о целой комедии? Вот вопрос, который должен представиться всякому при первом и – последнем взгляде на статью г. Дмитриева» («Замечания на суждения Мих. Дмитриева о комедии “Горе от ума”») (10, 15). Одоевский использует приём противопоставления с прозрачной целью: показать читателю достоинства «истинной» критики перед ложной («мистификацией» Дмитриева), данной в негативном освещении. По-другому поступает К.Н. Леонтьев: «Для примера я вспомню о разборе “Дворянского гнезда” г. Анненковым и о разборе “Обломова” г. Ахшарумовым. Подобные статьи, чуждые грубой догматизации, верные, горячие, не могут не возбуждать сочувствия» («Письмо провинциала Тургеневу») (8, 3). В этом случае читатель может быть уверен, что характер леонтьевской статьи будет соответствовать стилистике указанных критиком сочинений.

«Скрытая» форма выражения действительно существующего читателя больше рассчитана на знания читающей публики: критик даёт одну или несколько аллюзий, на основании которых читатель должен догадаться, о ком идёт речь. «Ещё на днях другой, весьма уважаемый читающей публикою и не менее того западный критик поднимал на эту “Грозу” целую бурю, между тем как другие, тоже очень западные органы отзывались о ней не без восторга, хотя и несколько сдержанно» («Гроза») (5, 162). Любой современник М.М. Достоевского, интересующийся театральной жизнью, без труда определит, что под «западным критиком» имеется в виду статья Н.Ф. Павлова («Наше время». – 1860. – №1), а под «западными органами» – отзывы И.И. Панаева («Современник». – 1859. – №12) и С.С. Дудышкина («Отечественные записки». – 1860. – №1). Критик выступает в качестве объективного судьи, вердикт которого гласит, что литературный талант драматурга не зависит от внешних влияний и течений.

Конечно, употребление в литературно-критической статье различных форм последовательного или параллельного подчинения воображаемого читателя, конкретного или скрытого проявления действительно существующего читателя направлено, прежде всего, на то, чтобы вызвать определённую психологическую реакцию у читающей публики. В своё время А.И. Белецкий рассматривал критика-автора в качестве читателя «навязывающего», обладающего «желанием усвоить произведение, сделать его полезным для своего этического и эстетического обихода, влить свою кровь в скудеющие жилы когда-то молодого и могучего организма». При этом учёный проводил разделение на читателей, «навязывающих идеи» («навязывание идеи выражается в переводе произведения с языка поэзии на язык прозы… для того чтобы оправдать своё увлечение произведением искусства»), и читателей, «навязывающих образы» («отражения

прочитанного в душе прочитавшего») (2, 119). Если отойти от аналитического подхода, вызванного влиянием на Белецкого тенденции символизма, и в качестве идеи считать не только фактические, социально ориентированные формулировки, рассуждения по поводу, но и литературные, эстетические размышления, то навязывание идеи окажется почти таким же естественным для эстетической критики («народность» Островского у Ап. Григорьева), как навязывание образа для критики публицистической («тёмное царство» у Добролюбова). В этом случае принцип навязывания или, точнее сказать, внушения будет принадлежать психологическому методу воздействия на читателя. При этом суггестором (от лат. *suggestio* – внушение) оказывается автор критического произведения, а суггерендом – читающая публика, превосходящая воображаемого читателя и многообразием оценок, и разнообразием психологических реакций на то или иное эстетическое событие.

В рассмотренных нами примерах (обратимся уже не к фрагментам, а к статьям в целом) авторитарный характер внушения проявлен в статьях Одоевского (идея ложной критики), Анненкова (образ г-на N), Ф.М. Достоевского (образ Некрасова-поэта); напротив, спокойным, размеренным тоном изложения обладают статьи Боткина (образ поэзии Фета), Страхова (образ семьи в романе), М.М. Достоевского (идея почвенничества), Леонтьева (идея художественности). Исторически сложилось, что критика Боткина и Страхова воплотила принцип внушения в большей мере, чем рассуждения, например, Одоевского или братьев Достоевских, которые следует трактовать как внушения возможные в случае предрасположенности публики к тому, что внушается. Именно степень приближения воображаемого читателя к реальной публике определяет силу внушения критика (по сути, качественные характеристики его сочинения), что, в конечном счете, способствует формированию культурно-исторического фона эпохи, как прошлой, так и настоящей.

Библиографический список

1. *Анненков П.В.* Критические очерки. – СПб., 2000.
2. *Белецкий А.И.* В мастерской художника слова. – М., 1989.
3. *Березина Т.Н.* Многомерная психика. Внутренний мир личности. – М., 2001.
4. *Боткин В.П.* Литературная критика. Публицистика. Письма. – М., 1984.
5. *Достоевский М.М.* «Гроза». Драма в пяти действиях А.Н. Островского // Русская трагедия: Пьеса А.Н. Островского «Гроза» в русской критике и литературоведении. – СПб., 2002.
6. *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. – Т. XXVI. – Л., 1972.
7. *Егоров Б.Ф.* О мастерстве литературной критики: Жанры, композиция, стиль. – Л., 1980.
8. *Леонтьев К.Н.* Письмо провинциала к Тургеневу // Отечественные записки. – 1859. – Кн.V.
9. *Магазанник Э.Б.* Персонаж // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. – T.V. – М., 1962–1978.
10. *Одоевский В.Ф.* О литературе и искусстве. – М., 1982.
11. *Рубакин Н.А.* Психология читателя и книги. Краткое введение в библиологическую психологию. – М. , 1977.
12. *Страхов Н.Н.* Литературная критика. – М., 1984.
13. *Штейнгольд А.М.* Анатомия литературной критики. – СПб., 2003.
14. *Штейнгольд А.М.* Авторское “мы” в “Материалах для биографии А.С. Пушкина” П.В. Анненкова // Пушкинские чтения в Тарту: Тезисы докладов научной конференции 13–14 ноября 1987 г. – Таллин. 1987.

РАЗДЕЛ III

СУДЬБА ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫХ ЦЕННОСТЕЙ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX– XXI ВЕКОВ

П.К. Чекалов
Ставропольский краевой институт повышения квалификации работников образования

ЧУВСТВЕННАЯ СТОРОНА ОБРАЗА РАССКАЗЧИКА В ПОВЕСТИ А.И. КУПРИНА «ОЛЕСЯ»

Тот факт, что героиня повести Куприна Олеся любила Ивана Тимофеевича ярко, сильно и самоотверженно, доказывать не приходится, и никаких сомнений на этот счет невозникает. Но на фоне бурной и страстной самоотдачи Олеси робкая и интеллигентная фигура Ивана Тимофеевича, конечно, проигрывает, вследствие чего у студентов (особенно у студенток) нередко складывается впечатление, будто он вообще и не любил Олесю и затеял отношения с ней только из-за скуки и желания развлечься. Резко отрицательная трактовка образа Ивана Тимофеевича дана в учебном пособии «Русская литература. XX век. Справочные материалы»: «Сначала незаметна, завуалирована душевная ограниченность героя-повествователя. Он как будто мягок, отзывчив, искренен. Олеся между тем с самого начала верно говорит ему: «…Вы хотя и добрый, но только слабый. Доброта ваша не хорошая, не сердечная…» И точно: Иван Тимофеевич причиняет много боли Олесе. По легкомысленному увлечению он делает ее своей любовницей; по капризу побуждает девушку пойти в церковь. После чего темные мужики и бабы, считая ее колдуньей, избивают до полусмерти и вынуждают несчастную покинуть родные места. А «возлюбленный» почти мгновенно смиряется с произошедшим. Вялость его чувств, непробужденность совести несут зло» (2, 21–22).

С такой оценкой вряд ли можно согласиться, и указания на слова Олеси здесь не совсем уместны, так как тогда она исходила не из собственных наблюдений, а из того, что сказали гадальные карты о герое. Как помним, в одной из первых встреч Олеся, гадая на Ивана Тимофеевича, дает последнему подробную характеристику, на которую нередко ссылаются студенты и литературоведы при составлении нравственного портрета героя, забывая при этом, что опора на случайный расклад карт не корректна, не научна и не достоверна.

Проверить правдивость характеристики Ивана Тимофеевича, вытекающей из карт, не совсем просто, потому что часть пророчеств выходит за рамки времени, описанного в повести, часть никак не подтверждается тем, что мы узнаем о герое на протяжении повествования, какая-то часть подтверждается, а многое просто-напросто опровергается. Рассмотрим все по порядку.

– *Человек вы, хотя и добрый, но только слабый… Доброта ваша не хорошая, не сердечная*.

Тезис утверждает наличие доброты в герое, и мы действительно видим, что он со всеми и добр, и мягок, бескорыстно пытается лечить местных крестьян, обучить грамоте Ярмолу; никому он не желает зла и ни с кем жестоко не обращается, и потому оговорка о том, что доброта его «не хорошая, не сердечная», бездоказательно повисает в воздухе. Ни один его поступок

© П.К. Чекалов, 2011

не выступает в негативном свете, ни одного явного свидетельства слабодушия героя в тексте мы не обнаружим.

– Слову вы своему не господин. Над людьми любите верх брать, а сами им хотя и не хотите, но подчиняетесь.

В произведении мы не найдем ни одного примера, который подтверждал бы правоту этого утверждения; наоборот, обещание похлопотать за Мануйлиху и Олесю перед урядником он сдерживает и настойчиво добивается того, чтобы Евпсихий Африканович оставил их в покое хотя бы на некоторое время.

– Вино любите…

О вине в повести упоминается лишь однажды, и то в связи с уговорами урядника. Из упоминания вовсе не вытекает мысль о какой-либо привязанности героя к вину. А между тем, если бы это было так, герой проводил бы больше времени в компании с бутылкой, нежели с Олесей.

– До нашей сестры больно охочи, и через это вам много в жизни будет зла…

Иван Тимофеевич пробыл в Переброде полгода, из них несколько месяцев до встречи с Олесей, но о каких-либо его связях с женщинами в повести не говорится, хотя они были возможны, о чем позволяет судить упоминание Никиты Назарыча: «Наши степаньские барышни даже смеются с вас». То есть «барышни» были, но у Ивана Тимофеевича, скорее всего, не было желания ухаживать за ними.

– Никого вы сердцем не полюбите, потому что сердце у вас холодное, ленивое…

Данный тезис абсолютно не верен: сердце Ивана Тимофеевича никак нельзя характеризовать ни *холодным*, ни *ленивым*, а то, что он всем сердцем полюбил Олесю, не может вызывать сомнения у тех, кто более-менее внимательно читал произведение.

–…тем, которые вас будут любить, вы много горя принесете.

Иван Тимофеевич ни одному персонажу сознательно не приносит ни горя, ни несчастья. К страданиям Олеси он причастен лишь косвенно, но явной вины его нет. Здесь повинно, с одной стороны, не диктуемое необходимостью горячее желание героини угодить любимому, а с другой – суеверие и невежество крестьян, увидевших в посещении Олесей церкви осквернение святынь.

– Никогда вы не женитесь, так холостым и умрете ...Настанет такое время, что руки сами на себя наложить захотите.

Временные рамки произведения не позволяют соотнести эти утверждения с фактами жизни героя, но если предположить, что они верны, это может сыграть только в пользу Ивана Тимофеевича: после Олеси он больше никого не мог полюбить всем сердцем, мысли о самоубийстве тоже могут быть соотнесены с тоской по ней.

– Падает вам большая любовь со стороны какой-то трефовой дамы… Нехорошо выходит этой трефовой даме, хуже смерти. Позор она через вас большой примет, такой, что во всю жизнь забыть нельзя, печаль долгая ей выходит…

Это то, что, к сожалению, безусловно и на 100 % сбывается по отношению к Олесе, и некритичное читательское восприятие переносит этот эффект объективности последнего тезиса на все предыдущие, играющие на снижение образа героя. А между тем, ведь Олеся могла полюбить Ивана Тимофеевича не только потому, что карты *легли так*, но и по другой, совершенно независимой от них причине. Безусловно, что для Олеси это был первый порядочный, умный, добрый, предупредительный, тактичный и интеллигентный мужчина из тех, с кем она сталкивалась в своей жизни. Признаемся, что Иван Тимофеевич выгодно отличается на фоне темных перебродских мужиков, упомянутого вскользь землемера, захотевшего поласкаться, тупоумного урядника Евпсихия Африкановича, относимого героем, возможно, не без иронии к числу «местной интеллигенции». Иван Тимофеевич сам по себе был таков, что вероятность полюбить его была достаточно высокой. Поэтому здесь могло произойти случайное совпадение того,

о чем «сказали» карты, и того, что могло произойти помимо них. Но для нас важно сейчас показать истинное отношение Ивана Тимофеевича к Олесе. Обратимся к тексту повести и попытаемся проследить наплыв и вызревание чувств героя.

Уже после первых встреч с девушкой из леса Иван Тимофеевич признавался себе: «Не одна красота Олеси меня в ней очаровывала, но также и ее цельная, самобытная, свободная натура, ее ум, одновременно ясный и окутанный непоколебимым наследственным суеверием, детски невинный, но и не лишенный лукавого кокетства красивой женщины». Выделим здесь основной глагол, характеризующий восприятие героем героини уже на первом этапе складывающихся взаимоотношений: «*очаровывала*». В толковом словаре С.И. Ожегова слово «очаровать» трактуется как «произвести неотразимое впечатление на кого-что-нибудь, пленить» (1, 429).

Далее привязанность Ивана Тимофеевича к героине только усиливается: «Иногда я возмущался против собственного бессилия и против привычки, тянувшей меня каждый день к Олесе…» В этой самохарактеристике как раз проступает слово, со всей самоочевидностью утверждающее слабость героя: «*бессилие*». Но, как ни странно, именно оно подчеркивает и оттеняет силу чувств, влекущих его к героине ежедневно помимо воли: «Я и сам не подозревал, какими тонкими, крепкими, незримыми нитями было привязано мое сердце к этой очаровательной, непонятной для меня девушке. <…>Где бы я ни был, чем бы ни старался развлечься, – все мои мысли были заняты образом Олеси, все мое существо стремилось к ней, каждое воспоминание об ее иной раз самых ничтожных словах, об ее жестах и улыбках сжимало с тихой и сладкой болью мое сердце». Здесь мы находим все признаки самой сильной и искренней влюбленности. Проходит еще несколько дней, и, не вполне оправившийся после болезни, герой, вызывая в памяти лицо и голос Олеси, чувствовал такое нежное умиление, что ему хотелось плакать, и каждое простое, даже смешное слово, произнесенное ею, для него было «бесконечно мило уже потому, что говорится оно самым дорогим на свете голосом».

А вот как воспроизводятся впечатления от первой встречи после болезни: «Эти несколько молчаливых секунд я всегда считаю самыми счастливыми в моей жизни; никогда, никогда, ни раньше, ни позднее, я не испытывал такого чистого, полного, всепоглощающего восторга».

После таких признаний разве можно сомневаться в силе и подлинности чувств Ивана Тимофеевича к Олесе? Нет, конечно. Добавим к сказанному, что в первоначальном газетном варианте повествование о любви к «полесской колдунье» велось от лица уже состарившегося повествователя. Таким образом, основное действие повести оказывалось отнесенным в довольно далекое прошлое. (Возможно, Куприн отказался от этого фрагмента из-за ощутимого сходства с экспозицией повести И.С. Тургенева «Первая любовь».) И временная дистанция придает еще больше значения и эмоционального наполнения последней фразе: «*...Никогда, никогда, ни раньше, ни позднее, я не испытывал такого чистого, полного, всепоглощающего восторга*». Таким образом, любовь к Олесе было единственным и всепроникающим чувством, пронесенным героем через всю жизнь. И на таком фоне не таким уж и невероятным выглядит предположение о взаимосвязи любви к Олесе с тем, что Иван Тимофеевич так никогда и не женился после и даже хотел наложить на себя руки.

В повести можно обнаружить еще немало ярких примеров, указывающих на неподдельность чувств героя. Приведем из них лишь один: «Я, как языческий бог или как молодое, сильное животное, наслаждался светом, теплом, сознательной радостью жизни и спокойной, здоровой, чувственной любовью». Это гимн человеческой всепоглощающей любви, неподвластной забвению. И потому достаточно оскорбительным для героя представляется приведенное выше высказывание о том, что он якобы по легкомысленному увлечению делает Олесю своей любовницей; по капризу побуждает ее пойти в церковь, что он почти мгновенно смиряется с произошедшим, а вялость его чувств, непробужденность совести несут зло…

Чувства Ивана Тимофеевича не просто увлечение, и уж тем более не легкомысленное; он не побуждает Олесю посетить церковь (побудить – склонить к какому-то действию): она пошла туда по своему желанию, не согласовав свое намерение с Иваном Тимофеевичем; вопрос о том, смирился он или не смирился, по большому счету выносится за временные рамки повести и объективно судить об этом нельзя; все приведенные отрывки наглядно опровергают обвинения в вялости чувств, а о непробужденности совести говорить вообще не приходится, так как случившееся зло произошло без какой-либо связи с совестью и личностью героя. Более того, несчастье, обрушившееся на Олесю, вызывает в нем острое чувство сострадания и сопереживания, желание оказаться рядом, помочь всеми возможными средствами. Красноречивое свидетельство тому – стремительность последующих его действий: «Невозможно описать того состояния, в котором я находился в продолжение моей бешеной скачки. Минутами я совсем забывал, куда и зачем еду; оставалось только смутное сознание, что случилось что-то непоправимое, нелепое и ужасное, – сознание, похожее на тяжелую беспричинную тревогу, овладевающую иногда в лихорадочном кошмаре человеком». И потом, когда он увидел избитую и беспомощную Олесю: «Я не мог более сдерживать слез, давивших мне горло и жегших глаза. Припав лицом к плечу Олеси, я беззвучно и горько зарыдал, сотрясаясь всем телом». А на следующее утро, когда пронеслась гроза с градом и разъяренные крестьяне решили расправиться с Олесей и Иваном Тимофеевичем, последний даже не подумал о себе: он снова мчится предупредить лесных обитательниц о надвигающейся беде. И то, что он застал, – заброшенный домик без хозяев – было для него «новым и неожиданным горем».

Приведенные факты со всей очевидностью свидетельствуют о глубине, чистоте, искренности чувств Ивана Тимофеевича. И если на фоне полной самоотдачи главной героини, ее жертвенного отношения к нему образ Ивана Тимофеевича несколько проигрывает, то это объясняется уже его психологическими данными, так как он любил в соответствии и согласии со своим характером.

Библиографический список

1. *Ожегов С.И.* Словарь русского языка. – М.: Русский язык, 1983.
2. Русская литература. XX век. Справочные материалы. – М.: Просвещение, 1995.

Е.В. Зеленкова
Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского

ОБРАЗ ВОЛГИ В ПРОЗЕ РУССКОГО РЕАЛИЗМА НАЧАЛА XX ВЕКА (НА МАТЕРИАЛЕ ТРИЛОГИИ М. ГОРЬКОГО)

Волга имеет для истории и культуры России огромное значение. Это не просто река, но целый знаково-символический комплекс, примером чему может послужить изобразительное искусство, музыка и, конечно же, литература.

Впервые в русской литературе образ Волги появляется в стихотворении Н.М. Карамзина «Волга» (1793) и И.И. Дмитриева «К Волге» (1794). В XIX веке образ Волги находим в произведениях П.И. Мельникова-Печерского, М.Е. Салтыкова-Щедрина, А.Н. Островского, Н.А. Некрасова. Обращаются к образу великой реки и писатели века двадцатого. В первой трети находим образ реки в трилогии Горького, в романе Алексея Толстого «Сестры»,

© Е.В. Зеленкова, 2011

в некоторых рассказах И. Бунина. Один из номеров эмигрантского журнала «Перезвоны» был полностью посвящен Волге.

Заметим, что за образом реки в культуре закреплены некоторые значения. В.Н. Топоров формулирует их в словарной статье «Река» энциклопедии «Мифы народов» (1, 376). Писатели, прибегая к этому образу в своих произведениях, либо актуализируют уже известные культуре его значения, либо наделяют своими, индивидуально авторскими.

Выясним, в чем специфика функционирования образа Волги в русском реализме начала XX века на примере трилогии М. Горького «Детство», «В людях», «Мои университеты», каков его символический потенциал.

Итак, образ Волги неизменно появляется в каждой из повестей автобиографической трилогии Горького. Обращает на себя внимание тот факт, что художественный статус интересующего нас образа в текстах оказывается разным: в одних фрагментах текста это всего лишь упоминание реки как некого пространственного ориентира, в других – образ, обладающий богатым смысловым потенциалом.

С первых страниц повести «Детство» читатель узнает, что бабушка приехала к матери Алеши из Нижнего Новгорода: «– Ты откуда пришла? – спросил я ее. // Она ответила: // – С верху, из Нижнего, да не пришла, а приехала! По воде-то не ходят, шиш!» (2, 80).

Имплицитно река присутствует в тексте, однако вербальную материализацию получает несколькими страницами позже. После смерти отца и брата Алеша плывет с матерью и бабушкой в Нижний Новгород.

«Через несколько дней я, бабушка и мать ехали на пароходе в маленькой каюте. <…> Над водою – серый, мокрый туман; далеко где-то является темная земля и снова исчезает в тумане и воде. Все вокруг трясется» (2, 10).

С образом реки в данном фрагменте текста оказывается связанным мотив пути, а образ тумана порождает мотивы неопределенности и тревоги. Причем путь этот оказывается для героя-повествователя путем в неизвестное будущее: несколько дней назад он потерял отца, брата, впервые в жизни увидел бабушку и вот теперь плывет туда, где должна начаться новая жизнь. Конечно, можно говорить и о том, что река актуализирует здесь и символическое значение жизни: она течет так же, как течет сама жизнь, она оказывается такой же непостоянной и изменчивой. Подтверждение тому находим в тексте ниже. Алеша в бабушке сразу увидел друга. И по мере того, как герой все более осознает, что бабушка теперь стала ближе матери, убитой горем, происходят изменения и в природе.

«До нее как будто спал я, спрятанный в темноте, но явилась она, разбудила, вывела на свет, связала все вокруг меня в непрерывную нить, сплела все в разноцветное кружево и сразу стала на всю жизнь другом, самым близким сердцу моему, самым понятным и дорогим человеком <…>» (2, 12).

И следующий абзац: «Установилась хорошая погода; с утра до вечера я с бабушкой на палубе, под ясным небом, между позолоченных осенью, шелками шитых берегов Волги. <…> Незаметно плывет над Волгой солнце; каждый час все вокруг ново, все меняется; зеленые горы – как пышные складки на богатой одежде земли; по берегам стоят города и села, точно пряничные издали; золотой осенний лист плывет по воде» (2, 12).

Конечно, в данном случае перед нами не просто пейзажная зарисовка, фрагмент текста, выполняющий конкретную функцию: через описание изменений, произошедших в природе, показать изменения, произошедшие в жизни героя. Таким образом, образ Волги не просто элемент приема психологического параллелизма, это символ самой жизни, судьбы, символ перемен.

В следующий раз встречаем образ Волги только в повести «В людях». Алексей отправляется с бабушкой и дедом в лес. Приближение леса опьяняюще действует на деда, он вспоминает

свою молодость: «Бывало, в молодости, в Жигулях, когда я бурлаком ходил… Эх, Лексей, не доведется тебе видеть-испытать, что мною испытано! На Оке леса – от Касимова до Мурома, али – за Волгой лес, до Урала идет, да! Все это безмерно, пречудесно...» (2, 195). На первый взгляд кажется, что упоминание о Волге здесь оправдывается географически, она упоминается наряду с другими пространственными ориентирами, а именно Жигулями, Окой, Уралом. Но уже в следующем фрагменте текста образ в контексте истории, которую рассказывает дед, приобретает символическое значение.

«Вели мы из Саратова расшиву с маслом к Макарию на ярмарку, и был у нас приказчик Кирилло, из Пуреха, а водоливом – татарин касимовский, Асаф, что ли... Дошли до Жигуля <…> сошли на берег кашу варить. А – май на земле, Волга-то морем лежит, и волна по ней стайно гуляет, будто лебеди, тысячами, в Каспий плывут. <…> Отдыхаем, любуемся, подобрели все друг ко другу; на реке-то сиверко, холодно, а на берегу – тепло, душисто! Под вечер Кирилло наш – суровый был мужчина и в летах – встал на ноги, шапку снял, да и говорит: “Ну, ребята, я вам боле не начальник, не слуга, идите – сами, а я в леса отойду!” Мы все встряхнулись – как да что? Нам ведь без ответного перед хозяином человека нельзя – без головы люди не ходят! <…> Испугались. А он – своё: “Не хочу боле этак жить, пастухом вашим, уйду в леса!” Мы было – которые – собрались бить его да вязать, а – которые – задумались о нём, кричат: “Стойте!” А водолив-татарин тоже кричит: “И я ухожу!” Совсем беда. <…> Кричали, кричали до самой ночи, а к ночи семеро ушло от нас, остались мы – не то шестнадцать, не то – четырнадцать» (2, 195).

Примечательно, что решение уйти в леса принимают люди именно на берегу Волги, стремительно устремляющей свои волны в Каспий. Вновь река предстает символом самой жизни, вновь с образом оказывается связанным мотив перемен. Кроме того, если мы вспомним, что Волга появляется в контексте воспоминаний деда о молодости после фразы «не доведется тебе видеть-испытать, что мною испытано», можно сказать, что образ реки становится не просто символом жизни, но ее полноты, насыщенности.

Далее по сюжету дед отправляет мальчика в город учиться чертежному делу. Жизнь в новых людях не принесла счастья, «все было необъяснимо странно и смешно» (2, 202); кроме этого, к чертежному делу мальчик оказался совершенно негодным и со временем стал выполнять роль прислуги, работая по хозяйству. Время жизни в городе повествователь резюмирует тремя словами: «Плохо мне жилось» (2, 212). Весной Алеша сбегает из дома. И вновь образ реки появляется в момент начала нового этапа в жизни героя: «Я <…> незаметно для себя, очутился на набережной Волги, с двугривенным в руке. Ласково сиял весенний день, Волга разлилась широко, на земле было шумно, просторно, – а я жил до этого дня, точно мышонок в погребе» (2, 222–223). Алеша после нескольких дней и ночей скитания на набережной по совету добродушного крючника устраивается посудником на корабль «Добрый». И вновь Волга появляется в тексте не случайно. Река продолжает актуализировать значение самой жизни, ее изменчивости и непредсказуемости, однако к этому значению присоединяется новое: река становится и символом свободы. Если до этого Алеша жил, «как мышонок в погребе», то теперь он узнал, что значит быть свободным, независимым, что значит самому принимать решения. И, конечно, неизменно оказывается связан у Горького с образом реки и мотив пути. Причем путь в данном случае можно понимать в его прямом значении – пароход движется по реке от пристани к пристани, и метафорическом – с каждым днем Алеша все больше взрослеет, получает жизненный опыт: «Мне казалось, что я – старый, живу на этом пароходе много лет и знаю все, что может случиться на нем завтра, через неделю, осенью, в будущем году» (2, 232). Таким образом, мы можем говорить, что образ реки становится и символом нравственного и духовного становления героя.

В следующих фрагментах текста (Алеша на берегу Волги ловит птиц, следует за казаком, вышедшим из трактира, и оказывается свидетелем его насилия над женщиной, разговаривает

с Осипом) Волга упоминается исключительно как географический объект. Здесь, конечно, упоминание реки не выполняет какую-то специфическую художественную функцию. Волга актуализирует свое прямое значение – наименование реки, которая служит для рассказчика определенным ориентиром в пространстве.

И, наконец, в последний раз образ Волги появляется в повести «В людях», когда Алеша в очередной раз решает изменить свою жизнь и уезжает в Казань, тайно надеясь «пристроиться там учиться».

В новом городе Алеша ищет работу. «Чтобы не голодать, я ходил на Волгу, к пристани, где легко можно было заработать пятнадцать – двадцать копеек. Там, среди грузчиков, босяков, жуликов, я чувствовал себя куском железа, сунутым в раскаленные угли, – каждый день насыщал меня множеством острых, жгучих впечатлений» (2, 420). С одной стороны, перед нами вновь река как реальный географический объект, с другой – примечательным оказывается тот факт, что Волга становится пристанищем для людей, живущих одним днем, людей, не привязанных к определенному месту, не знающих, куда забросит их жизнь завтра. С образом реки оказывается связанной жажда жизни молодого героя, стремление к новым впечатлениям. Босяки, жулики явно романтизируются повествователем, с их образом связывается представление о свободе и беззаботности. Через несколько страниц читаем:

«Меня влекло на Волгу к музыке трудовой жизни; эта музыка и до сего дня приятно охмеляет сердце мое; мне хорошо памятен тот день, когда я почувствовал героическую поэзию труда» (2, 430).

Волга оказывается символом труда, и жизнь людей, находящих на ее берегах ночлег и пропитание, в патетичной фразе «героическая музыка труда» романтизируется еще больше. Причем труд этот не изнуряющий, отнимающий у человека последние силы, а труд, словно придающий, наоборот, все новые силы: «Работали играя, с веселым увлечением детей, с той пьяной радостью делать, слаще которой только объятие женщины» (2, 431).

В следующий раз образ Волги появляется, когда Алеша отправляется в Красновидово с Хохлом, пообещавшим помочь молодому человеку учиться. «Волга только что вскрылась, сверху, по мутной воде, тянутся, покачиваясь, серые, рыхлые льдины, дощаник перегоняет их, и они трутся о борта, поскрипывая, рассыпаясь от ударов острыми кристаллами. Играет верховой ветер, загоняя на берег волну, ослепительно сверкает солнце, отражаясь ярко-белыми пучками от синевато-стеклянных боков льдин» (2, 476).

И вновь роль образа Волги в данном случае, кажется, ограничивается только психологическим параллелизмом: новый поворот в жизни героя связан с пробуждением реки от зимнего сна. Нельзя сказать, что в данном случае символична и цветовая гамма, в которой создается картина («серая», «мутная»), так как ее значение неопределенности, нестабильности компенсируется образом солнца, которое не оставляет места тем чувствам, о которых сказано выше.

Плывя на пароходе, Алеша лучше узнает Хохла («Михайло Антонов, а фамилия – Ромась»). Больше всего героя в нем привлекает спокойствие, ровная речь и то, что он не спрашивает, почему Алеша пытался покончить с собой.

«Всякий другой, на его месте, давно бы уже спросил, а мне так надоел этот вопрос. <…> Да мне и вообще не хочется вспоминать об этом, – на Волге так хорошо, свободно, светло» (2, 477–478).

Казалось бы, просто несколько слов о реке, однако как символичен оказывается образ. На фоне великой реки, величавой, безмятежной, спокойной, человеческие переживания кажутся пустыми и бессмысленными, а главное, преходящими. Река оказывается символом забвения – «утраты воспоминаний о чем-либо» (3, 200), причем о чем-то неприятном для человека. В данном случае лексема «забвение» приобретает положительную семантику – утрата воспоминаний позволяет человеку обрести душевное облегчение, спокойствие, начать новую жизнь, забыв о прошлых ошибках.

На новом месте знакомится Алеша с рыбаком Изотом, начинает обучать его грамоте. Интересующий нас образ Волги появляется в следующий раз в неожиданном контексте – описание человека:

«Была в нем приятная и трогательная наивность, что-то прозрачное, детское; он все более напоминал мне славного мужика из тех, о которых пишут в книжках. Как почти все поэты, любил Волгу, тихие ночи, одиночество, созерцательную жизнь» (2, 486).

В данном контексте поэзия, тихие ночи, одиночество, созерцательность и Волга становятся равнозначными понятиями. Река реализует несколько значений: она становится источником вдохновения («как все поэты»), она же приравнивается к жизненной ценности, но и она же – «показатель» нравственной чистоты человека, его естественности. Этими качествами восхищает Алешу Изот, поэтому так важно для Горького включить во фрагмент описания рыбака образ Волги.

Этот вывод подтверждается следующим отрывком: «Иногда я выхожу огородами на берег Волги и сижу там, под ветлами, глядя сквозь прозрачную завесу ночи вниз, за реку, в луга. Величественно медленно течение Волги, богато позолоченное лучами невидимого солнца, отраженными мертвой луною. <…> Глядя, как течение Волги колеблет парчовую полосу света и, зарожденное где-то далеко во тьме, исчезает в черной тени горного берега, – чувствую, что мысль моя становится бодрее и острей. Легко думается о чем-то неуловимом словами, чуждом всему, что пережито днем. Владычное движение водной массы почти безмолвно» (2, 491–492).

И вновь Волга – символ безмятежности, одухотворенности. Она вдохновляет человека, будит в человеке чувство прекрасного, становясь олицетворением красоты и поэзии: «Воображение неустанно ткет картины бесподобной красоты, и точно плывешь в мягком воздухе ночи вслед за рекой» (2, 491–492).

И, наконец, в последний раз на страницах романа образ реки появляется, когда Алеша соглашается с Бариновым покинуть Красновидово. С рекой снова связан поворот в жизни героя. Мотив неопределенности во фрагменте с каждым словом звучит все отчетливей: «Все вокруг – только медленное движение тьмы <…>, текущее куда-то вниз, в пустынное, немое пространство, где нет ни солнца, ни луни, ни звезд»» (2, 513–514). Конечная точка движения точно не определена (Баринов предлагает Алеше уехать «на море»), она предельно абстрактна, но ценным оказывается само движение к цели. Отсюда символический вывод: пока человек к чему-либо стремится, его жизнь имеет смысл. Движение по реке становится оправданием человеческого существования. Этот вывод подтверждается, кстати, и тем, что роман заканчивается «водной темой», мотив движения по воде трансформируется в мотив странничества и завершает повествование:

«До Самары доехали “зайцами” на пассажирском, в Самаре нанялись на баржу, через семь дней благополучно доплыли до берегов Каспия и там пристроились к небольшой артели рыболовов на калмыцком грязном промысле Кабанкулбай» (2, 518).

Таким образом, мы делаем вывод о том, что образ Волги в прозе русского реализма начала XX века, представленной трилогией М. Горького, может использоваться как географический объект и при этом не иметь символического значения или функционировать в двух аспектах: пейзажном (выполняя функцию психологического параллелизма, либо являясь самодостаточным объектом восприятия повествователя) и концептуальном, реализуя следующие значения: пути, неопределенности, тревоги, опьянения (от достижения долгожданной цели), встречи, перемен, принятия решения, темноты, жизни и судьбы, свободы, нравственного и духовного становления, труда, безмятежности, забвения (положительная семантика), поэзии.

Библиографический список

1. *Топоров В.Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. Избранное. – М.: Издат-ая группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – 624 с.

2. *Горький М.* Детство. В людях. Мои университеты. – М.: Художественная литература, 1965. – 520 с.

3. *Ожегов С.И.* Словарь русского языка / Под ред. Н.Ю. Шведовой. – М.: Русский язык,1990. – 921 с.

Е.М. Криволапова
Курский государственный университет

«ТВОРИМАЯ ЛЕГЕНДА» В ДНЕВНИКАХ РУССКИХ СИМВОЛИСТОВ

Дневники русских символистов – явление сложное и неоднозначное. Обращает на себя внимание явное отступление от «канонов жанра» «классического» дневника, которое проявляется в соотношении автобиографического и фикционального, особом типе автокоммуникации, мистификации самих авторов дневников. В этом отношении показателен ранний дневник З. Гиппиус как закрытый, герметичный текст. Информативный план дневника составляют записи, достаточно сложные для однозначного толкования, будь то откровенные признания автора, его нарочитые замалчивания, неожиданное прекращение записей и такое же неожиданное возобновление. Проблема авторской идентичности в данном случае является не только актуальной для современных исследователей, но и принципиальной.

Свой дневник З. Гиппиус назвала «Дневник любовных историй», тем самым подчеркнув в заглавии его функциональную направленность. С первых строк обращает на себя внимание боязнь автора стать такой, «как все», «признать себя обыкновенной женщиной» (3, 60). С упорным постоянством Гиппиус подчеркивает свою «инакость» и сознательно акцентирует на этом внимание: «Нет ли во мне просто физической ненормальности?», «я сумасшедшая», «и меня *нельзя* любить». Эти признания и стали основанием для расхожего мнения об особой физической природе писательницы. Современные исследователи связывают это с комплексом «андрогинности», который позволяет свести все «странности» Гиппиус к ее физиологической ущербности. «Концептуальная доминанта “Я” выявляется Гиппиус в *Contes d'amour* в процессе непрерывного, мучительного, противоречивого уяснения собственной эротической и сексуальной сути. Именно физиологические особенности диаристки обусловили попытки интеллектуального обоснования идеи “чудесной любви”, суть которой составляет андрогинность» (5, 126). Нужно признать, что поводов для такого вывода вполне достаточно: многочисленные мужские псевдонимы Гиппиус, «мужской пол» ее лирического героя в стихотворениях и в прозе, двусмысленные отношения с Э. Овербек, «тройственный союз» в супружестве и, наконец, дневник, в котором автор прямо и бесхитростно пишет о «странностях любви» и чистосердечно признается по поводу своей «физиологической ненормальности». Казалось бы, проблема исчерпана. Но сомнения все же возникают. Так, М. Паолини, рассматривая «мужское “Я” и “женскость”» «в контексте критической прозы Гиппиус», приходит к следующему выводу: «…То, что часто истолковывается, как “андрогенное” в творчестве Гиппиус, в значительной степени можно интерпретировать как стремление утвердить свою творческую подлинность среди “мужских” приоритетов интеллектуального и художественного» (7, 286). В своей системе доказательств М. Паолини приводит негативные высказывания Гиппиус по поводу «лесбийского романа» Зиновьевой-Аннибал «33 урода», «мужеложного романа» М. Кузмина «Крылья» и, главное, неприятие писательницей общей «тенденции», «проповеди патологического заголения». «Может быть, – призывает исследовательница, – имеет смысл внимательнее присмотреться к “экстрапсихологическим” факторам мужского “я”, относящимся к литературной традиции в широком смысле этого понятия» (7, 285). Думается, продуктивным будет рассмотрение этого вопроса не с «физиологической» точки зрения, а с культурологических позиций, в контексте основных культурно-философских тенденций эпохи конца XIX – начала XX века.

С середины XIX века в европейской культуре начинается процесс ремифологизации, который к началу XX века достигает своего апогея. По сравнению с реалистическим искусством, исключавшим всякое обращение к «потусторонним» материям, в модернизме на передний план

© Е.М. Криволапова, 2011

выдвигается поэтическое освоение действительности, что влечет за собой расширение сферы образности. Миф «оживает»: он не только возвращается в литературу, но и становится одним из основных средств создания новых форм искусства. К разряду наиболее значимых в модернистском искусстве относится миф об андрогине – один из древнейших и универсальных, ибо «почти во всех религиозных традициях в мире изначальный человек представлен андрогинном» (10, 314). Андрогинные мотивы распознаются уже в Книге Бытия, в сюжете о сотворении Евы из ребра Адама. Актуализированная немецкими романтиками идея андрогина оставалась популярной и весьма значимой в конце XIX – начале XX века. Примечательно, что в 1893 году Альбер Семен, французский поэт, основатель журнала «Меркюр де Франс», в одном из своих стихотворений 1893 года приветствует наступление «эры Андрогинна», «быстро, как Антихрист, завоевывающего культуру» (6, 624). Однако к началу века идея андрогинности видоизменяется и обретает иной характер. Прежде всего утрачивается первоначальный метафизический смысл андрогина как духовного совершенства, забывается даже его «ангельский облик». И если «философский этюд» О. Бальзака «Серафита», созданный в 1833–1835 годах, был подчинен идее показать духовное совершенство персонажа, сочетающего в себе качества обоих полов, устремленность к жизни небесной и способность любить христианской любовью, то «последователи» Бальзака, продолжившие разработку мифа (Сар Пеладан, Алистер Кроули, Жорж Гюисман), создали свои произведения «под мутным знаком гермафродитизма, а не мифа об андрогине». К концу XIX века андрогинизм и гермафродитизм из оппозиционных понятий превратились в устойчивое семантическое тождество. Происходит то, что М. Элиаде называет «деградацией символа», – явление, характерное и закономерное для любой кризисной эпохи. Основное различие этих двух концепций состоит в явном превалировании плотского над духовным, грубой чувственности над «ангельским» устремлением к «горнему».

Не представляется возможным однозначно ответить на вопрос, была ли знакома Зинаида Гиппиус с творчеством этого круга французских писателей, в частности, со стихотворением Альбера Семена. Во всяком случае, такая вероятность существовала, поскольку Гиппиус в 1890-е годы была особенно дружна с Зинаидой Венгеровой, которая занималась исследованием творчества западных модернистов. Существует еще одно свидетельство в пользу актуальности «андрогинной проблематики» для Гиппиус – косвенное, но от этого не менее убедительное. В своем дневнике С.П. Каблуков сообщает о существовании рассказа Гиппиус, воспроизводящего в общих чертах основную сюжетную коллизию бальзаковской «Серафиты» (11).

Проблема самореализации – как личности и как художника – в тот период была для Гиппиус особенно актуальна. Оказавшись еще совсем юной в эпицентре русской культуры Серебряного века, она усвоила, что неписаный закон эпохи требовал от художника отнюдь не обыкновенной биографии, а «творимой легенды». В соответствии с запросами времени З. Гиппиус определила для себя поведенческую стратегию, отвечающую требованиям предельно мифологизированного пространства рубежа веков, и строго следовала ей на протяжении всей жизни. Для создания своей «легенды» она использовала не только художественный средства (дневники, стихи, прозу, публицистику), но и внешнюю атрибутику «необыкновенной женщины» (наряды, украшения, монокль, лорнет). Кроме того, процесс формирования из себя «настоящей декадентки» требовал не только разнообразия средств, но и разнообразия образов: пленительной Сильфиды, Белой Дьяволицы, обольстительного подростка, похожего «на андрогина с холста Содомы». Но среди современников Гиппиус были и те, кто воспринимал ее внутренний и внешний «маскарад» как игру, как желание «соответствовать»… Приведем свидетельство писателя А. Кондратьева, который одно время являлся сотрудником журнала «Новый Путь». В статье «О книгах» он рассказывает о своем восприятии Зинаиды Гиппиус (не называя ее имени) как обыкновенной женщины (чего Гиппиус так боялась!), разрезающей страницы книги шпильками для волос, как это обычно делают все женщины, носящие длинные волосы. Увидев это,

вспоминает Кондратьев, «я не удержался и воскликнул: “Женщина!” Особа эта, претендовавшая тогда, чтобы ее считали чем-то в роде андрогинны, весьма обиделась на мое восклицание, и отношения наши потерпели с тех пор некоторое охлаждение…» (9, 203). «Кондратьев вносит дополнения к широко распространенному в литературной среде начала XX века мифу о Гиппиус, – замечает в этой связи Г. Пономарева. – Публиковавшая критические статьи под псевдонимом Антон Крайний, сочинявшая стихи от мужского имени, Гиппиус у Кондратьева ведет себя как обычная женщина» (9, 203).

Г. Адамович, который познакомился с поэтессой уже в эмиграции, в своих воспоминаниях о ней тоже подчеркнул «женские черты» З. Гиппиус, но при этом попытался найти объяснение ее стремлению к предельной мистификации: «Она хотела казаться тем, чем в действительности не была. Она прежде всего хотела именно казаться. Помимо редкой душевной прихотливости тут сыграли роль веяния времени, стиль и склад эпохи, когда чуть ли не все принимали позы, а она этим веяниям не только поддавалась, но в большей мере сама их создавала. Ведь даже Иннокентий Анненский утверждал, что в литературе, в поэзии надо “выдумать себя”» (1, 572).

Если одну сторону «андрогинности» Гиппиус – «выдумывать себя» – можно расценивать как необходимую дань эпохе, то для другой, связанной со «странностями любви», таких объяснений будет недостаточно. В раннем дневнике З. Гиппиус, рассказывая о своих таорминских впечатлениях, проявляет явный интерес к «педерастии» и сама увлекается «маленькой старообразной англичаночкой». Чтобы попытаться найти объяснение этим «фактам», прибегнем к сопоставлению поведенческих установок двух значительных личностей порубежной эпохи – Зинаиды Гиппиус и Валерия Брюсова. Формы жизненного и творческого поиска Брюсовым мистического опыта были сходны с теми, что присутствовали у Гиппиус. Прежде всего это претензия на «инакость», «исключительность», установка «идти впереди века». Все это требовало «необыденной» среды, особого пространства, в котором была бы возможна реализация задуманного. Сам Брюсов признавался, что по своей натуре он человек в высшей степени «рассудочный». 26 января 1893 года он делает в дневнике следующую запись: «Проклятие тебе, рассудок! Ты губишь меня; ты не даешь мне наслаждаться счастьем» (4, 195). Известно и подобное признание Гиппиус, где она говорит о своей «холодной душе: «…И все это – рисовка, насчет “жгучего” холода. Холодная *обыкновенно*, скорее сухая и лишь холодноватая – бабья душа» (8, 81). В связи с исследованием интереса Брюсова к спиритизму Н. Богомолов замечает, что декадентство поэта «уже с самых первых опытов включало в себя представление о необходимости сверхчувственного познания, но достигаемого не вполне традиционным путем» (2, 279). «Рассудочный» Брюсов, лишенный «мистических прозрений», пытался «восполнить» недостающее в его натуре, но такое необходимое поэту-декаденту и будущему символисту качество, как мистический опыт. Спиритизм, наряду с другими «нетрадиционными» средствами, позволял Брюсову приблизиться к тому, «что почитается темной, бессознательной стороной нашего духа». Примечательно, что возможность фальсификации в спиритических сеансах отнюдь не смущала поэта, напротив, он и сам нередко прибегал к ней. Следовательно, увлечение Брюсова не ограничивалось задачей постижения мистического опыта. Н. Богомолов объясняет это тем, что «Брюсов интересовался спиритизмом не как таковым, но пытался использовать его для создания собственной художественной реальности» (2, 295). Так же как и Гиппиус, Брюсова интересовали люди с «различными уклонениями от “нормы” нервной организации», «все сбитые с пути люди»: «медиумы, подделывающие все явления», «студенты, трепещущие перед Вельзевулом», «барышня, с которой всегда “хвост из чертей”», ведь «законы символизма требовали не рассудочных суждений, а реальных переживаний, которых он и пробовал добиться различными контактами с людьми, подозреваемыми причастностью к потустороннему» (2, 296).

Оба поэта преследовали одну и ту же цель – соответствовать запросам эпохи и быть не только участниками творческого процесса, но ее вершителями и законодателями. В ходе своей

«декадентской» эволюции «холодный» и «рассудочный» Брюсов, расчетливо имитировавший «ощущение транса и ясновидения» во время спиритических сеансов, в символистских кругах обретает репутацию «мага» (!). Налицо та же мистификация, какую мы наблюдаем в случае с Гиппиус с ее тягой к андрогинности.

Таким образом, поведенческую позицию первых русских декадентов и символистов, участвующих во всевозможных мистификациях и принимающих образы «андрогинов», «магов» и т.д., можно объяснить в первую очередь социокультурными установками эпохи. Обращение к ранним дневникам двух самых ярких представителей символизма позволяет многое объяснить в мотивации поведения русских деятелей порубежного времени, что в свою очередь помогает разграничить подлинный облик автора дневника от мистифицированного.

Библиографический список

1. *Адамович Г.В.* Зинаида Гиппиус // *Гиппиус З.* Златоцвет. – Воронеж, 2001.

2. *Богомолов Н.А.* Спиритизм Валерия Брюсова. Материалы и наблюдения // Русская литература начала XX века и оккультизм. Исследования и материалы. – М., 2000. – С. 279.

3. *Гиппиус З.Н.* Дневник любовных историй // *Гиппиус З.Н.* Дневники: В 2 кн. – М., 1999. – Кн. 1.

4. Из дневника Валерия Брюсова 1892–1893 годов. (Подг. текста, вст. статья и примечания Н.А. Бока.) // Новое литературное обозрение. – 2004. – № 65.

5. *Aucewicz L.* Тайна «специального дневника» Зинаиды Гиппиус // Dzienniki, notatniki, listy pisarzy rosyjskich // Studia Rossica XIX. – Warszawa, 2007.

6. *Палья К.* Декадентское искусство. – Екатеринбург, 2006.

7. *Паолини М.* Мужское «Я» и «женскость» в зеркале критической прозы Зинаиды Гиппиус // Зинаида Николаевна Гиппиус. Новые материалы. Исследования. – М., 2002.

8. *Pachmuss Temira*. Intellect and ideas in Action: Selected Correspondence of Zinaida Hippius. – München , 1972.

9. *Пономарёва Г.М.* К рецепции творчества З.Н. Гиппиус в Эстонии (1920–1930-е гг.) // Блоковский сборник XV. Русский символизм в литературном контексте рубежа XIX–XX вв. – Тарту, 2000.

10. *Элиаде М.* Азиатская алхимия. – М., 1998.

11. ОР РНБ. Ф. 322. Ед. хр. 7. Л. 117.

А.С. Власов
Костромской государственный университет им. Н.А. Некрасова

«И БЫЛО ОХВАЧЕНО ТОЮ ЖЕ САМОЙ ТРЕВОГОЮ СЕРДЦЕ…» (О СТИХОТВОРЕНИЯХ Б. ПАСТЕРНАКА «ИМПРОВИЗАЦИЯ» И «ИМПРОВИЗАЦИЯ НА РОЯЛЕ»)

Музыка есть сущность мира.
А. Блок

Стихотворение «Импровизация», датированное 1915 годом и вошедшее в сборник «Поверх барьеров», вбирает в себя, пожалуй, все особенности поэтики «раннего» Пастернака и может по праву считаться одним из наиболее ярких её образцов. Менее известен второй вариант этого стихотворения – «Импровизация на рояле», написанный в 1946 году. А. Вознесенский, процитировав в своих воспоминаниях о Пастернаке две строфы из «Импровизации на рояле», заметил: «Как по-новому мощно! Стало строже по вкусу. Но что-то ушло. Может быть, художник не имеет права собственности над созданными вещами?» (1, 58).

© А.С. Власов, 2011

Попытаемся сравнить редакции 1915 и 1946 годов – насколько они различаются и в чём сходны, что именно «ушло» из текста и почему стихотворение зазвучало более «мощно», – акцентируя внимание на динамике *лирического сюжета*.

Но сначала – несколько слов о лирическом сюжете как таковом.

Сюжетную динамику всегда обусловливает совокупность и поддающаяся реконструкции последовательность событий – звеньев фабулы. Степень этой обусловленности сильно варьируется в зависимости от жанра произведения, особенностей авторского идиостиля. И если в сюжете прозаического романа фабульный план обычно доминирует, то в лирическом стихотворении событийная канва перестаёт выполнять сюжетоорганизующую функцию. Стихотворение может вообще не иметь фабулы, может обладать «точечной» (определение В. Кожинова[1]) или «пунктирной» фабулой. Да и само событие в лирическом повествовании – далеко не то же самое, что событие в повествовании прозаическом: оно либо совершается в иной системе хронотопических координат (чаще всего это пространство и время в восприятии автора / лирического героя и / или хронотоп его внутреннего мира), либо вообще внеположно фабульному плану сюжета. Некоторые исследователи даже склонны в этой связи говорить об особом типе событийности.

«Лирическая событийность предстаёт в предельно редуцированном в сравнении с эпосом и драмой виде, но она тем не менее возможна», – утверждает Е. Григорьева. «Событие разворачивается здесь в пространстве, являющем собой нерасчленимое единство внешней и внутренней ситуации» (2, 101–102). Поэт пытается уловить и воссоздать в образном строе стихотворения неуловимое, то, что ему самому зачастую не удаётся даже постигнуть до конца: необычное душевное состояние, амбивалентное ощущение, причудливую ассоциацию, основанную на созвучии или «странном сближении» внешне несходных предметов или явлений…

Именно это и происходит в пастернаковской «Импровизации»:
Я клавишей стаю кормил с руки
Под хлопанье крыльев, плеск и клёкот.
Я вытянул руки, я встал на носки,
Рукав завернулся, ночь тёрлась о локоть.
И было темно. И это был пруд
И волны. — И птиц из породы люблю вас,
Казалось, скорей умертвят, чем умрут
Крикливые, чёрные, крепкие клювы.
И это был пруд. И было темно.
Пылали кубышки с полуночным дёгтем.
И было волною обглодано дно
У лодки. И грызлися птицы о локте.
И ночь полоскалась в гортанях запруд.
Казалось, покамест птенец не накормлен,
И самки скорей умертвят, чем умрут,
Рулады в крикливом, искривленном горле (4, 98–99).

Известно, какое значение имела музыка в жизни и творчестве Пастернака. «Больше всего на свете я любил музыку, больше всех в ней – Скрябина» (III, 153), – признавался он в «Охранной грамоте». Действительно, А.Н. Скрябин был кумиром, «божеством» юного Пастернака, мечтавшего о карьере профессионального композитора и исполнителя. С его именем биографы поэта обычно связывают и рождение замысла рассматриваемого нами стихотворения. В той же «Охранной грамоте» есть описание встречи Пастернака и Скрябина, во время которой известный композитор «говорил о вреде импровизации, о том, когда, зачем и как надо писать. В образцы простоты, к которой всегда следует стремиться, он ставил свои новые сонаты, ославленные за голово-

ломность». Из дальнейшего следует, что под влиянием Скрябина Пастернак приступил к «занятьям философией», во многом предопределившим его дальнейший жизненный путь: «Он справился о моём образовании и, узнав, что я избрал юридический факультет за его лёгкость, посоветовал немедленно перевестись на философское отделение, что я на другой день и исполнил. <…>

Я не знал, прощаясь, как благодарить его. Что-то подымалось во мне. Что-то рвалось и освобождалось. Что-то плакало, что-то ликовало» (III, 155).

Автобиографическая подоплёка важна: без её выявления адекватное понимание стихотворения вряд ли возможно. Но ещё важнее подчеркнуть, насколько своеобразную форму обретали в творчестве Пастернака архетипические представления о неразрывной, органической связи музыки и поэзии, мелодики и смысла, звучания и значения. Л. Флейшман, определяя границы ближайшего историко-литературного контекста, формулирует следующий тезис: «У символистов (вслед за романтиками и Шопенгауэром) музыка представала как высшее из искусств, и любое искусство способно было достигнуть совершенства лишь в той степени, в какой оно следовало идеалу музыки. Однако поиски музыкальной основы стихотворения у Пастернака с самого начала пошли в ином русле, чем у символистов. В то время как для них музыкальность состояла в неопределённости, расплывчатости значения слова (символа, неисчерпаемого в своей глубине) и подчинении его звуковой организации стиха, у Пастернака, наоборот, происходила активизация семантики, предполагавшая строгую определённость и конкретность каждого из вовлечённых в структуру текста значений слова» (6, 11). Принципиально важен и другой тезис Л. Флейшмана, согласно которому поэт в ряде случаев «организует содержание стихотворения *по законам развёртывания музыкальной формы*» (7, 108) (курсив наш. – *А. В.*).

«Импровизация» фиксирует музыкальные впечатления и визуальные образы, возникающие по ассоциации с ними и, в свою очередь, подвергающиеся вербализации, результат которой становится уже фактом словесного искусства. Развёртываются два коррелирующих сюжета, музыкальный и поэтический. Связывает их тема творческой рефлексии, поиска наиболее эквивалентных форм воплощения сиюминутного душевного настроя в музыке, с одной стороны, и музыки в поэтическом слове – с другой. Лирический герой предстаёт в двух ипостасях, композиторско-исполнительской и креативно-поэтической; импровизируя, он выявляет в музыке и поэзии объединяющее их стихийно-гармоническое начало. Оба произведения – музыкальный экспромт и поэтический текст – рождаются спонтанно и почти одновременно, как бы в присутствии читателя / слушателя. В создании этой иллюзии, по-видимому, и заключалась сверхзадача «Импровизации». Стихотворение отражает представлениия Пастернака о *музыке* (= ‘природе’ / ‘жизни’) как метафоре *поэзии* (= ‘творчества’ / ‘искусства вообще’) (ср.: «По врождённому слуху поэзия подыскивает мелодию природы среди шума своего словаря и, подобрав её, как подбирают мотив, предаётся затем импровизации на эту тему» – «Несколько положений», 1918, 1922 – V, 26).

Вторая редакция стихотворения (1946 г.) заметно отличается от первоначальной. Реалии внешнего мира (игра, музыкальный экспромт) здесь также преломляются сквозь призму психологических реалий (творческая рефлексия, звуковые и зрительные ассоциации), отображаемых в процессе их поэтической экспликации. Но «Импровизация на рояле» тяготеет уже к иной жанрово-стилистической парадигме. В импрессионистическую зарисовку органически вплетаются очень точные метафорические сравнения-дефиниции, характерные для философской лирики «позднего» Пастернака:

Я клавишей стаю кормил с руки
Под хлопанье крыльев, плеск и гогот.
Казалось, всё знают, казалось, всё могут
Кричавших кругом лебедей вожаки.

И было темно, и это был пруд
И волны. И птиц из семьи горделивой,
Казалось, скорей умертвят, чем умрут
Дробившиеся вдалеке переливы.
И всё, что в пруду утопил небосвод,
Ковшами кипящими на воду вылив,
Казалось, доплёскивало до высот
Ответное хлопанье вёсел и крыльев.
И это был пруд, и было темно,
И было охвачено тою же самой
Тревогою сердце, как небо и дно,
Оглохшие от лебединого гама (5, 161).

Изменилось многое: образы, лексика, синтаксис. Рифма в 1-й строфе стала кольцевой (*abba*), хотя во 2-й, 3-й и 4-й строфах сохранилась перекрёстная рифмовка (*abab*). Благодаря этому внимание читателя неизбежно фокусируется на 3-м стихе 1-й строфы, эксплицирующем тему всемогущества, пусть даже мнимого («Казалось, всё знают… всё могут…»). Исчезли птицы неопределённой «породы *люблю вас*»: они были заменены на лебедей, «птиц из семьи горделивой». Окончательно ушло в подтекст противопоставление двух настроений, двух сходящихся в контрапункте мелодических лейтмотивов – кротости, умиротворённости, любви и враждебных им гордости, ярости, стихийного бунта. После переработки акцент был сделан уже на другом. Музыкант-импровизатор осознаёт, что ассоциативные образы, рождённые его фантазией, перестают ему подчиняться, воплощаются, становятся частью той природной, земной и вселенской реальности, которая вызвала их к жизни («И было темно, и это был пруд / И волны…»). В кульминационный момент они словно бы замещают эту реальность, вторя тревожной, беспокойной мелодии, в которой, как «утонувший» в пруду ночной небосвод, отражается состояние души героя («И было охвачено тою же самой / Тревогою сердце, как небо и дно, / Оглохшие от лебединого гама»). Даже мелодика и просодический строй стихотворения стали другими. Значительно уменьшилась доля нарочито дисгармоничных «взрывных» аллитераций, сочетаний глухих согласных и вибранта «*р*» внутри и на стыках слов («*Кр*икливые, чёр*р*ные, *крепк*ие *к*лювы»; «*К*азалось, *п*о*к*ам*ест пт*енец не на*кор*млен» и т.д.). Им на смену пришла сквозная инструментовка на гласные «а», «о», «у», «ы», находящиеся преимущественно в сильных ударных позициях, и плавные сонорные «л», «м», «н», иногда опять-таки в подчёркнуто контрастных, семантически маркированных сочетаниях с вибрантом «р», взрывными «к», «п», «т» и шипящими «ш» и «щ» («…*Каза́л*ось, вс*ё зна́*ют, *каза́л*ось, вс*ё мо́*гут / *Кр*ича́*вш*их *кр*уго́*м л*ебедей вожаки»; «…*доплёск*ивало до выс*о́*т / Ответ*н*ое хло́па*н*ье вёс*ел* и *кры́л*ьев»).

Неизменным остался лишь общий композиционный и мотивно-тематический «абрис» стихотворения, чередование и смысловая соотнесённость инвариантных образов-ассоциаций и главнейших тем. Перечислим инвариантные образы и темы, объединяющие «Импровизацию» и «Импровизацию на рояле»:

(1) «клавишей стая», которую герой кормит «с руки» ↔ (2) «хлопанье крыльев, плеск», «клёкот / гогот» ↔ (3) «и было темно», «и это был пруд и волны» ↔ (4) [кричащие] птицы ↔ «ночь полоскалась в гортанях запруд» / «всё, что в пруду утопил небосвод».

И в том, и в другом случае финальным «аккордом» становится момент, когда темы тревожного ожидания и воплощения поэтических (зрительных) образов, основанных на музыкальных (звуковых) ассоциациях, то есть контрапунктные темы, определяющие вектор сюжетной динамики как «Импровизации», так и «Импровизации на рояле», раскрываются наиболее полно, достигают кульминации. В первом стихотворении их кульминируют «рулады в крикливом,

искривленном горле»; во втором – «небо и дно, оглохшие от лебединого гама». Заметим также, что если в первоначальном варианте состояние тревоги и «разлада» передаётся посредством метафорических ассоциаций, создающих нужное настроение и порой выходящих за пределы образного контекста (вспомним 2-й стих 3-й строфы «Импровизации» – «пылали кубышки с полуночным дёгтем»), то 4-я, финальная строфа окончательной редакции уже содержит ключевое слово: «тревога». В соответствии с законом единства и тесноты стихового ряда следующее за ним «сердце» становится точкой пересечения семантических полей, генерируемых предшествующими и последующими лексемами. Ещё раз перечислим их, создав для наглядности схему: [*пруд* ↔ *темно* ↔ *тревога*] → *сердце* ← [*небо*/*дно* ↔ (*лебединый*) *гам*]. Каждая лексема, представляя определённую мотивно-тематическую линию стихотворения, аккумулирует в себе множество контекстуально-суггестивных смыслов, коррелирующих между собой. Похожая схема получится, если мы обратимся к финальной строфе «Импровизации». Основное отличие будет заключаться лишь в том, что центральное место там займёт «птенец»: [*ночь* ↔ *запруд*(*ы*)] → *птенец* ← [*рулады* ↔ (*искри́вленное*) *горло*]. «Ненакормленный» птенец, впрочем, является символико-метафорической экспликацией всё того же «сердца», то есть растревоженной, беспокойной души лирического героя, импровизатора и поэта, запечатлевающего в музыкальных и поэтических образах то состояние внутренней дисгармонии, разлада, «борений» с самим собой и окружающим миром, сквозь пелену которых, тем не менее, временами проступают очертания прозреваемой им природной и вселенской гармонии…

Подытожим сказанное.

Различия в лексико-синтаксическом строе и образной системе «Импровизации» и «Импровизации на рояле» обусловлены естественными эволюционными изменениями идиостиля Пастернака.

Разумеется, эти изменения затронули и область лирической сюжетики, охватывающую те элементы образной системы и те аспекты архитектоники и композиционной динамики поэтического текста, которые непосредственно связаны с формированием концептуального содержания и процессом его актуализации. Но в данном случае важны не различия, а сходство, преемственность, инвариантность – подчёркнутые, кстати, двойной датировкой «Импровизации на рояле»: «1915, 1946». Во многом сходны ключевые звенья событийных рядов; почти совпадает и общая (векторная) направленность развития сюжетов. В сущности, это один и тот же суггестивный или (если придерживаться более традиционной терминологии) лирический сюжет. А значит, в 1946 году сердце поэта, уже начавшего работу над своей «итоговой прозой», романом «Доктор Живаго», «было охвачено тою же самой тревогою», которая тридцать с лишним лет назад послужила импульсом к созданию импрессионистической зарисовки, отразившей его музыкальные впечатления и размышления о поэтическом искусстве – творчестве, перерастающем в истинное чудотворство.

Примечание

[1] Отмечая, что «основная масса лирических произведений обладает более или менее отчётливой фабульностью» (3, 428), В. Кожинов, тем не менее, выделяет в поэзии область «чистой лирики», состоящую из произведений либо вовсе «бесфабульных», либо имеющих «точечную» фабулу. «Единство произведения основывается здесь не на определённом едином событии <…>, но только на единстве психологического движения, осязаемо подтверждаемом единством стихотворного ритма» (там же, 427).

Библиографический список

1. *Вознесенский А.* На виртуальном ветру. – М., 2006.

2. *Григорьева Е.* К проблеме лирического события // Событие и событийность: Сб. ст. – М., 2010.

3. *Кожинов В.В.* Сюжет, фабула, композиция // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры. – Кн. 2. – М., 1964.

4. *Пастернак Б.Л.* Полн. собр. соч.: В 11 т. – М., 2004–2005. – Т. I. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома (римская цифра) и страницы.
5. *Пастернак Б.Л.* Собр. соч.: В 5 т. – Т. 2. – М., 1989.
6. *Флейшман Л.* Свободная субъективность // Пастернак Б. Л. Полн. собр. соч.: В 11 т. – Т. I. – М., 2003.
7. *Флейшман Л.* Стих между речью и музыкой // Флейшман Л. От Пушкина к Пастернаку. Избранные работы по поэтике и истории русской литературы. – М., 2006.

Г.В. Зыкова
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова

В.В. ВИНОГРАДОВ В РЯЗАНСКОЙ ДУХОВНОЙ СЕМИНАРИИ (ПЕРВАЯ РАБОТА О ПУШКИНЕ)

В последние десятилетия, как известно, всё чаще говорят о том, о чем раньше и упоминать было не принято, – о том, что В.В. Виноградов учился не только в светском университете, но и в духовной семинарии в Рязани. (Между прочим, связь некоторых других выдающихся ученых с семинариями, по понятным причинам замалчиваемая прежде, в результате оказалась совсем забыта: например, из биографии известного психолога Николая Дмитриевича Левитова совсем выпадает вторая половина 1910-х годов, когда он преподавал в той же Рязанской семинарии «словесность»; подробнее см.: 1).

Признавая влияние, оказанное на В.В. Виноградова преподавателями семинарии, при этом всегда имеют в виду его интерес к истории раскола, проявившийся в первом опубликованном труде (см., напр.: «Научную деятельность начинал как историк русских религиозных движений – его монография, над которой он начал работать еще в семинарские годы, называлась “О самосожжении у раскольников-старообрядцев (XVII–XX вв.)”; она печаталась в приложениях к рязанскому “Миссионерскому сборнику” в 1917 году (печатанием не закончена ввиду прекращения самого издания)» (6, 172)). Между тем и собственно филологические занятия В.В. Виноградова – о чем вроде бы не упоминается никогда – тоже начались в семинарии, под руководством преподавателя «словесности и истории русской литературы» Александра Николаевича Сабчакова.

Просматривая сплошь «Рязанские епархиальные ведомости» для комментариев к воспоминаниям о губернии в начале XX века, в подшивке за 1911 год я вполне случайно встретила следующее:

«2-го февр., на праздник Сретения Господня, в семинарском зале был прочитан, в 8 ч. вечера, выдающийся реферат воспитанника III норм.кл. Виктора Виноградова, под заглавием: “Пушкин в оценке так называемой *реальной критики* 60-х гг. прошлого XIX столетия”. Реферат был составлен по предложению препод. А.Н. Сабчакова и, отчасти, под его непосредственным руководством. Г. Виноградов основательно выяснил своим слушателям сущность поэзии Пушкина и наглядно показал в своем реферате всю нелепость суждений известного критика 60 х гг. – *Писарева* и его реальной школы о поэзии Пушкина.

По прочтении реферата г. Виноградовым препод. А. Сабчаков сделал несколько необходимых разъяснений и дополнений к вышеназванному реферату своего ученика: 1) указал на грандиозное торжество 100-летнего юбилея Пушкина со дня его рождения, носившее не всероссийский только, но и общеевропейский характер (между тем как Писарев уверял, что Пушкин с его известным “Памятником” – жалкий сумасброд, хвастун и кривляка); 2) сообщил краткую

© Г.В. Зыкова, 2011

характеристику эпохи 60-х гг., преимущественно с ее теневой, обратной, отрицательной стороны; 3) рассказал вкратце неприглядную биографию Писарева и дал характеристику его чрезмерно увлекающейся, неуравновешенной, хотя и удивительно талантливой личности; 4) выяснил своим слушателям, – кого собственно Пушкин разумел под *чернью* в своем стихотворении "Чернь", столь ненавистном для Писарева с братией (не простой народ, всегда симпатичный Пушкину, а *чернь литературную*, вроде Булгарина, Греча и Сенковского, и *чернь великосветскую*, добившуюся, в конце концов, гибели поэта; 5) прочитал несколько стихотворений гр. А.К. Толстого, в которых, вопреки писаревскому, узко-утилитарному взгляду на искусство и поэзию, доказывается самостоятельное, самодовлеющее значение искусства вообще и поэзии – в частности. Таково, напр., его превосходное и богатое идейным содержанием стихотворение: "Против течения"» (2, 254–255).

С гордостью о докладе Виноградова говорится в вышедшей несколько лет спустя (в 1913 г.) книге о Сабчакове: видно, что воспитание Виноградова оценивается как редкий педагогический успех и учителя, и Рязанской семинарии вообще: «Реферат г-на Виноградова был представлен Александром Николаевичем г-ну ревизору Ф.Н. Белявскому, который отнесся к автору этого труда и – к редактору его с величайшей похвалою» (5, 20).Указано, что Виноградов «ныне студент СПб. Историко-филологического Института. Поступил *первым* из 137 экзаменовавшихся, принято по экзамену всего лишь 36».

А.Н. Сабчаков (родился в 1862 г. в селе Покровском Ряжского уезда), выпускник Московской Духовной Академии, преподавал в Рязанской Духовной семинарии сначала Св. Писание (1888–1892) и русскую церковную и библейскую историю (с 1892 г.), но известность получил как преподаватель «словесности» и «истории русской литературы» (два разных предмета!) в 1900–1910-х гг., не только в семинарии, но и в Рязанском женском епархиальном училище. Немногочисленные публикации самого Сабчакова – это по преимуществу речи о коллегах (4) и доклады вполне популярного характера (см. «Рязанские епархиальные ведомости» в 1900 1910-х гг.); но его просветительская и педагогическая деятельность была нетривиальной для времени и места: например, в семинарии и епархиальном силами учеников он устраивал открытые литературные вечера, предполагавшие, между прочим, чтение докладов (а также небольшие спектакли, пение и проч.); эти вечера собирали городскую интеллигенцию. Хотя официальная программа по литературе для духовных семинарий предусматривала изучение новой литературы только до Гоголя (это в середине 1900-х гг. подвергалось критике в печати), в Рязанской семинарии студенты писали сочинения и о Гончарове, и об Островском (судя по журналам педагогических заседаний, сохранившимся в Государственном архиве Рязанской области), а в семинарскую библиотеку обильно и постоянно выписывалась художественная литература. (О богатстве библиотеки, разрозненной и утраченной, сейчас лишь частично сохранившейся в фондах библиотеки музея Рязанского кремля, можно судить по репрезентативному фрагменту: каталогу начала XIX в. в фонде семинарии ГАРО: здесь упоминаются, между прочим, весьма многочисленные книги XVII и дажеXVI вв. (европейские).) Среди любимых авторов Сабчакова, о которых он читал публичные доклады, были Достоевский, Некрасов, Лесков.

Упоминавшуюся выше книгу о Сабчакове – «Четверть века на службе родной семинарии (К 25-летию службы преподавателя А.Н. Сабчакова в Рязанской Духовной Семинарии)» – нам удалось найти только в библиотеке музея Рязанского Кремля, так что, возможно, это единственный сохранившийся в публичных библиотеках экземпляр. «Репертуар рязанской книги», вышедший в 2002 г., указывал еще на фонды Российской национальной библиотеки (см.: 4, № 4318), однако в 2011 г. библиографы РНБ эту книгу уже обнаружить не смогли.

К сожалению, содержание самого доклада Виноградова в приведенных выше источниках не описывается достаточно внятно, самый текст его, видимо, обнаружить вряд ли удастся, если даже и упоминаний о нем до сих пор нигде не встречалось. Но самый выбор

предмета – Пушкин – говорит об уже начавшемся формировании вкусов автора, известных по его взрослым работам. Небесполезно учитывать и то, что в семинарии Виноградов видел не только хороших историков, но и выдающегося на провинциальном фоне учителя литературы. Наконец, по краткому изложению последовавшего за докладом выступления Сабчакова видно, как мало специфического было в семинарском подходе к светской литературе Нового времени: рассуждения о «черни» и «народе», само стремление защитить Пушкина от Писарева – все это очень напоминает распространенные и позже в XX веке популярные педагогические ходы. Между прочим, как и в светской школе – и как это будет в позднейшей советской школе – в курсе истории русской литературы, предлагавшемся в семинарии и епархиальном училище, неожиданно (как это, по крайней мере, представляется со стороны) большую роль играли работы леворадикальных критиков. При этом если Писарев (как, впрочем, и всегда) выступал в роли скандалиста и провокатора, то Белинский, напротив, предлагался как авторитет, и слухи о его атеизме не смущали: в «Рязанских епархиальных ведомостях» за 1916 г. в статье «О преподавании литературы в Рязанском женском епархиальном училище» с одобрением отмечается, что Сабчаков предлагает ученицам «руководственные труды, преимущественно критические этюды Белинского, как-то: о Грибоедове, Пушкине, Гоголе, Лермонтове и Кольцове» (3, 42).

Библиографический список

1. *Журавлев Д.И.* Воспоминания // Памяти А.И. Журавлевой. – М., 2011. – Т.1.
2. Рязанские епархиальные ведомости. – 1911. – №6 (15 марта).
3. Рязанские епархиальные ведомости. – 1916. – №6 (15 марта).
4. *Целикова М.В.* Рязанская книга. 1848–1917 годы: Свод. кат.-репертуар. – Рязань, 2002.
5. Четверть века на службе родной семинарии (К 25-летию службы преподавателя А.Н. Сабчакова в Рязанской Духовной Семинарии). – Рязань, 1913.
6. *Чудаков А.П.* Вступительная статья / Виноградов В.В. «…Сумею преодолеть все препятствия…» (Письма Н.М. Виноградовой-Малышевой) // Новый мир. – 1995. – №1. – С.172.

И.И. Матвеева
Московский городской педагогический университет

БИБЛЕЙСКИЙ ТЕКСТ И ЭСХАТОЛОГИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ А. ПЛАТОНОВА 1920-х – 1930-х ГОДОВ

Постановка проблемы функционирования библейского текста в творчестве Андрея Платонова не нова. Различным ее аспектам посвятили свои книги и статьи Н.В. Корниенко (3), Н.М. Малыгина (5), Е.А. Яблоков, И. Сухих (14), Е.И. Колесникова (2), А.А. Дырдин (1), А. Новикова (6) и др. Цель настоящей статьи – проследить способы преломления религиозных символов, наполнения их новым содержанием в произведениях Платонова 1920-х – начала 1930-х годов.

Андрей Платонов много размышлял о характере русской духовности. Составной ее частью он считал религию, о чем свидетельствуют многочисленные пометы в его записных книжках. Воспитанный глубоко верующей матерью и получивший первоначальное образование в церковно-приходской школе, Платонов с детства усвоил, что Бог есть «пропетая сердцем сказка про Человека, родимого “всякому дыханию”, траве и зверю» (8, 337). В сурового Бога, «чуждого буйной зеленой земле» (8, 337), он не веровал. Этому способствовали рабочее окружение и антирелигиозная пропаганда, широко развернувшаяся после революции на родине писателя, Воронеже, и во всероссийском масштабе.

© И.И. Матвеева, 2011

Отношение к религии менялось у Платонова на протяжении всей жизни: от детского поэтического восприятия Бога, через неверие и осмеяние “ к христианско-гуманистическому описанию человека и бытия. Для нас самый интересный период представляет время с середины 1920-х по начало 1930-х годов, когда вера и безверие у писателя существовали одновременно, порождая знаменитую платоновскую иронию. Однако этот период невозможно понять без обращения к началу творческого пути, когда формировался основной корпус художественных идей и образов выдающегося писателя.

В ранних произведениях Платонов широко использовал библейскую образность. Его стихи и статьи Воронежского периода словно специально иллюстрируют слова А.В. Луначарского о том, что «социализм является новой религией» (4):

Мы усталое солнце потушим,
Свет иной во вселенной зажжем,
Людям дадим мы железные души,
Планеты с пути сметем огнем.

Неимоверной мы жаждем работы,
Молот разгневанный небо пробьет,
В неведомый край нам открыты ворота,
Мир победим мы во имя свое. («Вселенной»)

Английский историк Кратвелл в своей книге «История великой войны» не случайно сравнил большевизм с воинствующей религией. Коммунистическое чувство автора в приведенном выше стихотворении 1920 года близко к религиозной вере. Цель революции Платонов видел не просто в уничтожении зла; мир будет очищен для *нового творения* (здесь и далее курсив мой. – *И.М.*), в котором воцарится гармония между людьми, между человеком и природой. Создавая в стихотворении образ грядущего Апокалиписа, автор утверждал право «малых» и «нищих духом» на пересотворение мира («мир победим мы во имя *свое*»).

В публицистике воронежского периода Платонов использовал сложную систему символов, отражавших его нетерпеливое ожидание рукотворного Царства Божьего, глубокую веру в конец современного цикла истории. Подобно проповеднику, он насыщал тексты статей прямыми и скрытыми цитатами из Библии, свидетельствующими об эсхатологическом видении времени: «кровавый крест», «сокровенное существо», «владыка человечества» («Душа мира»), «зверь из земных глубей» («Преображение»), «братство» («Рабочее братство», «Новые братья»), «царство Христово», «царство божие», «небесная любовь» («Христос и мы») и т.д.

Примечательно, что в раннем творчестве Платонов использовал библейский текст для обозначения революционных понятий. Например, в статье «Христос и мы» Платонов воссоздал библейский сюжет о Спасителе, силой выгнавшем торговцев из храма. С помощью этой параллели он доказывал, что социальное строительство требует преобразовательных усилий, ибо «царство божие усилием берется» (9, 27). Платонов обращает слова «молитвы» к труду, сотворившему человека мира – пролетария («Да святится имя Твое»). По мнению Платонова, только пролетариат «родит царство Христа на земле» (9, 27). В статье «Душа мира» публицист создал всеобъемлющие образы Любви-просветления и женщины-матери, искупающей грехи человечества рождением Великого Сына. «*Да приблизится царство сына (будущего человечества) страдающей матери и засветится светом сына погибающая в муке родов душа ее*» (9, 49), – так символически закончил свою статью Платонов.

Приведенные выше примеры свидетельствуют о романтическом мировосприятии молодого Платонова, в силу чего приход новой эры ожидался в ближайшие годы. Однако уже в середине 1920-х годов писатель пережил сильнейший душевный кризис, не только изменивший его мировоззрение, но и повлиявший на поэтику.

Переломными вещами по праву считаются повести «Город Градов» и «Сокровенный человек» (обе – 1927). В них Платонов также использовал библейскую образность. Однако характер этого использования сильно изменился. Так, в рукописи к повести «Город Градов» сохранился отрывок о новой религии Советского государства и о новом человеке, родившемся после Октября. И вновь, как в стихотворении «Вселенной», Платонов в художественной форме озвучивает идею Луначарского о новой коммунистической религии: «*Служение социалистическому отечеству – это новая религия человека, ощущающего в своем сердце чувство революционного долга. Воистину в 1917 году в России впервые родился государственный человек и впервые отпраздновал свою победу гармонический разум порядка*!» (7, 11). Однако в этом отрывке преобладает ирония Платонова и к собственным прошлым преобразовательским идеям, и к политике новой государственности. Фрагмент по понятным причинам был вычеркнут редактором при подготовке «Города Градова» к публикации.

Ирония Платонова переходит в сарказм, когда герой повести Иван Шмаков, автор приведенных строк, говорит о «государственном человеке» как о явлении, порожденном революцией. Этим человеком стал, по мнению Шмакова, чиновник, бюрократ, присвоивший себе завоевания пролетариата. Таким образом, провозглашенная Платоновым в ранний период творчества мысль о Младенце, пришедшем в мир для того, чтобы его окончить, в повести уничижается, развенчивается, подменяется суррогатом. Платонов высмеивает миф большевиков о новом человеке, рожденном Октябрем. Младенец оказывается удушен прямо в колыбели быстро набирающим силу бюрократом. Не случайно с конца 1920-х годов в произведениях Платонова настойчиво звучит мотив погибающего ребенка (пьесы «Дураки на периферии», «14 Красных избушек», роман «Чевенгур», повесть «Котлован»).

В повести «Сокровенный человек» с библейским текстом соотнесено само заглавие. Слову «сокровенный» в Библии придается особый смысл. «Сокровенный» означает не только «скрытый», «тайный», но и «принадлежащий к Царствию Небесному», «осененный высшим духовным знанием». В Евангелии от Матфея сказано: «Еще подобно Царство Небесное сокровищу, скрытому на поле, найдя, человек утаил, и от радости о нем идет и продает все, что имеет, и покупает поле то» (Мф: 13–44). Главный герой повести Фома Пухов, несомненно, этим высшим знанием обладает. Он не гонится за материальным и социальным благополучием. В трудные годы Гражданской войны он не остался в родном городе, предпочел спокойному существованию странствия и духовные испытания. Заметим, что путник в художественном мире Платонова – человек, взыскующий истины, Града Невидимого (ср.: «Ибо не имеем здесь постоянного града, но ищем будущего» (Посл. к евр: 13–14)). Так тема «сокровенности», заявленная в заглавии, получает в повести символическое звучание. Пухов, пройдя крестный путь и победив смерть, обретает душевное спокойствие на берегу Каспийского моря в братском единении с рабочими Баку.

Создавая свою в целом оптимистичную повесть, Платонов не мог обойти широко развернувшуюся в советской печати кампанию по борьбе с религией, сделав в ее адрес сатирический выпад. В сцене экзамена Пухова Платонов создал комический диалог, перифразирующий известное выражение большевиков «религия – опиум для народа». На вопрос экзаменатора «*Что такое религия?*» Пухов бойко отвечает: «*Предрассудок Карла Маркса и народный самогон*» (12, 177). Комическая ситуация возникает из-за того, что малограмотный герой заменяет непонятное народу слово «опиум» более близким – «самогон», попутно соотнеся слово «предрассудок» не с религией, как требовал речевой шаблон того времени, а с Карлом Марксом.

Не терпевший никакой заорганизованности, Платонов понимал, что набиравшая силу антирелигиозная кампания процесс раскрепощения человеческого духа превращает в «надлежащие мероприятия» (выражение Платонова. – *И.М.*) и зло высмеял большевистские способы борьбы

с верующими. На рубеже 1920-х – 1930-х годов во многих его художественных произведениях возникает ироническое описание представителей власти, пропагандирующих антирелигиозную политику нового государства. Таков комсомолец из повести «Город Градов»:

«Шмаков пробормотал что-то и проснулся. Старик исчез, взяв свой мешок с продуктами, а на его месте сидел комсомолец и проповедовал:

– Религия должна караться по закону! <…> Потому что религия есть злоупотребление природой! Поняли? Дело ведь просто: солнце начинает нагревать навоз, сначала вонь идет, а потом оттуда трава вырастает. Так и вся жизнь на земле произошла – очень просто...» (12, 133–134).

Комсомолец-проповедник со старческой улыбкой представляет попутчикам примитивную картину сотворения мира, составленную из лекций малограмотных агитпроповцев и статей журнала «Безбожник». Ирония автора основана на том, что свою «проповедь» комсомолец начинает не с убеждения, а с устрашения («религия должна караться по закону»), компенсируя тем самым недостаток знаний и красноречия. Примечательно то, что простые мужички не поддаются «проповеди» парня и с помощью «хитрых» вопросов показывают читателю несостоятельность его «тепловой теории» происхождения мира:

«– А я у вас извинения попрошу, товарищ коммунист, – робко выговорил все тот же неизвестный человек, что на пшено цену знал, – ежели мы навоз, допустим, на загнетку положим, а печку затопим, чтоб тепло и свет шли, то, по-вашему, вырастет трава из навоза аль нет?

– Ну да, вырастет! – ответил знающий парень, – все равно, что печка, что солнце...

– И на лежанке можно? – хитрил неизвестный человек.

– Ясно, можно! – подтвердил комсомолец» (12, 134).

К концу 1920-х годов критика антирелигиозной кампании в произведениях Платонова постепенно переходит в сатиру и гротеск. Например, в хронике «Впрок» появляется образ воинствующего «проповедника» Щекотулова, сидящего верхом на коне. Так Платонов обыгрывает поговорки «быть на коне», «сесть на своего конька» и идиоматическое выражение «воинствующий безбожник». Странный чудак Щекотулов напоминает Дон Кихота из романа Сервантеса, но, в отличие от него, не уважает людей, действует напористо и глупо:

«– Бога нет! – громко произносил Щекотулов, выждав народ.

– А кто ж главный? – вопрошал какой-нибудь темный пожилой мужик.

– Главный у нас – класс! – объяснял Щекотулов и говорил дальше. – Чтоб ни одного хотя бы слабоверующего человека больше у вас не было! Верующий в гада-бога есть расстройщик социалистического строительства, он портит, безумный член, настроение масс, идущих вперед темпом! Немедленно прекратите религию, повысьте уровень ума и двиньте бывшую церковь в орудие культурной революции! <…>

Передние женщины, видевшие возбуждение товарища Щекотулова, начинали утирать глаза от сочувствия кричащему проповеднику.

– Вот, – обращался товарищ Щекотулов. – Сознательные женщины плачут передо мной, стало быть, они сознают, что бога нет.

– Нету, милый, – говорили женщины. – Где же ему быть, когда ты явился» (12, 315).

Очевидно, что данный сатирический пассаж метил в журнал «Безбожник», проводящий официальную линию партии, и его главного редактора и идеолога Е. Ярославского.

Библейские и эсхатологические мотивы особенно ярко представлены в романе «Чевенгур». Это тема поиска истины, земли обетованной, пришествия Спасителя, подвига апостолов, конца света, братской любви и т.д. Однако в романе многие из них травестированы, снижены, замешаны на сатире и иронии. Так, в Чевенгуре ревком обосновался в бывшей церкви. Над входом в храм-ревком красуется надпись из Евангелия от Матфея: «*Приидите ко мне все труждающиеся и обремененные и аз упокою вы*» (10, 208). Эти слова «тронули Копенкина» – одного из платоновских чудаков и искателей истины.

Интересно, что большинство героев романа понимают революцию в духе легенд о конце света. Революция для них – это конец истории и установление рая на земле. Герои верят, что после уничтожения неравенства «коммунизм внезапно грянет» и завтра «уже хорошо будет». Чистоплотный старичок Полюбезьев, прочитав закон о кооперации, полюбил социализм: «*Перед ним открылась столбовая дорога святости, ведущая в Божье государство житейского довольства и содружества*» (10, 199). Легенду о сотворении нового человека в романе озвучивает София Мандрова, доверительно сообщая Саше Дванову о том, что учитель в школе называет ее и других учеников «вонючим тестом», из которого еще предстоит вылепить настоящих людей (вспомним для сравнения легенды о сотворении человека из глины).

Образом-символом, воплотившим мечты платоновских чудаков, является город Чевенгур, представленный в третьей части романа. Чевенгур выражает мечты героев о Граде Небесном, где вечно сияет солнце. Поэтому, как и в Град Небесный, в Чевенгур должны попасть только «чистые», то есть люди без имущества и страсти к наживе. Именно поэтому в городе официально объявляется «второе пришествие». После расстрела всех зажиточных людей города и изгнания «полубуржуев» в Чевенгуре остается всего двенадцать человек, двенадцать апостолов, которые ждут пришествия Мессии и наступления коммунизма. Чевенгурцы с нетерпением ожидают восхода «вечного» солнца, которое упразднит зиму, возьмет на себя все заботы людей. Поднимающееся из-за горизонта в первый день коммунизма солнце кажется Пиюсе живым и оплодотворяющим землю: «*Дави, чтоб из камней теперь росло, – с глухим возбуждением прошептал Пиюся: для крика у него не хватило слов. ...Дави! – еще раз радостно сжал свои кулаки Пиюся – в помощь давлению солнечного света в глину, в камни и в Чевенгур*» (10, 256). Все пристально всматриваются в горизонт, откуда должен появиться некто, окруженный сиянием. Чепурный разъясняет товарищам исторический момент: «*Теперь жди любого блага… Тут тебе и звезды полетят к нам, и товарищи оттуда спустятся, и птицы могут заговорить, как отживевшие дети, – коммунизм дело не шуточное, он же светопреставление!*» (10, 268–269). Следует отметить, что наивные мечты чевенгурцев о земном воплощении Града Небесного, несомненно, окрашены авторской иронией. В то же время попытки построить коммунистическое братство изображены Платоновым и с нескрываемым сочувствием. Это порождает особое напряжение платоновского текста, который воспринимается одновременно как комический и трагический.

Многих своих героев Платонов награждал библейскими именами: это Фома Пухов («Сокровенный человек»), Александр и Прокофий Двановы, Симон Сербинов, София Мандрова из романа «Чевенгур», Петр из рассказа «Усомнившийся Макар», Вера из мистерии «Джан», Надежда Босталоева из пьесы «14 Красных избушек», Люба из рассказа «Река Потудань», глухонемая Ева из пьесы «Ноев ковчег». Имя Мария было особенно любимо Платоновым: его носят центральные героини рассказов «Песчаная учительница», крепостная девушка из пьесы «Ученик лицея», эпизодический персонаж в рассказе «Возвращение».

У большинства героев в имени заложен ключ к пониманию характера, а иногда и идеи произведения. Например, отгадку образа Симона Сербинова следует искать в Книге книг. Известно, что первоначальное имя апостола Петра, одного из столпов христианской веры, было Симон. В связи с этим донос Сербинова в высшие инстанции, повлекший за собой гибель чевенгурской коммуны, видится в свете предательства Петра, отрекшегося от Христа. Но, как Петр, осознавший свою ошибку и погибший во имя Спасителя, Сербинов умирает вместе с другими чевенгурцами за идею братства, то есть своей смертью искупает предательство.

Известен еще один Симон Волхв, современник апостолов, считающийся родоначальником всех ересей в церкви. В книге «Деяния Апостолов» (VIII, 9–24) рассказывается о Симоне,

считавшем себя «великим» и творившем всякие чудеса. В Санкт-Петербурге на Петровских воротах Петропавловской крепости изображен сюжет «Низвержение Симона-волхва апостолом Петром» (14). По легенде, Симон во время беседы с апостолом Петром на римской площади утверждал, что он и есть истинный Бог. В подтверждение своим словам он вознесся на небо, поддерживаемый бесами. Петр силой молитвы разогнал демонов и низверг Симона на землю. Сюжет, зафиксированный в Энциклопедии Брокгауза и Эфрона (в более прозаическом виде), очевидно, был известен Платонову, одно время жившему в Ленинграде. Возможно, именно Симон Волхв вдохновил писателя создать сложный образ Сербинова, вообразившего себя вершителем судеб чевенгурского народа и погибшего за идею, которую сам же предал.

Таким образом, в творчестве Платонова середины 1920-х – начала 1930-х годов проблема библейского текста выходит на проблемы жизни и смерти. Человек в творчестве писателя, лишившись религиозных доктрин, не обрел новых гуманистических ориентиров и встал перед проблемой смерти без защиты христианских идей, онтологически одинокий и слабый. Мечта о рождении нового Богочеловечества, представленная в раннем творчестве писателя, также не воплотилась в жизнь. Идея высшего Творящего Разума в произведениях Платонова данного периода преобразуется в идею разума наивного, детского (чевенгурцы), либо разума холодного, бюрократического, совершающего насилие над живым и страдающим человеком. Но пессимизм Платонова не переходит в холодный скептицизм. Напротив, платоновские вещи, написанные на рубеже двух десятилетий, обладают темпераментом преобразования. Автор стремился исправить положение народа в стране, заставить души людей выйти из оцепенения и ожить.

Библиографический список

1. *Дырдин А.А.* Потаенный мыслитель: Творческое сознание А. Платонова в свете русской духовности и культуры. – Ульяновск: УГТУ, 2000.

2. *Колесникова Е.И.* Религиозные контексты творчества А. Платонова (1920-е “ середина 1930-х годов) // Роман А. Платонова «Чевенгур»: Авторская позиция и контексты восприятия. Межвузовский сборник научных трудов. – Воронеж: ВГУ, 2004.

3. *Корниенко Н. В.* Колокольный звон в «Чевенгуре» // Роман А. Платонова «Чевенгур»: Авторская позиция и контексты восприятия. Межвузовский сборник научных трудов. – Воронеж: ВГУ, 2004.

4. *Луначарский А. В.* Религия и социализм. – СПб., 1908.

5. *Малыгина Н.М.* Андрей Платонов: поэтика «возвращения». – М.: Теис, 2005.

6. *Новикова Т.* Некоторые аспекты библейской тематики в творчестве А. Платонова (повесть «Джан» в контексте книги Исход) // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. – 2000. – № 3.

7. *Платонов А.П.* Город Градов. Машинопись повести с правкой Платонова // РГАЛИ. – Ф. 2124, оп. 1, ед. хр. 74. – Л. 1–36.

8. *Платонов А.П.* Живя главной жизнью. – М.: Правда, 1989.

9. *Платонов А.П.* Сочинения. Т. 1. Кн. 1 и 2. Научное издание / Под ред. Н.В. Корниенко. – М.: ИМЛИ РАН, 2004.

10. *Платонов А.П.* Чевенгур. Роман. Котлован. Повесть. – М.: Время, 2009.

11. *Платонов А.П.* Чутье правды. – М.: Советская Россия, 1990.

12. *Платонов А.П.* Эфирный тракт. Повести 1920-х – начала 1930-х годов. – М.: Время, 2009.

13. *Раскин А.Г.* Петровские ворота Петропавловской крепости // Триумфальные арки Ленинграда. – Л.: Лениздат, 1985.

14. *Сухих И.* Русские странники в поисках Китежа (Чевенгур) // Звезда. – 1999. – № 8.

И.В. Мотеюнайте
Псковский государственный университет

С.Н. ДУРЫЛИН: ОТ «НАЧАЛЬНИКА ТИШИНЫ» К «КОЛОКОЛАМ» (ИЛИ ИНТЕЛЛИГЕНТ О СЛОВЕ И НЕВИДИМОМ ГРАДЕ)

Очерковая повесть С.Н. Дурылина «Начальник тишины» была издана отдельной брошюрой в Сергиевом Посаде в 1916 г. Роман-хроника «Колокола», не опубликованный при жизни автора, создавался в конце 1920-х годов (1928–1929) и был доработан в 1953 г. Таким образом, два текста разделяют больше десяти лет, отмеченных как глубочайшими историческими переменами (окончание Первой мировой войны, две революции, Гражданская война и установление Советской власти в стране), так и важными вехами в биографии Дурылина (общение с В.В. Розановым, принятие священства, церковное служение, ссылки). Оба произведения отражают реакцию на Первую мировую войну; некоторые образы и картины перекочевали из «Начальника тишины» в «Колокола»; например, образ старушки, наизусть знающей Апокалипсис, и приходящих за утешением женщин, потерявших в войну своих близких. Но сближены произведения, прежде всего, темой духовных поисков человека. В «Начальнике тишины» авторская мысль выражается прямыми рассуждениями и иллюстрирующими описаниями, что приближает повесть к очерку; в «Колоколах» – системой мотивов, формирующих художественное целое хроники. В этой системе наиболее активны мотивы тишины, слез, грусти и радости, бывшие темами публицистического высказывания и в «Начальнике тишины». Сравнение повести с хроникой обнажает эволюцию художественного сознания автора в осмыслении человека и истории.

Главный интерес для нас представляет смысловое наполнение мотива тишины. В повести тишина – обобщающая категория, характеризующая состояние природы и человека: «*Притихла* Россия – та Россия, что и там есть, на Светлояре. Нет песен, нет шума. Ярмарка… словно бы и не ярмарка: так *тихо* и мирно… Смотришь на эти круги народа, *тихо* и чинно собирающегося в лесу…» «Слушают *тихо*, спокойно» (2, 301; курсив мой. – *И.М.*); в описании атмосферы Оптиной пустыни автор использует тот же эпитет – «Здесь скорбная, плачущая, нищая, *тихая* Россия. Раненые солдаты бродят *тихонько* по лесу…» (2, 317). Финальное размышление содержит вывод о важности и спасительности внутренней тишины для человека: «Находит великую святую тишину в себе» (2, 333). Вынесенное в название очерка наименование Иисуса Христа (Начальник тишины), взятое из Богородичного канона, акцентирует важную ипостась Божественного образа: полноту бытия, его нематериальную целостность и чистоту, которую человек не может ни вобрать, ни выразить. Этим и вызвано противопоставление тишины суете земной жизни в заключительном пассаже: «суетливо и шумливо лишь слепое бывание, мнимый образ жизни, а не истинное бытие и жизнь, которые обретаются в вечном покое и полноте» (2, 334).

Указанная смысловая оппозиция (тишина / суета) тесно связана в «Начальнике тишины» с тематическим противопоставлением народа и интеллигенции, отраженным в характеристике речи: «Не то говорят, не о том говорят и не так говорят» (2, 301). В частности, сравнения в описаниях человеческих слов направлены на определение различий между словами народных искателей веры и интеллигентов. Так, слова паломников на Светлояре сравниваются с крышкой с бездонного колодца и с золотом, а интеллигентские («наши») – с ассигнациями. Воплощением интеллигентского слова в повести становится русская литература и газеты, формирующие представление о своеобразном пространстве, определившем композицию повести: три части «Начальника тишины» разделены по месту действия. Пространственный параметр вводится начальным размышлением автора, где культурные и идеологические различия между

© И.В. Мотеюнайте, 2011

интеллигенцией и народом выражены через противопоставление топонимов, выделенных курсивом: «В нашем восприятии родина всегда двоится – до противоположности, до несоединимости, – на *Россию* и *Русь*» (2, 291). Россия здесь – это интеллигентский концепт, сформированный, прежде всего, литературой: «…большинству писателей и читателей наших Россия всегда представлялась только Гоголевской Россией, населенной городничими, помещиками, мужиками Глеба Успенского, чиновниками Щедрина, интеллигентами Чехова…» (2, 292). Неполнота подобного представления о родине, по мысли автора, заключается в том, что такая Россия – это Русь без храма: «После Гоголя так у всех, кроме Достоевского и Лескова: у Гончарова храм и Россию около храма стали загораживать Обломовы, у Тургенева – лишние люди (только Лиза да «Живые мощи» – исключение), у Островского – самодуры «темного царства», у Чехова – бесконечные интеллигенты, о Щедрине – и говорить нечего» (2, 293). Однако существуют в русской литературе и иные имена; среди близких себе деятелей культуры Дурылин называет Тютчева, Хомякова, Достоевского, Киреевского, Самариных, Аксаковых. В результате можно сказать, что первая часть «Начальника тишины» посвящена условному пространству русской литературы. В дальнейшем Дурылин обращается к реальным, исторически и, если можно так сказать, духовно маркированным в русской культуре локусам: во второй части представлена картина народного паломничества на Светлояр (Заволжье), родину легенды о Китеже, а в третьей описана жизнь в Оптиной пустыни. В этих частях интеллигентское слово, противопоставленное национально укорененному, теснейшим образом связанному с верой, представлено газетной, публицистической, деловой речью: «Оттого, когда Россия в отчаяньи льнет к газетному листу, к военной телеграмме Верховного главнокомандующего, к слуху, сообщающему, сколько изготовлено шрапнели, Русь льнет к молитве, к незримому Китежу, к зримой Оптиной пустыни, – к Богу» (2, 333). Публицистика и документ, по Дурылину, не передают глубоких чувств: «От газетного листа не повеет грустью; газета никогда не грустит: зовет к негодованию, к осуждению, к надеждам, но грусти нет. Ни военное донесение, ни воззвание благотворительного комитета, ни быстро обегающий всех военный слух – не зовут к грусти и как будто не вызывают ее» (2, 315), – размышляет автор, считая, вслед за В.О. Ключевским, что грусть – национально специфическое чувство.

Осмысление интеллигентской культуры как культуры словесного выражения заставляет рассмотреть тему литературного слова и слова вообще в «Колоколах». Сразу отмечу, что описанного выше противопоставления народа и интеллигенции в хронике нет, чему в большой степени способствует однородность пространства: трехсотлетняя история России представлена через описание жизни вымышленного города Темьяна. Но символичный образ колоколов, центральный в романе, актуализирует тематику голоса-слова-речи. Она в романе-хронике представлена многоаспектно: через образ книги, мотивы чтения и дневникового авторства и, прежде всего, через осмысление человеческого слова (голоса), противопоставленного колокольному звону. Последняя оппозиция принципиально меняет архитектонику произведения: социально-историческая проблематика, существенная в «Начальнике тишины» и органично выражающаяся в горизонтальной составляющей хронотопа, сменяется онтологической, задающей доминантность вертикали.

Обратимся сначала к теме светского слова и литературы. Актуальная и по сей день проблема чтения решена в «Колоколах» вполне современно. Жители Темьяна читают, в основном, с прагматическими целями: для купцов, служащих, священников, девиц, рабочих книги – это помощники в практике жизни. В тексте названы «Свиноводство», «Таблица 28-летних тарифов Темьяно-Мельгуновской железной дороги», «Поваренная книга», комплект «Парижских мод» и рисунков для выпиливания, трактат о коннозаводстве; в этом же ряду «Памятник веры», «Поучения Родиона Путятина с гравированным портретом», а также «запрещенная» литература (недифференцированно, узнается «Капитал» К. Маркса). Естественной составляющей жизни городских обитателей становится чтение периодики: упоминается полный комплект журнала

«Родина» в купеческой библиотеке и местная печать («Темьянский листок» и «Темьянский вестник»). Что касается беллетристики, ее чтение характеризует персонажей по-разному: один развлекается чтением мемуаров Наполеона, другой – романа Поль де Кока, а третий оклеивает сочинениями Пушкина ватерклозет «за ненадобностью». Престижность чтения осознается героями в той же степени, что и ограниченность его влияния на человеческий характер: «…я знаю наизусть “Братья-разбойники” – и бью по щекам жену свою, я ворую у нее пятачки из комода», – признается один из персонажей (1, 295). Особенно показательно в интересующем нас аспекте отношение к книгам самой начитанной из героев, актрисы Демертши, воплощающей в романе интеллигентность. Расходуя на книги все свои деньги, она большую часть уничтожает, прочитав единожды, и лишь немногое оставляет в домашней библиотеке, предварительно отдав в переплет. Ее подчеркнутая таким образом избирательность в чтении противопоставлена «всеядности» Коняева («Я *все* читаю» (1, 365)), ставшего одним из вождей пролетариата. Таким образом, Дурылин представляет в хронике иерархию произведений словесности и оценивает эту форму воплощения человеческой речи неоднозначно; ценность печатного слова определяется личными предпочтениями и потребностями человека.

Поддерживается эта тема и мотивом авторства. Он прикреплен к образу бывшего почтового служащего Щеки, отражающему в хронике самый трагический вариант нигилизма, рационализма и безверия. Всю жизнь записывая в свой Диарий примеры человеческой глупости (дневник назван «Скорбная повесть о глупости человеческой» (1, 303)), герой пришел к отрицанию ума и возможности веры и покончил жизнь самоубийством.

В «Колоколах» акцентирована материальная сторона книги. Образ книги тесно связан с профессиональной деятельностью переплетчика Коняева, революционного просветителя пролетариата и активиста Совдепа. Книги часто описываются как предметы, с указанием размера, цвета и материала переплета. В целом можно сказать, что, по логике текста, книга является частью земной жизни человека и характеризует материальный мир.

Исключение из этого правила – Апокалипсис. Эта книга, появляясь в тексте как предмет («большая коричневая книга»), активно функционирует в смысловом поле произведения: автор описывает историю России в духе Апокалипсиса, называя последние части, где рассказывается о революции и установлении Советской власти, «Перед концом» и «Конец». По логике текста «Колоколов», Апокалипсис живет и в сознании людей (изображено чтение, цитация, заучивание наизусть), и в реальности (представлены сбывающиеся предсказания). Эта книга обновляется со временем (переплетается), она связывает между собой разных персонажей (передается от одного знакового городского обитателя, обличителя и пророка Авессаломова другому – Тришачихе, утешительнице плачущих) и, что важнее – материальную и духовную сферы бытия. Введение образа книги Апокалипсиса в текст произведения устанавливает иерархию между словом индивидуально-личным, человеческим и сакральным.

Аналогичный принцип действует и в центральной оппозиции «Колоколов», определяющей архитектонику произведения: человеческие голоса / колокольный звон. Авторский вывод вложен в уста звонаря Николки: «Нам и надобно молчать. – Он указывал на колокола. – Вот кто у нас речуны, мы – молчуны» (1, 216). Обозначенная оппозиция вводится в первой части хроники при рассказе об истории Разбойного колокола. Неправедно нажившийся богатство герой в болезни лишился голоса: «Тогда-то понял Семен Егорыч, что жизнь у себя его не держит и смерти отдает, а смерть к себе не принимает и к жизни толкает. <…> Завыл он от боли и выл днями и ночами, как волк недотравленный, скулил, как пес недобитый, и вой его на улицу рвался и страшил честной дом Малолетновых» (1, 159). Ситуация оценивается устами полусказочного персонажа, мудрого пасечника, древнего деда: «Держит бес порожный его душу на порожном томлении… Ему и рык и вой дан, а голос у него отнят. …Нужно новый голос ему дать, чтоб людям в сладость был, а Богу в приятную похвалу, а бесу в мерзость» (1, 160). Отли-

тый на пожертвованные средства колокол успокоил болящего: «Семен Егорыч услышал его серебряный с золотом звон, голос, благоприятный Богу и людям сладостный, – и, как услышал, поднял руку перекреститься, не донес до лба – и преставился» (1, 161). Обоснованная здесь метафора колокольного звона как исправленного человеческого голоса находит подтверждение и в дальнейшем развитии сюжета, и в языке хроники, и в фольклоризованной легенде о рождении колокола по аналогии с колокольчиком, лучше всех растений славившим Господа.

Человеческая речь в самом широком спектре значений неоднократно критически оценивается в «Колоколах». «У нас, у людей, слова – словно камни: кидаемся ими друг в друга: кто верней попадет, больней ушибет, тому и слава» (1, 218), «грязен голос человеческий» (1, 281), «Какой такой человеческий голос, чтобы им к Богу звать… в человеческом голосе и ложь, и хрип, и пёрх: першит другой: кхе, кхе, кхе, а не говорит. Какая чистота может быть в человечьем голосе, коли человек не чист?... Голос у человека – как посуда нелуженая: нельзя пить из нее. Отрава» (1, 280). Ряд примеров о «нечестности голоса человеческого» (1, 298) можно продолжить. Подобная оценка проясняет авторскую концепцию личности: она фиксирует греховную природу человека, акцентируя его слабость. Именно слабостью человеческой натуры обусловлена необходимость взывания к Богу о помощи; осознание собственной греховности заставляет просить прощения и защиты, а также благодарить за нее, для этого и нужен человеку голос. Однако греховная природа человека отражена в искаженности его голоса, отличающей его от гласа колоколов, способных и выражать человеческие эмоции (прежде всего, скорбь и радость), и славить Господа. По мысли автора, при загрязненности людской речи и лживости слов, животворящий Логос проявляется чище, откровенней и честнее в колокольном звоне; человеку же пристало покаянно молчать.

Этим выводом мотивируется положительная оценка тишины (=молчания в плане личностного бытия) в обоих рассматриваемых текстах. Например, в «Начальнике тишины» автор сочувственно отмечает в беседах паломников Светлояра отсутствие споров, за которыми всегда стоит стремление личности утвердить себя и свою точку зрения: «Никогда не слыхал ни одного спора в круге, в который собрались люди разноверные, разномысленные, внешне чужие, внутренне близкие этой неутолимой русской жаждой – “взыскивать Града Незримого”» (2, 301–302). Стремление к пониманию Бога объединяет паломников на Светлояре и в Оптиной пустыне, но духовные поиски человека очень трудно выражаются в словесной форме; большинство высказывающихся характеризуются молчаливостью, и процесс выражения для них затруднен: «говорит через силу. Мука у него безысходная» (2, 303), «с глубокой и ясной тоской он тихо-тихо договаривает» (2, 303), «срыву, со вне, грубо выбрасывает слово» (2, 304), «было видно, как он внутри себя что-то пропускал, что-то обходил… и нестерпимым одиночеством веяло от этого: как будто растрескались губы, запекшиеся от религиозной жажды…» (2, 305), «опасливо и осторожно расспрашивают» (2, 306) и т.п. В «Колоколах» молчаливостью отличаются, прежде всего, четверо звонарей, судьбы которых демонстрируют разные возможности прихода к Богу и варианты осмысления человеком собственного бытия. Однако в хронике практически все разговоры персонажей направлены на выяснение сущностных проблем: о плаче, о вере, о времени как философской категории, о возможности роптать, о колокольном звоне; бытовые темы героями не затрагиваются. В описании подобных размышлений бросаются в глаза два момента. Во-первых, это всегда диалоги или полилоги, редкие монологи обрамлены описанием ситуации слушания; таким образом, автор лишает человека права на знание истины, демонстрируя лишь поиски ее. Во-вторых, все разговоры ведутся обычными людьми, не принуждаемыми к рефлексии профессией или увлечением (звонарь, почтовый работник, служащий конторы, переплетчик, расстрига и т.п.). Это и сближает «Колокола» с «Начальником тишины» проблематикой духовных поисков человека.

Но важная в повести мысль о духовной разобщенности нации в хронике, как уже говорилось, практически отсутствует. Хотя начало нового времени ознаменовано в Темьяне соперничеством между городничим и протопопом при строительстве пожарной каланчи и колокольни, Дурылин не развивает намеченную коллизию, выдвигая на первый план единство жителей. Различия между ними (биологические, социальные, профессиональные) сглаживаются: «“Мой, твой, свой, мойкаемся, свойкаемся на земле… а все до одного – до одного, – задержал он понравившееся ему своей точностью слово, все – Твоешки”. Так перевел он себе “раба Твоего” – и ему стало легко» (1, 394). Благодаря эпически дистанцированной позиции автора все образы людей концепционно объединены христианской моделью человека как существа тварного, греховного и способного к покаянию.

Призвание человека – хвалить Бога и каяться, выстраивая свою судьбу, что выливается в преобразование собственной жизни, а также в создание града Небесного, образ которого возникает в финале произведения. Важная в «Начальнике тишины» тема Китежа в «Колоколах» появляется лишь в самом конце и без конкретного именования («звон града Господня»). В Китежской легенде отчетливы национально-демократические черты, привносящие оттенок социальной локальности и сужающие проблематику духовных исканий человека, важную автору в «Колоколах». Более обобщенное «град Господень» вводит в текст безнациональную и общую христианскую культуру. Фиксируя тихость и осторожность в человеческих высказываниях и возвышая тишину и молчание, Дурылин следует традиции Священного Писания и отцов Церкви. «Положи, Господи, хранение устам моим, и дверь ограждения о устах моих. Не уклони сердце мое в словеса лукавствия» (Пс. 140, 4). Известна молчаливость и Серафима Саровского, бывшего для Дурылина воплощением человеческого идеала. Ценность молчания осмыслена еще Прп. Иоанном Лествичником, который видел в нем «матерь молитвы, воззвание из мысленного плена, хранилище божественного огня, страж помыслов, соглядатая врагов» и «училище плача, друга слез» (3, 203). Последнее особенно важно для нас, поскольку мотив слез и покаянного плача становится одним из центральных в «Колоколах»; в композиции хроники тема покаяния объединяет противоположные по значению мотивные комплексы: голос, слово и молчание, слезы.

Таким образом, мысль о сословном разделении русского общества, явно волнующая автора в предреволюционный период, не актуальна в «Колоколах», что демонстрирует эволюцию воззрений Дурылина. Отсутствие социальной проблематики в крупнейшем и итоговом его романе обусловлено коренным изменением мировоззренческих установок, отразившимся в дневниковых записях еще 1918 года: «Я стал до дна частный человек. Люблю лица больше, чем народы, личное больше общего, отдельную жизнь, чем жизни» (4, 44; подчеркнуто автором. – *И.М.*). Под личным здесь явно понимаются вопросы смысла индивидуального человеческого бытия. В написанном через 10 лет романе дан ответ на этот вопрос, определивший и историософию Дурылина, и принцип создания художественного мира «Колоколов».

Библиографический список

1. *Дурылин С.Н.* Колокола // Дурылин С. Колокола. Избранная проза. – М.: Изд. ж-ла «Москва», 2009. – С. 147–430.

2. *Дурылин С.Н.* Русь прикровенная. – М.:Паломник, 2000.

3. *Прп. Иоанн.* Лествица, возводящая на небо. – М., 2009.

4. *Торопова В.Н.* Судьба как зеркало пути российской интеллигенции. // «Я никому так не пишу, как Вам…» Переписка С.Н. Дурылина и Е.В. Гениевой. – М., 2010.

С.И. Глазунова
Костромской государственный университет им. Н.А. Некрасова

ОБРАЗ ЖЕЛЕЗНОЙ ДОРОГИ В ТВОРЧЕСТВЕ В. НАБОКОВА КАК СИМВОЛ ДУХОВНОГО ПУТИ

Являясь одним из архетипов мировой культуры, образ дороги приобретает особое значение в творчестве писателей русской эмиграции XX века. Так, одним из лейтмотивов творчества Владимира Набокова становится мотив путешествия по железной дороге.

Анализ символики железной дороги в творчестве Набокова уместно начать с романа «Машенька». Здесь основными характеристиками поезда становятся призрачность, потусторонность, принадлежность иному миру. С образом поезда связана тема призраков в романе: поезд издаёт «призрачный» гул; в клубах паровозного дыма Ганину видятся «призрачные» плечи, «сбрасывающие ношу» (5, 113); «призрачные» поезда пробираются сквозь дом, и постепенно сам дом становится призраком, сквозь который можно просунуть руку, а его жильцы оказываются тенями. Мир, которому принадлежат поезда, проносящиеся сквозь комнату Ганина, – это мир белого дыма и тумана, сквозь который проступают образы Машеньки и России. Выполняя функцию посредника между мирами (реальностью и воспоминанием), поезд приобретает черты мифического существа: у него появляются «сучьи соски», по ночам слышится его «безутешный и вольный крик». Причём мощь этого существа такова, что его дым закрывает собой ночное небо (подобно тому, как в сознании Ганина воспоминание заслоняет реальность). Можно сказать, что «Машенька» – это повествование о путешествии героя сквозь время в прошлое, а для такого путешествия и «транспорт» нужен особый.

Начиная с «Машеньки», в художественный мир Набокова прочно входит представление о поезде как о возможности перехода в иной мир. Символом смерти поезд становится в романах «Камера обскура», «Смех в темноте», «Подлинная жизнь Себастьяна Найта», «Под знаком незаконнорожденных» и в рассказах «Весна в Фиальте» и «Пильграм». Особого рассмотрения заслуживает последний случай. «Путешествие-смерть» дает Пильграму возможность посетить те страны, которые он мечтал увидеть на протяжении всей жизни. Это – возможность попасть в райские места на земле, где водятся те редкие бабочки, которых Пильграм раньше видел только на полках своего магазина. Интересно, что поезд переносит героев именно в рай (в случае с Ганиным – это возвращение в потерянный рай детства). В романе «Под знаком незаконнорожденных» Набоков прямо расшифровывает этот символ, когда овдовевший герой пытается объяснить сыну, что его мать уехала в санаторий на белом больничном поезде, и мучается от сознания, что когда-нибудь придётся признаться «что поезд – это Смерть, а санатория – Рай» (1, 284).

Но поезд переносит набоковских героев не только в загробный мир или мир воспоминания – иногда он оказывается посредником между реальностью и миром творчества. Так, в романе «Смотри на Арлекинов» поезд, проносящийся мимо без остановки, становится символом отсутствия вдохновения.

Мифологизируясь, образ поезда приобретает черты хтонического существа. На это указывают такие качества, как его связь с потусторонним миром и смертью, звероподобие, оборотничество. Возможность превращения, трансформации внешнего вида поезда наиболее ярко выражена в «Аде», где героине кажется, что каждый вагон составлен из шести карет «явно тыквенного происхождения» (4, 148). Мы видим двойную последовательную трансформацию тыквы в карету и кареты в вагон поезда. Такая сказочная генеалогия вагона сигнализирует не только

© С.И. Глазунова, 2011

о мифологизации образа, но и показывает, что восприятие человеком дороги не изменилось со временем. Модифицируются транспортные средства, но путешественник хоть в XIX, хоть в XX веке испытывает, по сути, одни и те же тревоги.

В некоторых случаях поезд предстаёт эманацией высших сил, выступающих на стороне героя. Так, в романе «Король, дама, валет» путешествие на поезде позволяет Францу вырваться из того наваждения, в котором он пребывает, находясь рядом с Мартой. Когда поезд уносит его прочь, Франц словно просыпается и ему начинает казаться, что за его душу спорят две силы, «рвущие то в одну сторону, то в другую» (5, 303).

Поэтизация железной дороги у Набокова связана с возможностью чудесных встреч, с неизвестностью того, кем может оказаться случайный попутчик (то есть, по Бахтину, «хронотоп встреч»). Центральное место в рассказе «Пассажир» занимают переживания героя, который мучается от сознания того, что связан пространством купе с неизвестным, может быть, даже преступником. В романе «Подлинная жизнь Себастьяна Найта» отчаявшийся узнать правду о жизни своего брата герой оказывается в одном купе со странным человеком, который с лёгкостью разрешает казавшееся безвыходным положение. При этом попутчик сам предлагает свою помощь, встречается с нужными людьми, наводит необходимые справки и даже не берёт за это плату, навсегда исчезая из жизни героя.

Любопытно в этом отношении сравнение сцены разоблачения любовников в романе «Камера обскура» и в его более поздней англоязычной версии – в романе «Смех в темноте». В обоих романах жена изменяет мужу с его знакомым. В романе «Камера обскура» свидетелем откровенного разговора любовников становится близкий друг мужа, который случайно садится в то же купе (в «Смехе в темноте» – рядом в автобусе). Рассмотрим первый случай. Действие сцены происходит в купе дачного поезда, писатель включает случайно подслушанный разговор в свой новый роман, и именно от него муж узнаёт об измене. Во втором случае, когда действие происходит в автобусе, писатель не обращает большого внимания на сидящую неподалёку парочку. Несмотря на то, что Альбинус, которому уже рассказали о связи его жены, приходит к нему с расспросами, герой характеризует подслушанный им разговор просто как «низкопробно-крикливую, мерзкую любовную болтовню» (2, 524). Интересно, что эта сцена – единственная, подвергшаяся серьёзной переработке в английском издании. Цель этого изменения, возможно, связана с особенностью новой читательской аудитории, но более вероятно, что перед нами своеобразный писательский эксперимент. Набоков меняет одну деталь (на первый взгляд, не слишком значительную) и наблюдает, как это отразится на сюжете, на внутренних связях текста. Обращает на себя внимание, что обстановка рейсового автобуса не вызывает у писателя в романе желания изобразить её в собственном произведении, творчески осмыслить. И это не случайно. Сам Набоков, столь скрупулезно, с такой любовью описывающий поезда, удостоил своего внимания только один автомобиль – седан профессора Пнина.

Поезд становится знаком благожелательной судьбы и в рассказе «Случайность». Супруги, потерявшие друг друга в эмиграции, волей случая оказываются в одном поезде. Набоков показывает нам сломленного жизнью героя (Лужина), отчаявшегося найти своё место в новом для него мире и решившего покончить жизнь самоубийством. Судьба дает персонажам рассказа уникальный шанс: жена теряет обручальное кольцо с гравировкой в вагоне-ресторане, где работает Лужин. Но из-за жадности его сослуживца, решившего припрятать ценную находку, супруги так и не смогли воссоединиться. Набокова привлекает эта возможность, которую даёт путешествие: благодаря случайному пересечению жизненных путей, оказаться в одном поезде с хорошо знакомым человеком, но из-за другой случайности никогда этого не узнать. Этот мотив «не-встречи» мы находим и в набоковских романах «Дар», «Ада, или Радости страсти».

В рассказе «Случайность» фамилия главного героя, чья жизнь и смерть связаны с железной дорогой, – Лужин, такая же, как и у героя романа «Защита Лужина». На первый взгляд это просто совпадение, ведь герой романа – шахматист. Между тем, можно заметить, что для романа оказывается сквозным мотив «поезда и пропасти». Лужин вешает в своём кабинете собственное произведение «поезд на мосту, перекинутом через пропасть» (5, 433) – единственный пейзаж среди простеньких натюрмортов, какие он обычно рисовал. Пытаясь развлечь ребенка, Лужин, указывая на картину, восклицает: «Поезд и пропасть!» (5, 437). Затем в кабинете Валентинова он видит фотографию человека, висящего над пропастью, в то время, как через открытую дверь кабинета Лужин слышит сценарий готовящегося с его участием фильма, где действие начинается в вагоне экспресса. Таким образом, мы можем проследить цепочку: поезд-мост-пропасть, поезд-пропасть, человек-пропасть. Тот мост, который Лужин пытается перекинуть через пропасть, – это его женитьба, которая, как кажется, способна вернуть его к нормальной жизни. Но герой вскоре убеждается, что это иллюзия, и смерть – это единственная возможность «выпасть из игры». Таким образом, посредством художественной детали в роман входит тема духовного пути, который совершает главный герой. Картина, висящая на стене, становится своего рода предупреждением Лужину: он находится на краю гибели. Но трагический конец еще не предрешён. Лужин сам рушит спасительные «мосты», которые предлагают ему окружающие. Он словно пытается стереть мост и с картины, когда называет её просто «Поездом и пропастью». Характерно, что железная дорога как символ жизненного пути воспринимается и героями романов «Лолита» и «Подвиг».

С образом железной дороги связан и особый тип хронотопа. В «Машеньке» поэтичность пространства, связанного с железной дорогой, намечена сравнением старых реклам вдоль железнодорожных путей с фресками. В романе «Король, дама, валет» столбы вдоль перрона уподобляются атлантам, поддерживающим вокзальный свод. Мир, которому принадлежит железная дорога, меняется, разрастаясь до космических размеров, где придорожные фонари превращаются в звёзды. Сравнение с космосом не случайно. Мир железной дороги строго упорядочен, недаром профессор Пнин полагается на железнодорожное расписание, как на способ упорядочить «рассеянный» мир. Характерно, что в «Бледном пламени» человека, попытавшегося изменить «назначение поездов», одни называют сумасшедшим, другие – поэтом, а сам он считает себя Богом (3, 481). Обособленность железнодорожного мира усиливается присущим ему особым течением времени. Герои Набокова замечают такие характеристики «дорожного» времени, как стремительность его течения и измерение его промежутков не днями, а городами, промчавшимися за окнами вагона.

Таким образом, путешествие по железной дороге становится символом духовных поисков героев. Ганин должен совершить паломничество в своё прошлое и примириться с ним, чтобы двигаться дальше по жизни свободным. Шейд и Кинбот пытаются отрефлексировать действительность через творчество, и это – тоже определенный духовный путь. Недаром в «Бледном пламени» три действия происходят одновременно: «и внезапно поезд пронесся садами, и геральдическая бабочка, червлёный пояс по чёрному щиту, перемахнула каменный парапет, и Джон Шейд взялся за новую карточку» (3, 452). И не случайно повествование о профессоре Пнине начинается с того, что герой садится не в тот поезд – жизнь в «непредсказуемой» Америке превращается для героя в войну с неупорядоченным, рассеянным миром, в котором Пнин пытается навести порядок. Профессор Пнин ошибается не только с выбором поезда, но и с выбором жизненного пути. Он не может разобраться в своей жизни так же, как и в железнодорожном расписании.

Следует отметить, что символика поезда со временем претерпевает изменения. Если в «Машеньке» поезда предстают в виде демонической силы, повлиять на которую герой

не может, то, начиная с романа «Подвиг», герой Набокова понимает, что может остановить поезд одним движением рычага, а затем в романе «Под знаком незаконнорожденных» герой будет мечтать о возможности найти экстренный тормоз времени. Сохраняя свою связь с инобытием, поезд становится ближе и понятнее герою. Так, в «Подлинной жизни Себастьяна Найта» герой уже начинает пытаться «заговорить» поезд, заставить его двигаться быстрее.

Итак, мы видим, что особая символика железной дороги присуща всему комплексу художественного творчества Владимира Набокова. Хронотоп железной дороги связан с хронотопом встреч и с присущим ему мотивом «узнавания-неузнавания». При этом архетипическое представление о дороге как символе жизненного пути получает в контексте культуры XX века новые смысловые оттенки. Образ железной дороги поэтизируется Набоковым и становится одной из форм неомифологизации.

Библиографический список

1. *Набоков В.В.* Американский период. Собр. соч.: В 5 т. – Т. 1. – Подлинная жизнь Себастьяна Найта. Под знаком незаконнорожденных. Николай Гоголь. – СПб, 1999.

2. *Набоков В.В.* Американский период. Собр. соч.: В 5 т. – Т. 2. Лолита. Смех в темноте. – СПб, 1999.

3. *Набоков В.В.* Американский период. Собр. соч.: В 5 т. – Т. 3. Пнин. Рассказы. Бледное пламя. – СПб, 1999.

4. *Набоков В.В.* Американский период. Собр. соч.: В 5 т. – Т. 4. Ада, или Радости страсти. – СПб, 1999.

5. *Набоков В.В.* Русский период. Собр. соч.: В 5 т. – Т. 2. 1926–1930. Машенька. Король, дама, валет. Защита Лужина. Рассказы. Стихотворения. Драма. Эссе. Рецензии. – СПб, 1999.

Т.Ю. Малкова
Костромской государственный университет им. Н.А. Некрасова

ГДЕ ЕСТЬ АД НА СТРАНИЦАХ РОМАНА М.А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

«Всё будет правильно, на этом построен мир» (3, 479). Парадоксально, но именно в словах Воланда в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» звучит вера в торжество правосудия. Авторская позиция в этом вопросе неоднозначна и определяется духовным кризисом эпохи в целом, когда происходила утрата нравственных ориентиров. Роман наполнен таким количеством апокалиптических примет, что многие исследователи (И. Белобровцева, С. Кульюс, Б. Гаспаров, А. Зеркалов, А. Яблоков) вполне правомерно рассматривают его как «московский» текст.

Приведённые выше слова Воланда И.Ф. Бэлза рассматривает 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» (4, 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» (6, 27). Царство Люцифера утверждает принцип высшей справедливости, во имя которой, по точному замечанию И.Ф. Бэлзы, «собственно, и создан ад» (5, 103).

Что же такое ад? Согласно большинству религиозных учений, это местопребывание душ грешников, обречённых на вечные муки. Но ад – это и состояние души грешника, ещё живущего на земле, но своими грехами отвергающего Бога.

© Т.Ю. Малкова, 2011

Понятие ада в православной традиции связывается с представлением о Божьем суде. В Книге Иова достаточно чётко определено отношение Господа к справедливому воздаянию: «Не может быть у Бога неправда или у Вседержителя неправосудие. Ибо Он по делам человека поступает и по путям мужа воздаёт ему» (8, 519).

Булгаков всем ходом действия показывает нам, что именно сатана в его романе судит по законам нравственности и справедливости. Воланд, по замечанию А. Зеркалова, «носит судейскую мантию Бога Отца и Иисуса, Бога сына… эта подмена обозначена в романе в тот момент, когда булгаковский Иисус отказывается от какого бы то ни было суда над людьми. "Все люди добрые" – следовательно, ни один человек не может быть осуждён» (7, 59).

В инобытийном мире романа «Мастер и Маргарита» ад представлен именно как посмертное место наказания грешников. Ад в романе, несомненно, в локусе Воланда, Князя Тьмы и «повелителя теней». Значит ли, что и покой – место наказания героев?

В православии признаны рай и ад – абсолютная награда и столь же абсолютная кара. В католическом каноне есть ещё чистилище – третье, промежуточное княжество. Однако булгаковский «покой» нельзя однозначно ассоциировать с чистилищем, ибо назначение последнего – именно очищение, притом, по адскому типу, реальными мучениями. После него обновлённые души грешников попадают в рай.

Героя романа Булгакова муки не ждут. Мастер получает то, чего был лишён в жизни земной: возможность быть с любимой женщиной, жить в своём доме (Дом в системе ценностей Михаила Булгакова имел особое значение!), общаться с теми, кем интересуется, и, наконец, творить («Неужели ж вам не будет приятно писать при свечах гусиным пером?» (3, 480)). Вполне понятно, почему «покой», находящийся в локусе Воланда, многими исследователями приравнивается к раю. М.И. Бессонова даже утверждает, что «покой – тоже рай, но подчинённый Воланду» (2, 16). Использованный Булгаковым символ, образ вьющейся виноградной лозы («Я уже вижу венецианское окно и вьющийся виноград, он подымается к самой крыше» (3, 480)), подтверждает это мнение. Христос Виноградная Лоза – одно из символических именований Христа, основанное на словах Евангелия: «Я есмь истинная виноградная лоза, а Отец Мой – виноградарь» (Иоан. 15:1), «Я есмь лоза, а вы ветви...» (Иоан. 15:5). Виноград олицетворяет вино жизни и, следовательно, бессмертие.

Загробный «покой» – это место блаженства, желанное обоими заглавными героями. То благополучие, в котором находились Маргарита и выигравший небывалые деньги мастер, было временным. Имея богатство, они не имели покоя. «Нет мира без опасности, ибо многие окружают враги. Нет здоровья без немощи в тленном и смертном теле. Нет славы, которую бы зависть клеветой и злословием не помрачала. Но блаженная вечность исключает всякую противность (10, 228)», – так разъяснял Священное Писание Тихон Задонский.

Так, обретя покой, герои обретают и «блаженную вечность»?

Действительно, сложно осознать дарованный мастеру покой как адовы муки (с музыкой Шопена, свечами и в обществе любимой и верной спутницы). Мы полагаем, что заключительным мотивом здесь является мотив «свободы». Герой в мире Воланда лишён выбора: он идёт туда, куда его направили. Мастер должен вечно (!) слушать беззвучие. Но ведь он писатель, хотя и уставший, и надломленный. А творчество – это всё же форма беспокойства.

Строение загробного мира, а особенно Воландова владения, названного «покоем», не вполне ясно. Амбивалентность созданного Булгаковым образа «вечного приюта», находящегося в «покое» Воланда и обладающего признаками канонического рая, вызывает множество вопросов. Один из них, так и не решённый булгаковедами: можно ли считать наградой дарованный героям покой, если света они всё же не заслужили? Авторская оценка, по нашему мнению, отражена в печальных словах Левия: «Он не заслужил света, он заслужил покой» (3, 459). Пройдя через земные испытания, мастер освободился от всего, что мешало ему идти по пути

духовного самоусовершенствования, научился быть милосердным. «Кто-то отпускал на свободу мастера» (3, 481), – пишет Булгаков. Но полная свобода возможна лишь в царстве света. А герой лишён «света», он его «не заслужил». Можно сделать вывод, что в инобытийном пространстве романа мотив традиционного противопоставления рая и ада звучит лишь в словах верного ученика Иешуа.

Кроме того, в эпилоге романа заглавные герои оказываются уже не в вечном приюте. Значит, герои всё же прошли очищение и могут увидеть «свет»? Трансформация мотива, игра с символом являются в данном случае способом создания собственного мифа об инобытии.

Традиционно понятие ада связывают со справедливым наказанием за совершённые грехи. В этом плане образ Пилата вписывается в традицию. В ершалаимской линии повествования именно прокуратор Иудеи является воплощением земного зла. Как известно, первые редакции романа (1929–1933 гг.) 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.

Увидеть Иешуа, идущего по лунной дороге, разговаривать с ним и стремится Пилат. Откуда стремится – вопрос. «Каменистая безрадостная площадка» (3, 478) явно находится во владениях Воланда. Именно туда Князь тьмы приводит мастера с его верной спутницей, прежде чем те отправятся в «вечный дом» (3, 481).

В булгаковском загробном мире мы сначала видим кару, постигшую игемона. «Около двух тысяч лет сидит он на этой площадке и спит, но когда приходит полная луна… его терзает бессонница. Она мучает не только его, но его верного сторожа, собаку» (3, 478). «Он говорит одно и то же, он говорит, что и при луне ему нет покоя и что у него плохая должность. Так говорит он всегда, когда не спит, а когда спит, он видит одно и то же – лунную дорогу, и хочет пойти по ней и разговаривать с арестантом Га-Ноцри» (3, 479). Затем нам показывают, что наказание исчерпано – «двенадцать тысяч лун истекли», и Пилат видит Иешуа. Казалось бы, снова ортодоксия. Грешник «очистился» и – в раю. Но пятый прокуратор Иудеи испытывает не «муки огненные», а внутренние мучения совести – это не католическое чистилище. И отпускает на свободу Пилата не Воланд (не в его власти милосердие), а писатель-демиург, создавший героя.

А. Зеркалов указывает на интересную деталь: «Пилат спит на своей площадке – пока нет луны, а при жизни он спал плохо… Кроме того, игемону, в сущности, тоже “дано по его вере” – его курульное кресло, полная изоляция от ненавистных ему людей и общество его любимого и любящего пса» (7, 219). И, исходя из этого, исследователь делает соответствующий вывод: получается, в «мире том» наказания нет. Есть возможность быть самим собой, вести ту жизнь, которой ждёшь. «Там» – единое царство покоя. Поэтому нет раскалённых клещей.

Нам этот вывод исследователя кажется неправомерным. И речь не столько о том, что «каменистая безрадостная площадка» находится во владениях Воланда, то есть в аду. Речь скорее о душевном состоянии Пилата. Здесь уместно привести высказывание св. Тихона Задонского, проникновенно обрисовавшего картину нравственного состояния грешника в вечности неблагополучной (то есть в геенне огненной): там «будет удаление от лица Божия, пребывание с диаволом и бесами его, тьма кромешная, скорбь и печаль непрестанная, глас воздыхания и плача... Грешника будет грызть совесть без конца, придавая мучение к мучению. В отчаянии осужденный сам себя будет ненавидеть, сам на себя будет гневаться, будет проклинать час своего рождения, проклинать время, в которое грешил» (10, 305).

Пилат, находясь в удалении от лица Божия, испытывает именно мучения совести. Валяющиеся «черепки разбитого кувшина» и «невысыхающая чёрно-красная лужа» (3, 478) вечно напоминают о содеянном. Булгаков пишет, что «возможно, сидящий был глух… Глаза казались слепыми» (3, 478). Он не слышит содрогания земли под тяжестью коней, не замечает верного

пса. Он одинок в своих терзаниях. А это есть ад, хотя и ярко залитый лунным светом. Слово «луна», «лунный» появляется в этом эпизоде двенадцать раз, становясь его лейтмотивом: «зачернели провалы, куда не проникал свет луны», «луна заливала площадку зелено и ярко», «эти самые незрячие глаза вперяет в диск луны», «собака… беспокойно глядит на луну», «когда приходит полная луна… его терзает бессонница», «и при луне ему нет покоя», «видит одно и то же – лунную дорогу» и т.д. (3, 478–479).

Кающийся грешник «в вечности неблагополучной» озарён ярким светом божественной луны, поскольку в инобытийном мире этот амбивалентный символ связан с локусом Иешуа. Ещё один, вполне булгаковский, штрих к картине ада, – причудливая смесь ортодоксии с авторским взглядом на мир, где неразрывно связаны зло и добро.

Другая сторона Воландова «ада» – сатанинский бал. Там веселятся, пируют, развратничают. Но и здесь показана душа, наказанная муками совести, – Фрида. «Беспокойные …назойливые, мрачные глаза» (3, 372) выдают её душевное состояние. Значит, такими мучениями очищаются только те, кто и в земной жизни имел совесть.

Можно согласиться с А. Зеркаловым в том, что огонь Воланда пылает на земле. Ведь образ получается очень сильный: истинный ад – на земле. Как очищение от скверны можно считать пожары в «нехорошей квартире», доме литераторов, Торгсине. Этот огонь – не потустороннее пламя ада, а огонь земного очищения, совершенно подобный тому, что новозаветная традиция вручила Иисусу.

В московском мире зло чрезвычайно разнообразно. В этой связи уместно привести суждение 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» (1, 221). И если ад – это состояние души грешника, ещё живущего на земле, но своими грехами отвергающего Бога, то современная Булгакову Москва изображена именно как нравственная пропасть, где нет места истинному творчеству, любви, верности.

При соприкосновении с нечистой силой выходит наружу бытовое зло, мелкое, и вследствие этого незаметное. Героев, заслуживающих наказания, на страницах романа встречается немало. Тут и председатель жилтоварищества Никанор Иванович Босой, берущий взятки легко и изящно, и распутный пьяница Степа Лиходеев, 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, и пр. Наказания в конечном итоге оказываются мнимыми, хотя, в принципе, и соответствуют рангу этих «грешников». Жизнь в Москве после того, как Воланд покинул Москву, быстро входит в своё русло. Так Булгаков ставит вопрос о земном, социальном происхождении зла, когда даже дьявол не в силах изменить человека.

Зло иного рода являют собой представители литературной элиты. Сам Булгаков называл Союз писателей «Союзом профессиональных убийц» (11, 394), что вполне соотносится с отношением московских литераторов к мастеру.

Множество деталей участвует в описании сатанинского мира московских литераторов. Например, внутренние размеры «старинного двухэтажного дома» (3, 168) оказываются способными вместить такое количество комнат, правлений, редколлегий, различных подсобных учреждений и даже бильярдную, что «у случайного посетителя Грибоедова начинали разбегаться глаза от надписей» (3, 169). Всё это просто чудесным образом располагалось на втором этаже здания так же, как и во время сатанинского бала в «нехорошей» квартире смогли поместиться «неслыханные полчища гостей» (3, 372). Действие в ресторане происходит ровно в полночь (а это излюбленное время нечистой силы). Булгаковым делается акцент на демонической внешности Арчибальда Арчибальдовича: «Вышел на веранду черноглазый красавец с кинжальной бородой, во фраке и царственным взглядом окинул свои владения» (3, 174). «Ровно

в полночь все двенадцать литераторов» (3, 173) спускаются в ресторан. И далее следует описание, которое прямо проецируется на сцены «великого бала у сатаны». И авторское отношение ко всему происходящему в доме литераторов звучит в словах повествователя: «Словом, ад. И было в полночь видение в аду» (3, 174).

Мир литераторов, по словам И. Белобровцевой, «самодовольный и фальшивый, мир попрания духа и стремления к материальным ценностям, борьбы за квартиры и дачи» (1, 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. Мы согласны с высказыванием Александра Меня, что «явление Воланда в Москве 30-х годов имеет тот смысл, что сам дьявол и его компания кажутся порядочными на фоне убогой и мерзкой действительности. Великолепный сатирический приём» (9, 352).

Итак, ад на страницах романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» возникает там, где он, собственно, и должен быть – где есть отступление от вечных духовных ценностей. Ад в инобытии, ад на земле… Эсхатологический характер произведения отражает позицию автора, для которого распад былой культуры в эпоху 30-х годов становится истоком духовной трагедии. Поэтому в мир, погрязший в грехе, идею справедливости несут инфернальные образы. Но даже справедливый судия в облике Князя Тьмы не способен изменить мир.

Библиографический список

1. *Белобровцева И., Кульюс С.* Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий. – М., 2007.
2. *Бессонова М.И.* Отмеченные лунным светом // Відродження. – 1991. – № 8. – С.14–18.
3. *Булгаков М.А.* Собр. соч.: В 8 т. – Т.6: Мастер и Маргарита / Вст. ст. и комм. В.В. Петелина. – М., 2010.
4. *Бэлза И.Ф.* Генеалогия «Мастера и Маргариты» // Контекст – 1978. – М., 1979. – С. 156–248.
5. *Бэлза И.Ф.* IL BEN DE I'INTELLETTO // Дантовские чтения. – М., 1985. – С.26–45.
6. *Данте Алигьери*. Божественная Комедия / Пер. с итал. М. Лозинского; вступ.ст. К. Державина. – М., 1982.
7. *Зеркалов А.* Этика Михаила Булгакова. – М., 2004.
8. Книга Иова, Гл. 34, 10–12 // Библия Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. – М., 2009.
9. *Мень А.В., протоиерей*. Библия и литература XX века. Беседа вторая / Мень А.В., прот. Мировая духовная культура. Христианство. Церковь. Лекции и беседы. – М., 1995.
10. *Тихон Задонский, свт.* Творения: В 5 т. – Т. 5 – М.: Синодальная типография, 1889.
11. *Чуковская Л.К.* Записки об Анне Ахматовой. 1952–1962. – М., 1997.

Н.Ю. Букарева
Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского

СВОЕОБРАЗИЕ РЕШЕНИЯ ЛАГЕРНОЙ ТЕМЫ В СБОРНИКЕ РАССКАЗОВ СЕРГЕЯ МАКСИМОВА «ТАЙГА»

Сергей Сергеевич Максимов – один из прозаиков второй волны русского зарубежья. Он «родился на Волге в 1917 году в семье сельского учителя. В 1920 году вся семья переехала в Москву. По окончании средней школы Сергей Максимов поступил в Литературный институт, но два года спустя был арестован НКВД и приговорен к 5 годам заключения в концентрационном лагере на Печоре. После окончания пятилетнего заключения он вернулся в центральную часть Советского Союза и поселился в маленьком городке, который во время войны был занят немцами в 1941 году. В следующем году Максимов был арестован немцами и после шести месяцев тюрьмы отправлен Гестапо на работы в Германию.

© Н.Ю. Букарева, 2011

Максимов рано начал писать, сотрудничал в детских и юношеских журналах – в «Мурзилке» и в «Смене». После войны, находясь в лагере Ди-Пи в Германии, он написал свой первый роман «Денис Бушуев» (1, 3).

Сборник «Тайга» создавался им с 1945 по 1952 гг. Сюжеты всех рассказов имеют автобиографическую основу – в них отражено пребывание автора в советских концентрационных лагерях. Повествование ведется от первого лица, повествователь и главный герой – одно лицо. Всего в сборник включено 15 рассказов, они расположены не в хронологической последовательности, и в каждом из них речь идет о каком-то эпизоде из жизни автора в заключении. Так, только в шестом рассказе «Одиссея арестанта», который по хронологии должен идти первым, повествуется об аресте двадцатилетнего главного героя в апреле 1936 года, о первых допросах и пытках на Лубянке-2, об обвинении его в участии в «контрреволюционной террористической организации студенчества Москвы» (1, 61), о суде, на котором все свидетели – близкие друзья – подтвердили ложные показания, о вынесении приговора – пять лет заключения. В четвертом рассказе («На этапе») речь идет об отправке заключенных в лагерь, их переправляют на барже в Усть-Вымь. Случайно Сергей встречает своего знакомого Сахарова, с которым они вместе находились в Бутырской тюрьме. Следствие по делу главного героя на тот момент уже было закончено, и его перевели в общую камеру. «В камере было 107 человек (а полагалось – 25)» (1, 43). Главный герой подружился с русскими эмигрантами из Харбина, которые, «к своему несчастью», вернулись в Россию вместе с другими «возвращенцами» (1, 44), однако в 1936 году были арестованы и расстреляны. Эти две главы объединены тем, что в них речь идет о следствии, в остальных рассказах – о пребывании в лагерях.

За пять лет герой сменил множество лагерей, профессий (и лаборант полевой лаборатории, и сваебой, и охранник мертвецкой, и участник концертной бригады, и художник, и печник, и актер в лагерном театре). Все рассказы объединены одной темой – бесчеловечное положение заключенных, усугубляющееся тем, что политических «преступников» и уголовников содержат в одних лагерях, при этом последние имеют привилегированное положение. Они могут проиграть в карты одежду или паек «политических», стать лагерным воспитателем (Гришка-Филон (глава «Воспитатель») «в прошлом – “тяжеловес” и “мокрушник” (бандит и убийца), теперь он возглавлял на лагпункте культурно-воспитательную часть» (1, 32)), стать охранниками («Охрана на “Стошестидесятом пикете” состояла из зырян и отбывших свой срок наказания “урок”. Это были “перевоспитанные” жулики, “перековавшиеся”, ставшие, по мнению НКВД, “людьми”. Работа охранника легкая, оплата высокая, квалификации не требуется никакой, если раньше за убийство приходилось сидеть в тюрьме, то теперь убивай сколько хочешь – никто слова не скажет, даже могут и похвалить. И что характерно: эти люди, на себе испытавшие всю тяжесть жизни советского каторжника, оказывались самыми жестокими охранниками» (1, 106)). Одна из самых страшных глав, повествующая об абсолютно бесправном положении политических заключенных среди уголовников, – «Стошестидесятый пикет». «Здесь уже не было людей. Здесь были звери. Звери – заключенные, звери – энкаведисты. Здесь не было законов или правил; заключенные стремились только к одному – выжить; энкаведисты стремились усилить и без того невыносимый режим» (1, 104). В этом штрафном изоляторе, куда главный герой-повествователь попадает после побега, шансов выжить для политических каторжан не было совсем. «Корзина с пайками вносилась в палатку, и начиналось что-то дикое. “Урки” …забирали весь хлеб себе, залезали на верхние нары и мгновенно съедали его. Шатающиеся от слабости “доходяги”, люди, которым оставалось, может быть, всего несколько дней жизни, тянули худые, бессильные, обтянутые грязной коричневой кожей, руки и умоляли бросить им хоть крошки. Из ввалившихся блестящих глаз катились слезы. Это плакали взрослые мужчины» (1, 105). В первые три дня пребывания Сергея в изоляторе ему не удалось получить ни хлеба, ни баланды, от голода у него

начинаются галлюцинации и помутнение сознания. Вокруг него десятками умирают люди, и никому из охранников и начальства нет дела до этой ситуации.

Однако Максимов показывает, что, при всей разности положения, и политических заключенных, и уголовников объединяет ничем не убиваемая жажда свободы. Именно она толкает людей на побеги, хотя каждый из них осознает их обреченность. Мотив свободы – сквозной в сборнике. Его развитие начинается в первом рассказе – «Прохожая». Повествование в нем строится как рассказ в рассказе – главный герой находит отрывок из дневника погибшего лаборанта полевой лаборатории Михайлова, который сжег свои записи, оставив лишь два фрагмента (с пометкой «Сохранить обязательно»). В них шла речь о том, как он нашел в тайге замерзающую женщину, выдавшую себя за заблудившуюся почтальонку. История этой случайной встречи закончилась трагично – утром ее обнаружили энкаведисты, она оказалась сбежавшей из лагеря политзаключенной. Когда девушка поняла, что ей не спастись, то застрелилась, предпочтя смерть неволе. Ее предсмертная записка была приколота к страницам дневника: «Милый, у меня есть только полминуты времени. Собаки и конвой совсем рядом. Самое главное в жизни – свобода» (1, 19).

Именно стремление к свободе заставляет главного героя совершить побег: «Убьют… не надо… не стоит», – мелькает мысль. Но сильнее и властнее этой мысли звучит другая – это даже не мысль, а лишь одно слово, огненное, пламенное слово: “свобода”. Нас пять человек, готовых рискнуть жизнью за это пламенное слово» (1, 81). Мысль о возможности обретения свободы заставляет объединиться во время подготовки к побегу и политических заключенных, и уголовных. Сутки, проведенные вне лагеря, дают им ощущение полной радости. Но их план был обречен на провал изначально. Главный герой объясняет это не только сложностью самого побега, а, в первую очередь, тем, что местное население севера Коми АССР с энтузиазмом подключалось к поискам сбежавших, ни о какой помощи с их стороны не могло быть и речи. Однако гораздо сложнее легализация жизни после побега. «Нельзя посадить всю страну в тюрьму, но сделать из страны тюрьму можно. И Сталин сделал это. За каждым человеком, в любой деревне, в любом городе, в любом конце Сов. Союза ведется тщательное, долголетнее наблюдение. И если где-либо появится новый человек, то в тот же час начинается выяснение: кто он? откуда? зачем приехал? чем занимается? и т.д. и т.п.» (1, 94). Побег заключенных заканчивается трагично: двое из пятерых погибают, остальных отправляют в штрафные изоляторы, выжить в которых удавалось единицам.

Лишь после освобождения из лагеря герой обретает свободу, однако эта иллюзия рассыпается спустя несколько дней его пребывания вне зоны. Сергей сталкивается с ситуацией, которую сам характеризует «проказой»: он, как бывший заключенный, не может устроиться на работу, в результате ему не на что жить, он голодает, по сути, так же, как в лагере. «Ночью мучительно думал: так где же кончается каторга и где начинается “жизнь на свободе”? Где же “воля”?» (1, 196). После долгих мытарств в поисках работы единственное, что ему предлагает секретарь горкома партии: «…Могу направить вас в качестве чернорабочего-землекопа на торфоразработки. Там работают и заключенные, и вольнонаемные. Почти все лишенцы там работают» (1, 206). Логический итог, к которому приходит Сергей в своих размышлениях, – между волей и лагерем разницы для него и для тысяч таких же, как он, нет. Рассказ «Прокаженный» является заключительным в сборнике. Последний абзац этого произведения объясняет причину будущей эмиграции Сергея Максимова: «И здесь, в тиши, под голубым небом моей милой, несчастной родины у меня родились иные мысли, мысли, приведшие меня через несколько лет в эмиграцию, мысли, придавшие мне сил… Борьба! Только ради этого стоит жить!..» (1, 207). Таким образом, характерными чертами автобиографического героя С. Максимова являются несгибаемость воли, стремление к свободе, непокорность обстоятельствам.

Сборник «Тайга» отличается единством не только тематическим, но и стилевым. Важную роль во всех рассказах выполняет пейзаж. Основная его функция – психологическая: пейзаж либо соответствует внутреннему состоянию героев, либо контрастирует ему. Например, в рассказе «Одна ночь» пейзаж, помимо психологической, выполняет еще и композиционную функцию, создавая обрамление. Начинается рассказ с короткой, как всегда у Максимова, лаконичной зарисовки осеннего леса: «Осень. Уныло бегут лохматые тучи, нагоняя на душу тоску. Белыми свечками стоят березки и слушают печальную панихиду – тихий шум тайги. В сумерках плавно опадают редкие, последние листья с деревьев; сухие, желтые, они неторопливо падают на сырую землю…» (1, 47). В данном фрагменте прямо фиксируется состояние автобиографического героя: «тоска». Органичен здесь и эмоциональный эпитет «печальная (панихида)», так как ниже поясняется уже не только психологическое состояние главного героя, но и физическое: «Я сам на грани полного истощения. Глаза ввалились, руки бессильно висят вдоль тела. Последние два дня я уже был не в состоянии возить тачки и, как ни кричали на меня десятники и прорабы, я целый день лежал в забое и смотрел на холодное небо, мечтая о скором конце, мысленно прощаясь с дорогими мне людьми, оставшимися где-то далеко, далеко…» (1, 48). Практически тот же пейзаж повторяется в финале рассказа: «Выплыла луна и голубым, слабым светом залила тайгу. Березки вновь засветились, вновь загорелись свечки, как будто прибавился еще один новый покойник. Пронзительно, как плакальщица, закричала сова. Легкий ветер зашуршал по сухой траве, понес рыжие листья; словно кадилами, тяжело закачали мохнатыми ветвями столетние ели» (1, 52). Все сравнения в этом отрывке связаны с темой смерти не случайно. Речь в рассказе идет о том, что главный герой получил должность охранника мертвецкой, и это спасло его от смерти, так как и паек ему полагался больше, чем простым рабочим, и сама работа была гораздо проще. Однако мотив тоски (основной в этом рассказе) связан не только с судьбой главного героя. Основным событием рассказа является эпизод свидания, которое устраивают в мертвецкой уголовник Петька-Красюк и его избранница. Заключенных нисколько не смущает соседство трупов; они давно выбрали мертвецкую в качестве места встреч, так как там их не ищет конвой. За возможность свидания в мертвецкой они дают главному герою буханку хлеба, которая, как пишет Максимов, «жгла мне руки». «Я сел на хворост и швырнул в первый раз в жизни хлеб на землю» (1, 52). Таким образом, важной для писателя становится моральная проблема – выжить в лагере не любой ценой, а сохранив в себе человека, не потерять нравственные ценности. Именно эта проблематика будет впоследствии основной для писателей, обращавшихся к лагерной прозе, – А.И. Солженицына (рассказ «Один день Ивана Денисовича», 1962), В. Шаламова («Колымские рассказы», 1954–1974).

Еще одной особенностью сборника С. Максимова является наличие философского финала практически в каждом рассказе. Все они имеют сюжетную развязку, но не ею заканчиваются. Последняя фраза – лаконичная философская сентенция, касающаяся не столько авторского видения лагерной жизни, сколько выражающая его нравственную или мировоззренческую позиции. Например, заключительное предложение рассказа «Прохожая»: «Холодно. Ах, как холодно на этой земле!..» (1, 19) – не имеет непосредственного отношения к сюжету, оно имеет более обобщенное значение, выражая отношение рассказчика к жизни как таковой. Еще один пример подобного финала – в рассказе «Одна ночь»: «Тайны жизни и смерти слились в один жуткий, нестройный аккорд…» (1, 52). Эту фразу можно толковать по-разному. С одной стороны, ее смысл непосредственно связан с сюжетом. Свидание заключенных, описанное в этом рассказе, противостоит смерти, царящей в лагере. С другой стороны, соотносится этот финал и с судьбой главного героя: именно получение должности охранника мертвецкой спасает его от смерти в забое от голода и невыносимо тяжелой физической работы. Но этот же финал можно рассмотреть и в более широком значении: жизнь и смерть – две философские категории, определяющие

закономерности человеческого существования во все времена. Эти разные понимания финала рассказа позволяют рассмотреть его содержание не только с точки зрения социального аспекта (лагерная тематика), но и с точки зрения вечной проблематики.

Таким образом, сборник Сергея Максимова «Тайга» может быть рассмотрен в контексте развития лагерной темы. Это позволит не только открыть новое имя в прозе русского зарубежья, но и проследить общие закономерности развития отечественной литературы.

Библиографический список

1. *Максимов С.* Тайга. – Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1952.

С.С. Лобинская
Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского

ЖИЗНЕННЫЕ ИСКАНИЯ СЕРГЕЯ НИКОЛАЕВИЧА МАМОНТОВА (ПО РОМАНУ МАРКА АЛДАНОВА «ИСТОКИ»)

Марк Александрович Алданов является одним из известнейших писателей русского зарубежья XX столетия, который посвятил свое творчество анализу исторической действительности этого века. «Истоки» – самый крупный из романов Алданова. Он был начат в Соединенных Штатах в годы Второй мировой войны, завершен вскоре после ее окончания, отдельное издание на английском языке появилось в 1948 г., а на русском – в 1950 г. К тому времени, когда писатель начал работу над ним, он уже прославился как автор многих развернутых исторических картин. «Живи как хочешь», «Девятое термидора», «Чертов мост», трилогия «Ключ-Бегство-Пещера», тетралогия «Мыслитель» – все эти произведения уже нашли своего читателя.

Как и все романы Алданова, «Истоки» представляют собой широкое полотно, включающее широкую галерею персонажей, реальных и вымышленных, описание крупных исторических событий. В романе «Истоки» Алдановым изображается конец XIX века, время правления императора Александра II. Основное действие в романе происходит на территории России, но пространственные рамки расширяются за счет путешествий, командировок и эмиграции главных героев в страны Европы и Соединенные Штаты. Персонажей можно разделить на три группы: исторические лица (Александр II, Бисмарк, Марк, Бакунин и др.), вымышленные герои, образующие отдельные сюжетные линии (Мамонтов, Софья Яковлевна и Юрий Павлович Дюмлеры, Коля Дюмлер, Черняков, Катя и др.), и второстепенные герои, которые встречаются в повествовании один-два раза (несмотря на это, автор наделяет их именами и дает подробные характеристики).

Наше внимание привлекает образ Сергея Николаевича Мамонтова, одного из центральных образов. У любого читателя прежде всего возникает вопрос: это вымышленный герой или историческая личность? Всем известно имя знаменитого мецената Саввы Мамонтова. По биографическим данным, которые собраны В.А. Бехревским в книге «Савва Мамонтов» [4], Савва Мамонтов родился в 1841 г. в городке Ялуторовске Тобольской губернии, в котором жили когда-то ссыльные декабристы. Его отец, Иван Федорович, успешно занимался винным откупом, в 1840 г. переехал с семейством в Москву. Отец Саввы всегда тяготел к самым смелым проектам, поэтому одним из первых обратился к железнодорожному строительству. В 1859 г. Иван Федорович получил концессию на строительство железной дороги из Москвы в Сергиевский Посад.

© С.С. Лобинская, 2011

Савва с детства знал французский и немецкий языки, много занимался дома, учился на юридическом факультете Московского университета. Отец хотел, чтобы Савва стал достойным продолжателем его дела. Он определил его в Институт корпуса гражданских инженеров (Горный корпус) в Санкт-Петербурге. А в свободное от учебы время Савва начал посещать драмкружок. Поначалу Иван Федорович был доволен сыном, ходил на спектакли, но потом, видя, как велик интерес Саввы к сцене, отослал его подальше от театральных соблазнов – в Персию – учиться торговать. Савва смирился и после Персии отправился в Италию – изучать основы шелководства, практическую коммерцию и европейские методы торговли. После приезда из Италии в Москву Савва снял здание на Ильинке и открыл собственное дело – торговлю итальянским шелком.

В 1865 г. Иван Федорович благословил сына на брак с дочерью купца первой гильдии Лизой Сапожниковой и подарил молодоженам дом на Садово-Спасской, в котором вскоре стали собираться художники (В.Г. Перов, В. Серов и др.), которым покровительствовал Мамонтов.

При сравнительном анализе биографий Саввы Мамонтова и героя романа «Истоки» можно обозначить несколько общих черт. Помимо сходства в фамилии с Саввой Мамонтовым Сергей Николаевич так же, как и великий меценат, увлекается искусством (Сергей Мамонтов занимается живописью). Нельзя не отметить и тот факт, что в романе Сергей Николаевич покровительствует цирковым актерам, после смерти Карло – акробата, благодаря которому цирк вообще бы мог не существовать, берет под опеку Катю и Алешу Рожкова. Так же, как и Савва, Сергей Мамонтов уезжает за границу для получения образования. Однако этим сходство между ними и ограничивается.

Исследователи давно обратили внимание и на возможность выявления литературной реминисценции. Известно, что любимейшим писателем Алданова был Л.Н. Толстой. «Он произносил эти два слова “Лев Николаевич”, – свидетельствует поэт Георгий Адамович, – почти так же, как люди верующие говорят: “Господь Бог”» (1, 52), а А. Чернышев в своей статье «Четыре грани Марка Алданова» считает, что Алданов подражал Льву Николаевичу. А. Чернышев пишет, что «история болезни и смерти Юрия Павловича Дюмлера навеяна историей болезни и смерти Ивана Ильича, нравственный итог исканий Мамонтова – счастье только в личной жизни – заставляет вспомнить Левина» (1, 505).

С Сергеем Николаевичем Мамонтовым Алданов знакомит читателя в первой части романа. Однако его биографии автор уделяет мало внимания. Читатель не встретит в романе отдельной главы или хотя бы абзаца, в котором рассказывалось бы, где он родился, как проходило его детство и т.д. Алданов вскользь говорит о том, что дед Мамонтова был крепостным, получившим свободу благодаря реформе 1861 года. О родителях читателю говорит сам Сергей Николаевич: «…Отец умер недавно… в наследство оставил завод и небольшое имение, приобретенное… на юге после получения дворянства…» (1, 12). Возможно, Алданов не ставит перед собой задачу показывать всю его родословную, а демонстрируются только те факты биографии, которые влияют на формирование его мировоззрения.

Мамонтов вырос в крестьянской среде, впитывал ценности крестьянского быта, но благодаря отцовскому рвению к обеспеченному существованию становится дворянином. Мамонтов изучил то, как *надо* себя вести в светском обществе. Таким образом, Сергей Николаевич теряет естественность своего происхождения, естественность быта и тем более «естественность мыслей», что гнетет его нестерпимо. Так, живя в одной из гостиниц Санкт-Петербурга, он встает принципиально поздно, называет прислугу на «вы», делает вид, что читает утреннюю почту, выпивает не более трех стаканов чаю с утра, берет билет в синий вагон (это могут позволить себе только представители высшего общества), – все, что, по его мнению, должен делать представитель дворянства.

Мамонтов выбирает для себя искусство как сферу, где будут реализовываться его способности и амбиции. Он *решает стать* художником. И в этом его решении также чувствуется

неестественность и желание подражать великим. Так, на замечание Михаила Яковлевича Чернякова, друга по университету, о неряшливом виде его комнаты, Мамонтов отвечает: «Мастерские Тициана и Леонардо имели точно такой же вид» (1, 6). Он моделирует свой образ жизни, соотнося его с жизнью великих. Одежда разбросана по комнате явно намеренно: «…Рукава, как нарочно, были вывернуты на изнанку» (1, 8). Даже образ Стеньки Разина Мамонтов списывает у «Василиев» (Перова и Сурикова).

Не менее популярной тенденцией в России конца XIX в., чем увлечение искусством, является и участие в революционном движении. Мамонтов стремится и там «отметиться». Он врет себе, что «Капитал» читает с удовольствием. И все на этот момент неестественно в жизни Мамонтова. Возможно, поездка за границу является попыткой убежать от этой жизненной фальши и подумать, куда двигаться дальше. Возможно, Мамонтов опять демонстрирует манерное поведения для аристократического мира, а возможно, он считает, что за границей ему будет проще создать себе громкое имя. И эта непонятность цели поездки раздражает самого Мамонтова. Это раздражение четко прослеживаются в его отношениях с Софьей Яковлевной, которая также была из простой семьи, но благодаря красоте удачно вышла замуж за Юрия Павловича Дюмлера, стала бывать при дворе и пользоваться вниманием царя. Возможно, Мамонтов завидует ей, ее безупречной игре в «светское общество», ее громкому имени, положению. Услышав, как два аристократических франта в опере назвали Софью Яковлевну «ничто», он чувствует «удовлетворение».

Единственное, что приносит истинную радость Мамонтову, – это общение с Катей, акробаткой из цирка. Цирковое общество противопоставлено в романе аристократическому. Катя привлекает Мамонтова искренностью, открытостью, отсутствием претензии на уникальность, словом тем, что свойственно простым людям. Перед Катей Сергею Николаевичу не надо притворяться, только с ней он чувствует себя спокойно. Но признаться в этом он не может. Мамонтов смущается, когда Черняков спрашивает его о связи с Катей, так как считает, что эти отношения рассмотрят в свете как «мещанскую интрижку» (1, 8). Сергей Николаевич интуитивно не хочет выставлять чистые отношения с Катей на растерзание аристократическим сплетникам.

Он приезжает в Швейцарию, чтобы встретиться с Бакуниным и набраться «уму-разуму». И здесь его ждет первое разочарование. Трепет перед фигурой знаменитого революционера пропадает, когда он понимает, что тот простой человек, который ориентирует массы людей на бессмысленную бойню. Бакунин возвращает собеседника в реальность, говоря о том, что революция – это море крови во имя идеи, и откровенно одобряя то, как Стенька Разин прославил свое имя – «он тогда на шоринском струге много людей перевешал...» (1, 64). На этом этапе своей жизни Мамонтов, одержимый иллюзорным представлением о действительности, показывая стремление прославиться на баррикадах, явно ориентируется на модель поведения романтических героев.

На этом этапе Сергей Николаевич позволяет себе сравнить Катю с Софьей Яковлевной, замечая внешнюю привлекательность последней. Свойственным художнику взглядом, Мамонтов отмечает именно внешнюю красоту сестры Чернякова в противовес искренности и духовному богатству Кати. Уже научившись видеть и понимать красоту внешнего облика женщины, он пока не признает значимость духовного богатства и искренности Кати, хотя интуитивно и тянется к ней. Противостояние внешней и внутренней красоты, реализованное в образах двух героинь – Кати и Софьи Яковлевны (можно отметить авторскую иронию и в выборе имени Софья для героини), явно отсылает нас опять к творческому опыту Л.Н. Толстого, прежде всего к его роману-эпопее «Война и мир», где наиболее очевиден контраст Элен и Наташи Ростовой.

Тут можно поставить условную границу первого этапа духовного поиска Мамонтова, который начинается в Санкт-Петербурге 11 января 1874 г., для которого характерны метания

Мамонтова, тщетные попытки определить истинные ценности существования. Это проявляется в том, как он организует отношения с двумя женщинами, Катей и Софьей Яковлевной, в категоричности суждений, в желании стать либо художником на *всю жизнь*, хотя все *окружающие* не признают его таланта, либо революционером, также не меньше, чем на жизнь.

На этом этапе духовного становления Мамонтов продолжает поиск своего кредо, понимая, что его *таланта художника окружающее общество не признало*. Пытаясь сменить место жительства, уехав в Америку, он планирует сменить и вид деятельности – стать журналистом, комментируя, что «это судьба всех бездарных неудачников – бросаться из стороны в сторону» (1, 129).

Второй этап духовных исканий Мамонтова начинается 13 июня 1878 г. и связан со знаменитым Берлинским конгрессом. Попав на него, Мамонтов понимает, что журналистика ему чужда, так как переполнена злобой и ненавистью: «…Однако соперничали они друг с другом… и интерес переходил в чисто спортивный… каждый из них позеленел бы от досады, если бы узнал, что другому удалось добыть что-то ценное…» (1, 260). Несмотря на интерес к международной журналистике и журналистам, Сергей Николаевич понимает, что главная ценность в жизни этих людей «деньги»: «…Международные репортеры были ему противны своей уверенностью в том, что все в мире покупается и продается…» (1, 261). Герой опять находится перед выбором, он понимает, что его поиски смысла жизни не дают существенных результатов: «Надо, наконец, решить, что с собой делать. Я живу все со дня на день, живу *покаместь*, и так долго жить нельзя» (1, 262).

Отношения с Катей на этом этапе радикально меняются – он уже недоволен ими. В их отношениях он в большей степени похож на опекуна и постоянно чувствует ответственность за нее. Мамонтов признается себе: «…Я никогда не брошу Катю, это было бы подлостью…» (1, 265). Сергей Николаевич убеждает себя, что по-прежнему любит Катю – «нельзя не любить ее, она прекрасна…» (1, 268), несмотря на то, что все время думает о Софье Яковлевне Дюмлер.

В конце этого этапа Мамонтов разочаровывается в том, что профессия может быть одна и на всю жизнь – это он категорично утверждал ранее. Его суждения уже больше напоминают рассуждения зрелого мужчины: «…Это малоспособные или косные люди выдумали, будто у человека должна быть непременно одна специальность. Человек средних способностей, имеющий хорошее общее образование, может в год-другой изучить любую специальность, и перемена работы превосходная школа…» (1, 285).

Следующий этап поиска смысла жизни Мамонтова начинается осенью 1878 г. Сергей Николаевич приезжает после долгих скитаний в Санкт-Петербург, разочарованный в выбранной профессии и в женщинах. Мамонтов решает вновь примкнуть к революционному движению. Как Сергей Николаевич попадает в общество революционеров, Алданов читателю не показывает. Мы встречаемся Мамонтова уже на конспиративной квартире Дворника. Это уже не тот Мамонтов, который рвался прославить своё имя на «баррикадах», перед нами человек, который *наблюдает* за людьми, одержимыми своими идеями: «Михайлов кем был бы в старой России? Михайлов зарезал бы патриарха Никона, никого не выдал бы под пыткой и взошел бы на костер с уверенностью, что чрезвычайно удачно и разумно прожил свою жизнь…». После смерти Юрия Павловича Дюмлера с весны 1879 г. Мамонтов становится любовником Софьи Яковлевны. Чувство дискомфорта в отношениях с Софьей Яковлевной не оставляло, так как все отношения были обусловлены денежным интересом. «…В Риме я по ночам не спал: что делать после того, как все будет прожито, и что ей сказать?» – вспоминает Сергей Николаевич. После убийства Александра II Софья Яковлевна, без памяти любившая царя, обвинила Мамонтова в причастности к нему, так как знала о его связи с революционерами. После этого скандала отношения становятся невозможными.

С конца марта 1881 г. начинается последний этап, когда Мамонтов разочаровался во всем: в живописи, в журналистике, в революции, в женщинах. Он впадает в депрессию, сделав вывод, что в этом мире ему нет места: «Мамонтов думал, что ему больше ничего в жизни не хочется, – “это самое тяжелое, что может случиться с человеком”. Он проводил большую часть дня дома, лежа на диване и ни с кем не разговаривая» (2, 171). Одна Катя, как верная подруга, поддерживала его в эти минуты. Отстранившись от всех мирских сует, Мамонтов понимает, что для счастья не надо громкого имени, денег, а можно обойтись малым и стать бескрайне счастливым: «…У каждого из нас настает момент, когда настает время уйти в себя, в свое, чаще всего в свою семью. У меня были друзья, они умерли или случай вычеркнул их из моей жизни, и я о них годами не думаю. Настоящее свое не велико. Для меня теперь это только Катя…» (2, 171). Таким образом, не найдя себя в профессиональной деятельности, в общественном служении, Мамонтов признает для себя ценность семейной жизни.

Пройдя долгий путь исканий, Николай Сергеевич так же, как и Константин Левин, может быть счастливым только в своей семье, на родной земле. Переезжая с женой Катей в родовое имение, он осознает, что готов прожить здесь всю оставшуюся жизнь, понимает естественность пребывания в имении и радуется тому, что этот дом, сад и земля ему так же дороги, как и его отцу: «…И к некоторому его удивлению, ему было приятно, что его отец тоже любил этот уголок парка…» (2, 196).

Вся жизнь Мамонтова в романе «Истоки» представляется чередой метаний, которые заканчиваются всегда разочарованием в существующих на данный момент идеалах. Только в финале романа герой приходит к пониманию того, что семья и есть главная ценность. Проводя параллель с образом Константина Левина, мы можем сделать вывод о том, что герой Л.Н. Толстого дошел до конечной цели своих исканий, а нравственные искания Сергея Мамонтова могут этим и не ограничиться. Нет уверенности в том, что герой не испытает очередного разочарования, как это было с Евгением Онегиным, который также остается в конце романа на распутье.

Таким образом, путь исканий Сергея Мамонтова вызывает множество литературных ассоциаций: и с героем А.С. Пушкина – Евгением Онегиным, и с И.С. Тургеневым – Аркадием Кирсановым, но есть в нем и те черты, которые можно считать уникальными, к которым можно отнести безудержное желание жить. В отличие от других героев русской классики, он открыт для приобретения любого знания. Сергей Николаевич обладает особой энергией жизни, которая рождает желание обладать безграничной свободой. Поэтому в тех жизненных ситуациях, когда перед ним обозначаются какие-либо ограничения, Мамонтов готов все бросить и продолжать поиски той сферы жизни, которая обеспечила бы абсолютную свободу. Однако это стремление героя уйти как можно дальше от «истоков» парадоксальным образом приводит его назад, в мир патриархальных ценностей, что в какой-то степени обесценивает его искания. Естественность, простота природного существования оказываются ему необходимы так же, как и очень многим людям того времени.

Библиографический список

1. *Адамович Г.* Одиночество и свобода: литературно-критические статьи. – СПб.: Logos, 1993. – 286 с.
2. *Алданов М.А.* Истоки: Избранные произведения: В 2 т. – М.: Известия, 1991. – 576 с.
3. *Алданов М.А.* Истоки: Избранные произведения: В 2 т. – Т. 2. – М.: Известия, 1991. – 512 с.
4. *Бахревский В.А.* Савва Мамонтов. Љ М.: Молодая гвардия, 2000. – 513 с.
5. *Чернышев А.* Четыре грани таланта Марка Алданова // Алданов М.А. Исток: В 2 т. – Т. 2. – М.: Известия, 1991. – С. 494–507.

П.С. Глушаков
Рижский государственный университет (Латвия)

ТРИ ЗАМЕТКИ О «ПРОЩАЛЬНЫХ СТИХОТВОРЕНИЯХ» В РУССКОЙ ПОЭЗИИ XX ВЕКА

Сергей Есенин: «До свиданья, друг мой, до свиданья...»

Стихотворение С.А.Есенина «До свиданья, друг мой, до свиданья...» (1925) давно и прочно обрело репутацию одного из наиболее значимых, «суггестивных» произведений. Этому способствовали как реалии его написания, так и общеизвестные факты биографии поэта: предсмертное стихотворение, написанное кровью, «преодолело» границы литературного текста, став одновременно образцом для многочисленных подражаний, ценным артефактом в есенинской мифологии, материалом для графологических и даже криминалистических расследований[1].

История текста этого стихотворения подробно исследована[2], однако некоторые, как представляется, немаловажные акценты можно обнаружить даже при обращении к казалось бы хрестоматийному материалу.

В известной статье «Как делать стихи?» (1926) В. Маяковский подчеркнул именно *литературный* смысл финальных строк есенинского стихотворения: «После этих строк смерть Есенина стала литературным фактом. <…>

И никакими, никакими газетными анализами и статьями этот *стих* не аннулируешь.

С этим стихом можно и надо бороться стихом и *только стихом*»[3]. Кроме этого, Маяковский замечает: «Поэтически эти стихи не могут впечатлять. Эти стихи вызывают смех и раздражение»[4]. Таким образом, Маяковский объяснял не только тот «социальный заказ»[5], который привёл к написанию стихотворения «Сергею Есенину», но и вскрывал уязвимый пафос строк Есенина, граничащих (вне известного трагического контекста) с трюизмом и назойливым морализаторством. Между тем чуткий поэтический слух Маяковского, вероятно, косвенным образом уловил в заключительных есенинских строках нечто большее, обнаружил не только те «целевые установки»[6] или просто сентиментальные подражания и перепевы («фельетонный стилёк»)[7], которые вызвали к жизни эти две строки (отметим, что на этом «двустрочном каркасе» и держится вся «мифология» стихотворения Есенина), но и наметил жанровую генеалогию самого текста.

Возможно, некоторое влияние на смысловую и ритмическую основу стихотворения «До свиданья, друг мой, до свиданья...» оказал текст басни И.А. Крылова (из Лафонтена) «Крестьянин и смерть»:

Набрав валежнику порой холодной, зимной,
Старик, иссохший весь от нужды и трудов,
Тащился медленно к своей лачужке дымной,
Кряхтя и охая под тяжкой ношей дров.
Нес, нес он их и утомился,
Остановился,
На землю с плеч спустил дрова долой,
Присел на них, вздохнул и думал сам с собой:
«Куда я беден, боже мой!
Нуждаюся во всем; к тому ж жена и дети,
А там подушное, боярщина, оброк...

© П.С. Глушаков, 2011

И выдался ль когда на свете
Хотя один мне радостный денёк?»
В таком унынии, на свой пеняя рок,
Зовет он смерть: она у нас не за горами,
А за плечами:
Явилась вмиг
И говорит: «Зачем ты звал меня, старик?»
Увидевши ее свирепую осанку,
Едва промолвить мог бедняк, оторопев:
«Я звал тебя, коль не во гнев,
Чтоб помогла ты мне поднять мою вязанку».

<…>

Из басни сей
Нам видеть можно,
Что как бывает жить ни тошно,
А умирать еще тошней[8].

Традиционным образом отделённая от основного текста басни «мораль» (бытовавшая, как это часто бывает с произведениями этого жанра, на правах отдельного «крылатого выражения»[9]), возможно, некоторым образом отразилась в строках Есенина:

В этой жизни умирать не ново.
Но и жить, конечно, не новей[10].

Вероятным претекстом стихотворения Есенина называлась немецкая масонская похоронная песня[11], переведённая Ап. Григорьевым. Описывая свои ощущения об этом и других стихотворениях Григорьева, А.А. Блок в статье (предпосланной сборнику, в составе которого и находился текст немецкой песни) «Судьба Аполлона Григорьева» писал: «Я приложил бы к описанию этой жизни картинку: сумерки; крайняя деревенская изба одним подгнившим углом уходит в землю; на смятом жнивье – худая лошадь, хвост треплется по ветру; высоко из прясла торчит конец жерди; и все это величаво и торжественно до слез: это – наше, русское»[12].

«Русифицированный» Крыловым вариант лафонтеновской басни (с привнесением в неё реалий «боярщины» и «оброка») также многими нитями связан с безрадостной «картинкой» Блока. Анекдотичный сюжет с ложным призыванием смерти (дальние «отголоски» этой сюжетной коллизии, возможно, и уловлены Маяковским: «стихи вызывают смех»), пройдя по лабиринтам памяти, оборачивается у Есенина трагической финальной точкой в его поэтическом пути. Так обретают своё основание категоричные слова Маяковского («Сразу стало ясно, скольких колеблющихся этот сильный стих, именно – стих, подведет под петлю и револьвер»[13]), – призывание смерти и в некоторой степени «игра» с ней[14] приводят к неминуемому итогу.

Примечания

[1] См.: *Зуев-Инсаров Д.М.* Почерк и личность. Изд.2-е, испр. и доп. – М., 1930. – С. 87. Из работ последнего времени: *Москвина З.* Текст как свидетель: Кто автор стихотворения «До свиданья, друг мой, до свиданья»? // Литературная Россия. – 2010. – №40; а также критику этой статьи: *Панин И.* Есенина «убивают» снова и снова // Литературная газета. – 2010. – №40.

[2] *Кошечкин С.П., Юсов Н.Г.* Комментарии // *Есенин С.А.* Полн. собр. соч.: В 7 т. – М., 1996. – Т. 4. – С. 445–456.

[3] *Маяковский В.В.* Как делать стихи? // *Маяковский В.В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. – М., 1959. – Т. 12. – С. 96.

[4] Там же. – С. 97.

[5] Там же.

[6] Там же.

[7] Там же. – С. 98.

[8] Вольный перевод басни Ж. Лафонтена «La Mort et le Bucheron». С.П. Жихарев в своих воспоминаниях выделил именно две финальные строки крыловской басни, охарактеризовав их в качестве «прекрасных стихов» и подчеркнув их «простоту и верность», которые способствуют легкому запоминанию и дальнейшему «крылатому» бытованию этих элементов текста (см.: Литературные салоны и кружки. Первая половина XIX века. – М.; Л., 1930. – С. 8–9, вторая пагинация).

[9] Строки крыловской басни зафиксированы в словаре М.И. Михельсона: Русская мысль и речь. Свое и чужое. Опыт русской фразеологии. Сборник образных слов и иносказаний. Т. 1. – СПб., 1896. Нужно сказать, что сами есенинские строки также стали объектом лексикографирования; см.: *Ашукин Н.С., Ашукина М.Г.* Крылатые слова. – М., 1987. – С. 413. (Правда, учитывая время составления этого словаря, есенинские строки приведены здесь только как иллюстрация к более позднему стихотворению Маяковского.)

[10] *Есенин С.А.* Полн. собр. соч.: В 7 т. – М., 1996. – Т. 4. – С. 444.

[11] *Ронен О.* Из наблюдений над стихами эпохи «Промежутка» // Пятые Тыняновские чтения. Тезисы докладов и материалы для обсуждения. – Рига, 1990. – С. 24.

[12] *Григорьев Ап.* Стихотворения / Собрал и примечаниями снабдил Александр Блок. Репринтное воспроизведение издания 1915 года. – М., 2003. – С. XI (отдельная пагинация).

[13] *Маяковский В.В.* Как делать стихи? // *Маяковский В.В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. – М., 1959. – Т. 12. – С. 97.

[14] См. дискуссионную точку зрения, согласно которой написание стихотворения и последовавшие затем события объясняются апелляцией Есенина к друзьям, отчаянной попыткой привлечь внимание; самоубийство, «задуманное» поэтом только как некоторая «игра», становится несчастным случаем, а само стихотворение в таком прочтении получает рискованные с интерпретационной точки зрения смыслы, тем не менее, близкие крыловской басне: напомним, что оторопевший крестьянин пытается «дезавуировать» призыв смерти исключительной безделицей, шуткой, игрой (подр.: *Ивлев Д.Д.* Самоубийство или убийство? (Версия) // Есенинский сборник. – Даугавпилс, 1995. – С. 112–125).

Николай Рубцов: «Я умру в крещенские морозы…»

Написанное в 1970 году, стихотворение «Я умру в крещенские морозы…» получило широкую известность после трагической гибели Николая Михайловича Рубцова. Эта известность понятна в контексте «предсказательной» поэтической мифологии многих русских лириков, часто рефлектирующих по поводу своей кончины или даже напрямую указывающих некоторые временные рамки этого события. Последовавшая спустя неполный год смерть Рубцова только укрепила такое мифологизированное прочтение, окончательно оформив тему этого стихотворения (смерть, трагическая конечность земного существования). Для подобного прочтения этого поэтического текста, на первый взгляд, есть все резоны.

Целый ряд рубцовских текстов, написанных до 1970 года, начиная с самой ранней его лирики (хотя, что считать ранней лирикой Рубцова, жизнь которого оборвалась в тридцать пять лет?), наполнены определённым «пафосом конечности», ожиданием и предчувствием скорого конца. Однако эти примеры, число которых можно, действительно, множить, интерпретируются по преимуществу как выражение пессимистических настроений бесприютного поэта. Это верно только отчасти. Мироощущению Рубцова свойственен не пессимизм (это для поэта, скорее, явление бытовое, а к быту он, как известно, относился не с безразличием даже, а с презрением), а эсхатологизм (не осознаваемый поэтом, наверное, в именно богословском понимании, но ощущаемый личностно, интуитивно). Подобные эсхатологическое понимание собственной судьбы (не отделяемой, впрочем, от судьбы своего народа) создаёт своеобразный структурированный текст, описываемый в явственно выраженных пространственно-временных координатах. Пространственным маркером эсхатологического мироощущения у поэта выступает пространственный концепт «край», а временной концепт «ночь» завершает описательную картину «близкого конца». Здесь, конечно, актуальна ставшая классической рубцовская мифологема *лодки*, плывущей на другой берег, перевозящей героя в «иной мир» (невозможность попадания

в этот мир, детство, к примеру, приводит к появлению образа «лодки на речной мели», которая «скоро догниёт совсем»). На «том берегу», как правило, располагается кладбище (здесь важна ещё и знаменательная оппозиция «правого» и «левого», носящая, безусловно, мифологический и сакральный характер).

И вот, наконец, апогей этой темы в стихотворении «Я умру в крещенские морозы…», в котором настойчивое анафорическое повторение слов «я умру» (соотносимое с тройным «кто-то») звучит и как заклинание, и как убеждённость, основанная на каком-то высшем знании. Здесь же – соединение темпоральности и фоники: поэт указывает январские временные координаты (напомним, что убийство Рубцова произойдёт в ночь на 19 января) и на звукомифологию «треска берёз», что, с одной стороны, в бытовом «метафорическом» прочтении – не более чем деталь сильного мороза, но и вместе с тем – в контексте эсхатологическом – метафора сакрального порядка: «берёза – свечка» (образ, закреплённый русской лирикой), потрескивание свечей в церкви...

Явная оппозиция зимы и весны в этом стихотворении тоже двоична: в бытовом плане – это надежда на изменение личной участи поэтом (возможный приезд дочери к нему): «Под вечер, – вспоминает Г.М. Меньшикова, – меня вдруг вызывают. Я вышла на улицу...

– Зачем ты здесь? – спросила Генриетта Михайловна.

– Приехал узнать, когда вы с Леной переедите ко мне, – ответил Рубцов.

– Мы не собираемся. <...>

– И до весны я, может быть, не доживу...»[1]

Одновременно весна – это, в мироощущении христианина, прежде всего Пасха, Воскресение (случайно ли, в изданиях Рубцова сразу после «Я умру...» печатается текст стихотворения «Свадьбы были, Пасха ли...»?).

Весеннее наводнение, затапливающее кладбищенский сельский погост (очень частый образ лирики Рубцова), вырастает в грозную образность именно попирания смертью смерти, отрицания «вечности покоя», которой поэт «не верит». Уточнение «сам не знаю, что это такое...» указывает как раз на интуитивное, дологическое осознание Рубцовым такого миропонимания, которое условно можно назвать «стихийным христианством». Отрицание же «не верю», как ни парадоксально, является только одной из трансформаций «верую»: *не верю* в смерть, значит – *верю* в вечную жизнь души.

Примечание

[1] *Коняев Н.* Николай Рубцов. – М., 2001. – С. 283–284.

Василий Шукшин: «Воскреси меня тоже, праведный Боже…»

В воспоминаниях Ю. Никулина содержится свидетельство об эпизоде накануне кончины В.М. Шукшина: «За день до смерти Василий Макарович сидел в гримерной, ожидая, когда мастер-гример начнет работать. Он взял булавку, опустил ее в баночку с красным гримом и стал рисовать что-то, чертить на обратной стороне пачки сигарет “Шипка”. Сидевший рядом Бурков спросил:

– Что ты рисуешь?

– Да вот видишь, – ответил Шукшин, показывая, – вот горы, небо, дождь, ну, в общем, похороны…»[1].

Воспринимаемые ретроспективно в качестве «мистических», «знаковых» и «вещих» подобные действительно впечатляющие свидетельства, тем не менее, могут являться материалом для собственно литературоведческого изучения.

Среди пока ещё не исследованного творческого наследия Шукшина особое место занимает недатированное стихотворение «Это было давно…», написанное, по всей видимости, накануне безвременной смерти писателя:

Это было давно,
колоколило небо,
Бог, потревоженный,
в тучах носился.
Землю, как грудь,
распинали конем.
Стон и рев
по долинам катился.
Мы торопились.
Тугие ветры рвали нам губы.
Мы улыбались,
мы улыбались...
Несли мы, несли топор,
не леску.
Голова ты моя,
чердак славянский,
С богатырских плеч
покатилась в анютины глазки.
Заслонила мне свет
рубаха красная.
Тихо перевернулся мир.
Топчут тело мое чужие кони,
Плачет русская мать
перед Иисусом сладчайшим...
Други милые, нечем кричать,
– Я испил до конца
свою смертную чашу.
Сотвори невозможное,
дерзкое чудо!
Воскреси меня тоже,
праведный боже,
Я приду поклониться
твоей красоте.
А потом тебя уничтожу.
Но стоишь ты,
злаченая, в звонах зеленых,
Сила моя, веселая сила.
Я хочу, чтобы умная русская
Мать
снова меня под сердцем носила[2].

Для мифосимволики стихотворения релевантны элементы умирания – воскресения, причём предикатами здесь является не только очевидная христианская модель, но и архаические планы: фольклорная стихия русского (шире: славянского) языческого мира с её былинными сюжетами о поверженном богатыре и очевидными параллелями к весенне-летнему календарному обряду.

Так, например, образ *Бога* имеет как минимум несколько вариантов прочтения. Это, с одной стороны, ветхозаветный Саваоф, для значения которого актуальны элементы «всемогущества», «воинственности», повелительности силами небесного и земного миров. С другой стороны, это, возможно, и Перун – верховный бог в древнерусской языческой мифологии, покровитель князя и его дружины, бог войны, который связан с громом и молнией. Наконец, очевидным претекстом для образа «носившегося» Бога является Ветхий Завет: «Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною, и дух божий *носился* над водою» (Бытие, 1:2).

Взаимонаслоение, взаимопроникновение мотивов христианских и языческих (архаических) может быть обнаружено и при комментировании эпизода отрубания головы: для высокой христианской традиции этот сюжет неминуемо указывает на евангельский рассказ об усекновении главы Иоанна Предтечи. Кроме того, согласно народным поверьям, сам Разин (казнённый через отрубание головы), не принятый землёй из-за своих грехов, день и ночь стережёт свои богатства, готовясь к новому своему «пришествию» в мир живых: «Русское предание <...> связывает пробуждение Стеньки Разина с кончиной мира и беспощадным, кровавым побоищем, какое ожидается при этом всемирном событии...»[3]. (Ср.: «Воскреси меня тоже, праведный Боже, Я приду поклониться твоей красоте, А потом тебя уничтожу», – так может говорить *сам атаман,* заранее зная о своей предначертанной беспощадной участи.)

Может показаться довольно рискованной гипотеза об *обрядовой* сущности некоторых элементов шукшинского текста; между тем некоторые отдельные наблюдения на другом материале позволяют по меньшей мере допустить такое предположение[4]. Во-первых, в стихотворении прямо показан элемент структуры заговорного текста – молитвенное вступление (молитва матери)[5]. Во-вторых, некоторые элементы текста можно интерпретировать как описание путешествия в иной, потусторонний мир (движение к неведомой цели, преодоление как природных, так и сверхестественных преград). Затем – пребывание героя в неживом состоянии и переход его (или хотя бы попытка) во вновь живое (мотив *мёртвой и живой воды* в широком понимании). Самый главный элемент – заклинание (пожелание) – текст явственно ненарративного характера, появление субъекта как актора (в виде падежных форм местоимения первого лица): «я испил... я приду... я хочу...» – в стихотворении Шукшина, тогда как первая часть текста маркирована последовательным «мы» («мы торопились...», «мы улыбались...», «несли мы...»). Заклинательная часть заговора нередко бывает основана на так называемом «двучленном параллелизме», следуя формуле «*как – так*»[6]: если герой принёс некие «жертвы» или перенёс определённые потери, то теперь он просит (заклинает) так же «возвратить» ему часть функций. В нашем случае эта формула может быть реализована конструкцией «Я испил до конца свою чашу. → Сотвори невозможное, дерзкое чудо!».

Шукшин (через свою мать Марию Сергеевну) был знаком с заговорной традицией и практикой, о чём свидетельствуют его заметки из «Выдуманных рассказов», в частности запись «Письмо» (без вербализации заговорного обряда)[7]. Таким образом, не лишено некоторых оснований предположение о присутствии в стихотворении Шукшина элементов магическо-религиозного текста как результата синкретизма книжно-церковных и народно-бытовых представлений.

Своеобразный «заговор против внезапной смерти», естественно соотносимый с евангельским эпизодом «Моления о чаше», даёт ключ к пониманию не только психологического состояния Шукшина в последние дни его земной жизни, но и указывают на литературные ассоциации, сопровождавшие подобное мироощущение художника.

Примечания

[1] *Никулин Ю.* На Дону // О Шукшине. Экран и жизнь. – М., 1979. – С. 253.

[2] «...Далеко раздвигался горизонт». Воспоминания о В.М.Шукшине. – Бийск, 1995. – С. 58. Исследование этого текста см. в специальной работе: *Глушаков П.С.* Комментарий к стихотворению В.М. Шукшина «Это было давно…» // Русская литература. – 2012. – №1 (в печати).

[3] *Афанасьев А.Н.* Славянская мифология. – М.; СПб., 2008. – С. 701.

[4] См., например: *Бобровская И.В.* Агиографическая традиция в творчестве В.М.Шукшина. Автореф. Дис. …канд. филол. наук. – Барнаул, 2004; *Глушаков П.С.* О некоторых «суеверных мотивах» в творчестве Василия Шукшина // Шукшинские чтения. Феномен Шукшина в литературе и искусстве второй половины XX века. – Барнаул, 2004. – С. 61–66.

[5] О структуре заговорного текста: *Юдин А.* Ономастикон русских заговоров. – М., 1997. – С 20 сл. См. также: *Власова З.И.* К изучению поэтики устных заговоров // Русский фольклор. – Л., 1972. – Вып. XIII. – С. 194–201; *Соколова В. К.* Заклинания и приговоры в календарных обрядах // Обряды и обрядовый фольклор. – М., 1982. – С. 11–25; *Песков А.М.* Об устойчивых поэтических элементах русского заговора // Филология. – Вып. 5. – М., 1977. – С. 26–39; *Шиндин С.Г.* К общей характеристике восточнославянских заговоров // Этноязыковая и этнокультурная история Восточной Европы / Под ред. В.Н. Топорова. – М., 1995. – С. 303–318.

[6] Русские заговоры / Сост., предисл. и примеч. Н.И. Савушкиной. – М., 1993. – С. 12.

[7] *Шукшин В.М.* Собр. соч.: В 5 т. – М., 1996. – Т.5. – С. 202–203.

О.В. Шукшина
Шуйский государственный педагогический университет

В.М. ШУКШИН О НРАВСТВЕННОСТИ

«Человек трезвый и разумный, конечно же, везде, всегда до конца понимает своё время, знает правду, и если обстоятельства таковы, что лучше о ней, правде, пока помолчать, он молчит. Человек умный и талантливый как-нибудь, да найдёт способ выявить правду. Хоть намёком, хоть полусловом – иначе она его замучает, иначе, как ему кажется, жизнь пройдёт впустую. Гений обрушит всю правду с блеском и грохотом на головы и души людские. Обстоятельства, может быть, убьют его, но он сделает своё дело. Человек просто талантливый – этот совершенно точно отразит своё время (в песне, в поступке, в тоске, в романе), быть может сам того не поймёт, но откроет глаза мыслящим и умным» (1, 53, 54).

Я позволила себе процитировать, быть может, слишком много, но это объясняется моим понимаем личности В.М. Шукшина и особым восприятием его творчества. Мне хотелось увидеть и понять, что хотел донести до нас автор, что для него является главным и даже, я бы сказала, жизнеопределяющим: «Философия, которая – вот уж скоро сорок лет – норма моей жизни, есть философия мужественная. Так почему я, читатель, зритель, должен отказывать себе в счастье – прямо смотреть в глаза правде?» (1, 56). Эти слова я воспринимаю как кредо моего отца, человека мужественного, честного, прямого и принципиального.

Для меня очень значимы его публицистические работы, которые мне говорят о том, что его волновало, над чем он размышлял. Их я воспринимаю, как письма, адресованные лично мне и в то же время – всем. И моя душа на эти письма-статьи откликается.

Всю жизнь он стремился понять внутренний мир человека. Как писатель и режиссёр, он глубоко и тонко анализировал людей, его окружавших, и психологическое состояние общества. В.М. Шукшин практически выделил следующие категории людей: трезвые и умные; умные и талантливые; гений; просто талантливый человек. Предваряя дальнейшие рассуждения, отмечу, что автор, очевидно, желал, чтобы читатель мысленно отнёс себя к той или иной категории.

Трезвый и умный. Кто он? Думаю, что это обыкновенный мещанин-обыватель, который составляет большинство нашего населения, но он всё-таки русский человек, и о нём Шукшин

© О.В. Шукшина, 2011

сказал, что он «знает правду», это уже заложено в его душу. Недавно с горечью я отметила, что порой сама нахожусь в рамках этой категории, особенно в том месте, где «лучше о ней, правде, пока помолчать…»

Умный и талантливый. У этого характера, несомненно, больше шансов быть полезным людям. Он может проявить свой творческий дар в совершенно разных сферах жизни, в самом, казалось бы, незначительном её проявлении («как-нибудь, да найдёт способ выявить правду»). Напротив, не раскрывшись в правде, не реализовавшись творчески, человек будет сам мучиться и другим жизни не даст. Такой человек вызывал уважение у Василия Макаровича уже тем, что у него была совесть.

Гений. Самая сложная категория, потому что и слово-то мудрёное и значение имеет не одно. Писатель редко употреблял его. Сузив свой ум до лежащих на поверхности штампов, можно предположить, что Шукшин здесь имел в виду известного русского поэта («обстоятельства, может быть, убьют его»), но это определённо не так. Позже критики-литературоведы скажут, что Шукшин сам – гений, но совершенно очевидно, что себя он видит в последней категории.

Человек просто талантливый. Здесь, на мой взгляд, отмечены очень важные мысли: о том, что талантливый человек может отразить своё время не только в произведении искусства, но и в поступке; о том, что он просветит людей («откроет глаза мыслящим и умным»); и о том, а это свойственно только таланту, что он выразит это очень точно («совершенно точно»). Очевидно, что эти мысли утверждает человек, прошедший все эти стадии и на себе испытавший весь груз ответственности за каждое произнесённое слово. Только сейчас я понимаю, в какое время В.М. Шукшин написал следующие слова, которые передают трагизм человека думающего, яркого, творческого (а в творчестве ложь неприемлема – во всяком случае, таково было убеждение Василия Макаровича): «Положим, общество живёт в лихое безвременье. Так случилось, что умному, деятельному негде приложить свои силы и разум – сильные мира идиоты не нуждаются в нём, напротив, он мешает им. Нельзя рта открыть – грубая ладонь жандарма сразу закроет его» (1, 56).

В.М. Шукшин был коммунистом. Но во всех его произведениях и поступках отразились принципы православной этики, особенности православной культуры. Позволю себе обратиться к Священному Писанию, с которым, как мне кажется, перекликаются мысли писателя:

«Слышите! Се изыде сеяй сеяти семени своего, и егда сеяше, ово паде при пути и попрано бысть, и птицы небесные приидоша и позобоша е; а другое паде при камени, идеже не имяше земли многи, и абие прозяб усше, зане не имяше глубины земные – и зане не имеяше влаги, – солнцу возсиявшу присвяде, и зане не имяше корене, изсше; другое паде в тернии, и взыде терние, и подави е, и плода не даде; другое паде на земли добрей, и даяше плод восходящ и растущ, и приплодоваше на тридесять, и на шестидесять, и на сто. И, сказав притчу, возгласил: *имеяй уши слышати, да слышит!»* (Мф. 13, 3–9; Мк. 4, 5–9; Лк. 8, 5–8).

В евангельской притче о Сеятеле Господь говорит о слове Божием и том, как его приемлет человеческое сердце.

«Сеяй слово сеет, – семя есть слово Божие; а иже при пути, суть слышащии слово царствия и не разумевающии, потом же приходит диавол и вземлет слово от сердца их, да не веровавше спасутся; а иже на камени, иже егда услышат, с радостию приемлют слово, – и сии корене не имут – и привремени суть – иже во время веруют и во время напасти – бывшей печали или гонению словесе ради, абие соблажняются – и отпадают; а еже в тернии падшее, сии суть слышавшии, и от печали и богатства и сластми житейскими ходящее подавляются и не совершают плода; а иже на добрей земли, сии суть, иже добрым сердцем и благим слышавше слово, держат и плод творят в терпении – на тридесят, и на шестьдесят, и на сто».

Не всем дано услышать слово Божие, несущее Истину. Но и не всем слышащим дано уразуметь Слово. Но и не всем разумеющим дано уверовать в Него. Но и не всем уверовавшим дано пройти испытание соблазном и творить добро, самому неся слово правды.

Вначале почти полное совпадение. В Евангелии Слово у человека похищается диаволом. Шукшин говорит, что человеку сказать правду мешают «некие» обстоятельства. Затем семя падает на каменистую почву и даже быстро прорастает (означает тех, которые, когда услышат слово, тотчас с радостью принимают его), но не имеют в себе корня и не постоянны. У Шукшина это – человек умный и талантливый.

Другим мешают тернии (семя «засохло» и «не дало плода»). И, несмотря на видимое расхождение в этой части Св. Писания и статьи В.М. Шукшина, читаем у автора между строк, что «гений» – совсем не есть ещё явление вершинного характера.

«На добрей земли, сии суть, иже добрым сердцем и благим слышавше слово, держат и плод творят в терпении – на тридесят, и на шестьдесят, и на сто».

И, наконец, добрая земля, плодородная почва дают возможность плод творить в терпении. Терпение – есть величайшая христианская добродетель. И ещё поразительное совпадение: «Слушают слово и принимают, и приносят плод, один в тридцать, другой в шестьдесят, иной во сто крат». В.М. Шукшин скажет, что «человек просто талантливый – этот совершенно точно отразит своё время (в песне, в поступке, в тоске, в романе)». Песня – это от корней, от детства, от матери. Поступок – это деяние и ответственность. Тоска – это состояние, вызванное драматизмом самой жизни. Роман – это плод писательского труда (добрый плод), где воплощаются заветные мысли. Но самое главное – это просвещение “ «откроет глаза мыслящим и умным». Бескорыстное, жертвенное служение ближнему – одна из главных заповедей Христовых. Эти духовные законы запечатлены в наших душах и не так просто выкорчевать то, что устроено для вечности.

Но у Бога есть ещё святые, блаженные, праведные…

И у Шукшина четырьмя типами человеческие характеры не исчерпываются: «Есть на Руси ещё один тип человека, в котором время, правда времени, вопиет также неистово, как в гении, так же нетерпеливо, как в талантливом, так же потаённо и неистребимо, как в мыслящем и умном… Человек этот – дурачок. Это давно заметили (юродивые, кликуши, странники не от мира сего – много их было в русской литературе, в преданиях народных, в сказках), и не стоило бы, может быть, так многозначительно вступать в статью, если бы не желание поделиться своими наблюдениями на этот счёт».

Один и тот же человек может относиться то к одной категории, то к другой – в зависимости от того, какие поступки совершает, какую внутреннюю работу он проделывает. Об этом – всё творчество В.М. Шукшина.

У Шукшина было доброе сердце, и оно принесло много доброго плода, так что насытились и продолжаем насыщаться и ещё хватит последующим поколениям. Всякий по-разному постигает Истину: кому-то это дано от рождения, кого-то воспитывают родители и учителя, а кто-то идёт путём ошибок и исправления их. Дорог много и у каждого своя. Это как ступени в совершенствовании своего внутреннего духовного человека.

Библиографический список

1. *Шукшин В.М.* Вопросы к самому себе. – М., 1981.

Г.П. Семёнова
Северо-Западная академия государственной службы (Санкт-Петербург)

НРАВСТВЕННЫЙ ИМПЕРАТИВ В.М. ШУКШИНА

В оценке конкретных произведений В.М. Шукшина критики никогда не были единодушными: по мнению одного, его героям «менее всего» свойственны колебания – «мучительная "прерогатива" интеллигенции» (2, 299); по мнению другого, почти все его герои несут в себе «физически болевое ощущение духовного» (3, 98). Действительно, деревенские шофёры, механики, охотники в его рассказах буквально места себе не находят от тоски, которая «наваливается» по выходным дням, когда появляется время подумать: а зачем всё? и так ли я живу? и как надо человеку жить на Земле, чтобы в конце не захотелось «зарычать» или «залаять» («Билетик на второй сеанс»)? «Он не простой, но очень доверчивый», – говорил о сельском жителе писатель (5, 37) и эту непростоту «обыкновенного» подчёркивал тем, что нередко наделял своих героев чертами, которые в русской литературе XIX века традиционно принадлежали «лишним людям», а в литературе XX-го – героям интеллектуальным.

Изображать «так называемого простого, среднего, нормального положительного человека» В. Шукшину было «тошно» и «скучно» (5, 250–251). Его любопытство привлекали «заковыристые» люди («Наказ»), с нестандартным поведением, с ярко выраженным личностным началом, с «чудинкой» в душе и поступках. Ему было интересно в обычном человеке уловить неожиданное душевное движение, в странном или смешном поступке – достойное если не уважения, то понимания и сочувствия. Писатель не скрывал иронического отношения к концепции «положительного героя». «Мне кажется, – замечал он, – смысл социалистического искусства не в том, чтобы силиться создавать неких идеальных положительных героев (даже в противоположность отрицательным), а находить, обнаруживать положительное – суть качества добрые, человечные – и подавать это как прекрасное в человеке» (5, 19). Своих соотечественников и в городе, и в деревне он видел разными, в том числе такими, что – «не приведи господи!» (5, 41). Считая, что «Нравственность есть Правда» (5, 56), он стремился «***макать перо в правду***» (5, 251), говоря не только о том, что может понравиться народу: «…Как художник я не могу обманывать свой народ… Правда бывает и горькой» (5, 56).

В его произведениях «душа человеческая мечется и тоскует, если она не возликовала никогда, не вскрикнула в восторге, толкнув нас на подвиг, если не жила она никогда полной жизнью, не любила, не горела» (5, 171). Как, например, у старичка «с голой опрятной головкой, чистенького, тихого, выглаженного», который «даже не любил – боялся» («Случай в ресторане»). Или – у Броньки Пупкова, байкой про своё мнимое покушение на Гитлера пытающегося заглушить тоску по несовершённому подвигу («Миль пардон, мадам!»).

Затосковать из-за несбывшегося «праздника» у В. Шукшина может любая душа: и «светлая», и «поганая». Но это-то и важно для писателя, чтобы хоть раз у каждого заболела душа – это «***вместилище совести***», чтобы каждый когда-нибудь задумался не о «мелочах жизни», а о главном: о её ***смысле***. В рассказе «Верую!» одному такому затосковавшему приехавший поп говорит: «…Душа болит? Хорошо. Хорошо! Ты хоть зашевелился, ядрёна мать! А то бы тебя с печки не стащить с равновесием-то душевным». В своём творчестве В. Шукшин по-своему и на новом историческом материале рассмотрел важное для Л.Н. Толстого («Спокойствие – это душевная подлость») и дорогое для Ф.М. Достоевского, написавшего в «Подростке»: «Да я за такую тоску мою не взял бы никакого другого счастья»…

Но кроме тоски по высшему смыслу жизни души шукшинских героев часто страдают из-за фатального ***непонимания*** даже самыми близкими людьми. Почти все жёны, за редкими

© Г.П. Семёнова, 2011

исключениями, не принимают душевных терзаний мужей. Максим уверен, что «никогда жена Люда не поймёт его. Никогда! Распори он ножом свою грудь, вынь и покажи в ладонях душу, она скажет – требуха» («Верую!»). Души его героев то и дело «болят», «дрожат», «трясутся», «скулят». Когда В.Е. Князева кто-то ненавидел или смеялся над ним, ему казалось: «Теперь всё, зачем же жить?» («Чудик»).

С годами для В. Шукшина всё нестерпимее становились проявления чёрствости и грубости, вселяя в сердце тревогу: кого же мы воспитали в нашем «самом лучшем» обществе? В конце своей короткой жизни в «Обиде» и «Кляузе», в незавершённом «А поутру они проснулись...» он обобщил свои наблюдения в вопросах-предостережениях: «Что такое творится с людьми?», «Что с нами происходит?», «Да отчего же такая сознательная, такая в нас осмысленная злость-то?» Ответ есть в его произведениях и интервью: недостаток культуры порождает хамство, а демагогия приучает к лжи и равнодушию. Мы сами «расплодили хамов», «никто нам их не завёз, не забросил на парашютах», – читаем в рассказе «Обида».

Персонажи его произведений – люди, учившиеся в школе, получившие то или другое профессиональное образование, ставшие специалистами, иные «большими шишками». Но сколькие при этом остались малокультурными, душевно недостаточно развитыми! Приглашённый на торжество «Владимир Семёныч из мягкой секции» после нескольких рюмок обрушивает на собравшихся накопившуюся злобу. Герой рассказа «Капроновая ёлочка», вставший на пути городского «ухажёра», недоумевает, почему односельчанка не рада «заступничеству»: «Пошли вы все... Им же, понимаешь, лучше делаешь, а они... строят из себя. Я же виноват, понимаешь... Народ!». Герой рассказа «Обида», при маленькой дочке униженный в магазине, попытался спросить: почему? – и услышал: «Иди, проспись сперва! Понял? Он будет ещё останавливать... “Поговорить”. Я те поговорю! Поговоришь у меня в другом месте!».

Эта «склонность обывателя ***распоясываться хамом***, – как справедливо отмечалось в критике, – волновала Шукшина как серьёзная нравственная проблема»» (1, 26). В произведениях 70-х годов его герои всё чаще решаются на отпор хамству и жестокосердию, не оставляя оскорбления безнаказанными. Если персонаж из рассказа «Волки» только грозился покарать тестя за предательство, то Веня свою тёщу за злой нрав запер в туалете («Мой зять украл машину дров»); жена художника-самоучки указала на дверь приглашённому мэтру («Пьедестал»); Ванька Тепляшин подрался с вахтёром; а водитель из рассказа «Рыжий» кинулся догонять дорожного хулигана. Писатель явно не был сторонником идеи «непротивления». Больной священник в рассказе «Верую!» говорит: «Если мне кто-нибудь... сделает бяку в виде подножки, я поднимусь и дам в рыло. Никаких “подставь правую”. Дам в рыло, и баста». В.Шукшин, однако, понимал, что это не решит проблемы (недаром в рассказе «Обида» жена не даёт «Сашке» совершить опасный акт личного возмездия), ибо проблема глубже: она в состоянии общества, национального характера и народного духа в целом, а не только в отдельных конкретных проявлениях.

На конференции в Ленинградском университете в 1984 г. Вл. Крупин сказал, что В. Шукшин «наиболее сильно выразил русский национальный характер в современных условиях», его «растерянность и расхристанность». Добавим, что в повести-сказке «До третьих петухов», в «А поутру они проснулись» В. Шукшин обнажил и другие «слабости», ставшие опасными для самосохранения нации: не только пьянство, но и вечное упование на «авось», инертность, бездумную до легкомыслия доверчивость, нежелание просчитывать последствия своих действий, попустительство силе…

Во многих произведениях писатель показал ***ненормальность*** общественных и семейных условий и отношений, при которых человек то и дело получает удары по самолюбию. В здоровом обществе не может быть столько поводов для того, чтобы людей так часто, как героев В. Шукшина, вдруг начинало «мелко трясти» от общения друг с другом в магазине, в больнице,

в гостях, дома… Задолго до перестройки писатель пришёл к осознанию того, что так жить нельзя, «противно», «неохота» («Кляуза»).

Вопросы ***культуры*** современного общества и человека у В. Шукшина обретают глубокий нравственный смысл: культура без нравственности для него – ложь, в культуре особенно ценно именно её воспитывающее начало. По В. Шукшину, культурный человек – прежде всего «тот, кто в состоянии сострадать» (5, 253). Интеллигентный – тот, у кого «неспокойная совесть, ум, полное отсутствие голоса, когда требуется – для созвучия – "подпеть" могучему басу сильного мира сего, горький разлад с самим собой из-за проклятого вопроса "что есть правда?", гордость… И сострадание судьбе народа. Неизбежное, мучительное» (5, 32).

Вместе с тем писатель понимал и важность серьёзного образования, необходимость «ещё больше и глубже знать» (5, 206) не только потому, что «господин двадцатый век требует больших знаний» (5. 33), но и потому что знания – великая школа жизни для человека, позволяющая ему опереться не только на свой личный опыт. Знания подскажут, что истинный интеллигент это «интеллигент духа», а не тот, кто «научился недовольно морщить лоб на выставках, целовать ручки женщинам» (5, 38). Знания расширят кругозор, помогут различить истину, не обмануться в выборе и оценках, не взять «на веру …какие-то такие ценности, которые не есть ценности» (5, 200). Это относится и к пониманию современного состояния общества, которое, честно «познавая само себя, обретает силы. И только так оно движется вперёд» (5, 57).

Одну из задач искусства В. Шукшин видел в том, чтобы умножать потенциал истинной культуры и интеллигентности в обществе и противостоять ***демагогии,*** охватившей самые разные слои. В конце жизни он с горькой иронией заговорил о «демагоге чувств» как «герое нашего времени». «В духовной жизни, – был убеждён он, – ущерб народу такими вот лазутчиками из мира лжи, угодничества наносится страшный» (5, 55). Демагогия – ширма, за которой – ложь и ***равнодушие***. С их распространением в обществе связаны особые опасения писателя. В равнодушии, считал он, причина многих бед на Земле, попустительство «всем безобразиям, что творятся в человеческом Доме». Он был готов собственную жизнь «без остатка угрохать... чтобы хоть на Руси осушить это болото» (4, 111). И «угрохал», сделав «вопрос ***совести***, вопрос ***нравственного богатства ...общества***» (5, 198) главной темой своего творчества.

Страстно желая своему народу более счастливой судьбы, веря в его способность правильно понять, что в этой жизни есть Правда, В. Шукшин надеялся на духовное и нравственное очищение и возрождение народа, на его избавление от исторически сложившихся и от вновь приобретённых «слабостей» национального характера. Ему хотелось каждого «стащить с печки»: действуй, твори добро, пока жив! чаще привлекай «силу сердца своего» и – «совесть, совесть, совесть» (5, 200). Снова и снова он говорил и писал: «Нам бы ***про душу не забыть***. Нам бы немножко добрее быть» (5, 98). Постоянное для его произведений подчёркивание трагической краткости человеческого бытия пронизывает это пожелание лиризмом авторской души.

Обращаясь к своим читателям и зрителям, В. Шукшин задолго до перестройки писал: «Русский народ за свою историю отобрал, сохранил и возвёл в степень уважения такие человеческие качества, которые не подлежат пересмотру: честность, трудолюбие, совестливость, доброту… ***Уверуй***, что всё было не зря: наши песни, наши сказки, наши неимоверной тяжести победы, наше страдание – ***не отдавай всего этого за понюх табаку***»… (5 , 219–220).

Прошло почти сорок лет, но этот призыв не стал менее актуальным. И виднее стали потери, о которых прозорливо предупреждал современников В.М. Шукшин…

Библиографический список

1. *Белая Г.* Антимиры Василия Шукшина // Литературное обозрение. – 1977. – № 5.
2. *Вертлиб Е.* Русское – от Загоскина до Шукшина. Опыт непредвзятого размышления. – СПб, 1992.
3. *Золотусский И.* Познание настоящего // Вопросы литературы. – 1975. – № 10.

4. *Пономарёв Игн.* Шукшин // Наш современник. – № 1981. – № 3.
5. *Шукшин В.* Вопросы самому себе. – М.: Молодая гвардия, 1981.

Л.П. Бушуева
Ставропольский государственный педагогический институт

ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫЕ ОСНОВЫ ЛИЧНОСТИ ЛЬВА РУБИНА (ПО РОМАНУ А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА «В КРУГЕ ПЕРВОМ»)

А. И. Солженицын возрождает традицию русской литературы, благодаря которой удавалось «не избегать рассмотрения общественных явлений в категориях индивидуальной душевной жизни и индивидуальной этики» (4, 46). В романе «В круге первом» коммунист, профессиональный идеолог Лев Рубин с необычайным вдохновением проектирует Гражданские Храмы. Он убежден, что в обществе «среди новейших поколений устои добродетели пошатнулись, люди теряют ощущение поступка нравственного и поступка красивого» (3, 545). Справедливо полагая, что релятивистская мораль способна только навредить социализму, он активно размышляет над проблемой обретения человеком прочных, незыблемых нравственных основ.

С точки зрения своего политического мировоззрения, Рубин не мог ссылаться на христианское учение: «Каждое слово проекта приходилось мучительно, утонченно выбирать из синонимов. Недалекие поверхностные люди могли бы из неосторожного слова вывести, что автор попросту предлагает возродить христианские храмы без Христа – но это глубоко не так» (3, 547). Однако, вырабатывая принципы, имеющие идеологическую направленность, герой не может преодолеть силы подсознания, возвращающие к идеалам, которые трудно игнорировать. Подтверждение этой точки зрения наблюдаем у Ф.М. Достоевского, который писал о том, что «даже те, кто отвергает христианство и делает против него выпады, в своих сокровенных мыслях хранят христианские идеалы. Их пылкий энтузиазм, проницательность их сердец не способны вообразить идеал выше, чем идеал Христа. При всех попытках сделать это, результаты были смешными» (1, 77). Рубин, настойчиво отвергая сходство Проекта с формой религиозных служений, дублирует их, предлагая «основать Гражданские Храмы величественные по архитектуре и господствующие над местностью» (3, 546), наполнять особым ароматом их воздух, украшать настенной художественной росписью, витражами, использовать мелодичную музыку и песнопение. Герой выбирает для своей идеи семантически близкую церкви лексему «храм», а о господстве православных храмов над местностью говорит другой персонаж романа, Агния: «Как же умели древние русские люди выбирать места для церквей, для монастырей! <…> Я вот ездила по Волге и по Оке, всюду так они строятся “ в самых величественных местах» (3, 175). Обратившись к малому жанру писателя, «Крохоткам», вновь находим лейтмотив мысли героини романа об этой особенности русского пейзажа. В рассказе «Путешествуя вдоль Оки» Солженицын пишет: «Поверх лесной стены, стогов наметанных и самой земной округлости всегда манит тебя маковка колоколенки» (6, 292).

Гражданские храмы Рубина – показатель неравнодушия, отсутствия тщеславия. Спасение людской нравственности, как считает теоретик марксистской этики, важнее, чем построение Волго-Донского канала или Ангарстроя. Объективизированное повествование, в котором сосредоточена эта мысль, дает повод предполагать, что мнения автора произведения и героя сходятся, только представления о пути нравственного возрождения у них не совпадают. Автор

© Л.П. Бушуева, 2011

показывает, как униженный, часами вынужденный ждать примитивной медицинской помощи, Рубин все же верит, что в стране найдется целый корпус служителей храмов, «которые будут пользоваться любовью и доверием народа за свою безупречную некорыстную жизнь» (3, 547). А. Немзер характеризует Проект Гражданских храмов как «дистиллированную религию коллективизма, религии, в которой нет места для личности» (2, 34).

Проект способствует пониманию внутренней, духовной жизни Рубина. Заключенным Марфинской шарашки (научно-исследовательского института закрытого типа) он становится из-за своей доброты и отзывчивости, выраженной в бережном отношении к любой человеческой судьбе, стремлении не подвергать излишней опасности однополчан в самом конце войны. Но это противоречило лозунгу-догме: «кровь за кровь, смерть за смерть», который был актуален для военного времени и своим пафосом исключал жалость. Если обратиться к фактам истории войны, то многие неприступные объекты были сданы без единого выстрела благодаря таким агитаторам, как Рубин (об одном из таких случаев пишет прототип Рубина Лев Копелев в своей книге «Хранить вечно»).

Следует указать еще на одну причину, ставшую мотивом для создания Гражданских Храмов. Рубина мучили воспоминания, которые «забыть – значит исцелиться» (3, 543). Голодная смерть крестьян, к которой он был причастен как участник коллективизации села с маузером на боку, вставала перед ним как неискупленная вина. Гражданские храмы – попытка «счистить с себя» (3, 544) этот грех, искупление, символ примирения двух противоречий в его мировоззрении. Рубин недоумевает, когда успела «расплемениться самодовольная, непробиваемая порода» (3, 256) Мамуриных и Макарыгиных. Как случилось, что «этим» достался весь аппарат и они толкают всю страну к гибели? «Гнут и гнут революцию в болото аппаратчики проклятые» (3, 357). Его отношение к ним безоговорочно отрицательное. В его глазах это хряки, которых не жалко взорвать ручной гранатой. Авторская точка зрения интенционно приближена позиции героя. Смолосидов изображен угрюмым, Бульбанюк ” чванливым, а для характеристики внешности последнего используются нелицеприятные метафорические детали: «воловья шея», «картошистая голова», «рыхлые руки». В то же время Рубин, признавая очевидное ничтожество аппаратчиков, считает их олицетворением положительных сил диктатуры пролетариата и отечества, что само по себе: «объективно на данном перекрестке истории» (3, 257). Сердцем герой чувствует потерю ценностных ориентаций в обществе, но разум допускает компромисс между Добром и Злом. От этого внутренний конфликт, который переживает этот незаурядный идеолог, становится еще глубже и трагичней.

Честность, цельность натуры не позволяют Рубину пасть до предательства своих сокамерников. Ему предлагали искупить свои не существующие перед партией грехи способами, лишенными понятия о чести и совести: писать доносы на своих товарищей, “ но он отказывается. Наоборот, он пытается помочь друзьям при первой же возможности. Доверительность, открытость “ черты психологического портрета героя. Он несколько раз протягивает руку помощи Нержину, не пытаясь выслужиться, с азартом включается в решение поставленной руководством шарашки научной задачи. В нем огромная жажда познания, жизни, которая выражает себя в любви к произведениям Хемингуэя, запойном чтении литературы. Не упускает Рубин возможности повеселить товарищей, не страшась доноса стукачей. Его шутливое прочтение «Князя Игоря» оставило неизгладимое впечатление и заряд положительной энергии у заключенных. Используя бессмертное «Слово о полку Игореве» в качестве основы своего разоблачения, он показывает ту легкость, с которой современные суды могли опорочить, оклеветать человека любого ранга.

Понять нравственные установки Рубина помогает его отношение к Мамурину, которого называли Железной Маской. Мамурин до заключения занимал высокий пост, был начальником Особой и Специальной связи МВД. Сталину не понравилось качество связи с китайской

провинцией, и это обстоятельство решило судьбу высокого чиновника, сбросив его из служебного кабинета в отдельную тюремную камеру. Если Рубина отличает общительность, смелость вступления в споры с «несправедливо на него нападающими», дружба со многими заключенными, даже с пленными немцами, то Мамурин отдаляет себя от товарищей по несчастью. Он запирает себя в четырех стенах, считает остальных «беспринципной сволочью» (3, 66), за что получает меткое прозвище «гада из стеклянной банки» (3, 65). Он готов бесконечно боготворить Иосифа Виссарионовича, ему всего лишь «горько лишиться доверия, больно чувствовать себя не полковником, а разжалованным и опороченным» (3, 66). Рубин избегает Мамурина, так как считает, что «только с черного дня и начинаются други» (3, 426), тюрьма помогает осмыслить значение древней истины «жизнь за други своя».

Друзья побеждали его в словесных баталиях, но без них он задыхался. Недостаток Рубина состоит в неумении выслушать собеседника. «Рубин не умел и не любил подолгу слушать. Всякую беседу он понимал так, что именно он разметывал друзьям духовную добычу, захваченную его восприимчивостью» (3, 49). Но эта черта говорит о нем как о человеке огромной эрудиции, который способен предугадать мысли собеседника.

Нельзя согласиться с выводами Чалмаева, что «Рубин в целом справедлив, хотя и слишком пренебрежителен к индивидуальности Нержина» (7, 34). Нержин действительно получает насмешливое звание эклектика: «Ты выдираешь отовсюду по цветному перу и все вплетаешь в свой хвост» (3, 49). Но вопреки своей привычке не слушать собеседника, в случае с Нержиным Рубин «имел терпение выслушивать его вздорные запутанные временные мысли» (3, 36). Сложность и конфликтность многочисленных тем их споров о политической организации общества, о философских проблемах позволяют сделать вывод о том, что Рубин и Нержин являются достойными оппонентами, которые наделены широтой идеологического кругозора.

Болезненным для данного героя было крушение идеалов, построенных на идее всеобщего равенства и братства: «Гнило “ только по видимости, только снаружи, а корень здоровый, а стержень здоровый, и значит, надо спасать, а не рубить» (3, 53). Поэтому красные флажки на карте Китая, символизирующие победу идей коммунизма, для него являются подтверждением правоты своих политических взглядов: «Несмотря ни на что – а мы побеждаем» (3, 657). Его губил догматический подход к социальному обустройству. «Два мира – две системы! И третьего не дано!» (3, 53). Он верит в мудрость Сталина, романтически сравнивая его с Робеспьером и Наполеоном революции, называя его величайшим человеком. Если Нержин избирает скептицизм как путь тщательного анализа происходящего и поиска ошибок, то Рубин не хочет признать это средством «высвобождения догматических умов». Отношение к поступку дипломата Володина, финалом которого стало предательство, у него однозначное, не вызывающее сомнений. Володин, по его мнению, «избалованный московский пижон», «мелкий субчик». И он не мучается в поисках ответа для себя – помогать органам в его поиске или нет. Мысль о том, что поступок дипломата полон трагизма и отчаяния и порожден невозможностью исправить ситуацию в стране, а также с мыслью спасения человечества, Рубина нисколько не тревожит: «Как можно сравнивать людей, вредящих социализму, и людей, служащих ему?» (3, 351).

Нержин несколько раз пытается указать ему, что «социализм», «капитализм» “ это не единственное видение внешнего мира. Помимо этих «измов» есть приближенные к сути жизни семья, неприкосновенность личности, справедливость, моральное самоограничение. Они не зависят от классовых делений. Но Рубин решительно не разделяет этого мнения. Для него невозможно откликнуться на предложение Нержина подняться выше своей точки зрения.

Суммируя вышесказанное, можно сделать вывод, что Рубин – олицетворение трагической участи человека как носителя высокой нравственной идеи, – это один из немногих арестантов, кого можно назвать идеальным советским гражданином. Он непритязателен в быту, не терпит накопительства (укоряет Сологдина в желании заработать миллион), откликается на призыв

общества, бескорыстно предан идее Революции. Тот факт, что он считает свой арест досадной ошибкой, не может служить доказательством его моральной слепоты. Внутренние монологи, полилоги Рубина, споры с заключенными шарашки пронизаны верой в долготерпение народа и в то, что тоталитарный режим представляет собой нечто преходящее.

Имплицитный автор романа не разделяет способов решения этических противоречий, предложенных этим героем-идеологом. Тем не менее Солженицын с огромным уважением относился к этому персонажу и называл его не иначе как «энтузиастическим проводником марксизма, всей душой ему преданным» (5, 524).

Библиографический список

1. «Иисус. Его история по Евангелию от Луки». – М.: Новая жизнь, 2000.
2. *Немзер А.* Рождество и Воскресение // Литературное обозрение. – 1990. – № 6.
3. *Солженицын А.И.* В круге первом – М.: Художественная литература, 1990.
4. *Солженицын А.И.* Публицистика. – Вермонт-Париж: YMKA-PRESS, 1989.
5. *Солженицын А.И.* Публицистика. – Ярославль, В-Волжское книжное изд., 1996. – Т. 2.
6. *Солженицын А.И.* Рассказы. – М.: АСТ, 2004.
7. *Чалмаев В.А.* Александр Солженицын. Жизнь и творчество. – М.: Просвещение, 1994.

Л.Я. Бобрицких
Воронежский государственный университет

«ЭТО ВЫСОКОЕ ЗВАНИЕ – УЧИТЕЛЬ...» (ПО ПРОИЗВЕДЕНИЯМ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ 1960-х – 1990-х годов)

Тема учителя – одна из сквозных для русской литературы – от «Недоросля» Д.И. Фонвизина до наших дней. Она нашла свое отражение и в прозе, и в поэзии. Аспект ее освещения, конечно, менялся: от сатирического и комического до пафосно-публицистического. Самым ярким примером первого являются ранние рассказы А.П. Чехова, второго – лирика Н.А. Некрасова («Учитель! перед именем твоим Позволь смиренно преклонить колени!»).

Из всех освещаемых литературой проблем учителя и ученика самый редкий – учительство как состояние души. Чаще писатели изображают антиучительство как состояние души. В этой связи нельзя не вспомнить «Учителя словесности» А.П. Чехова, герою которого учительство чуждо, скучно, а также сельскую учительницу Марию Васильевну из рассказа писателя «На подводе». В ней велико чувство долга, ответственности за состояние школы, которое она стремится поддерживать (заготавливает дрова, заставляет сторожа следить за порядком и т.д.), но не за состояние детских душ.

Учительство как состояние души не тождественно преподаванию. В учительстве важна не оценка знаний, а желание педагога «создать» душу ученика, сделать ее лучше, крепче, нравственнее, светлее, смелее.

Мы остановимся выборочно на произведениях русской литературы 1960-х – 90-х годов, в которых отражена мысль об учительстве как состоянии души. Обратимся к авторам разных лет: В. Шукшину, И. Евсеенко – нашему земляку, А. Алексину.

В рассказе В. Шукшина «Экзамен» (1962) изображается стандартная ситуация: экзамен по древнерусской литературе на заочном отделении. Опоздавший студент, естественно, воспринимается профессором как нерадивый, желающий просто «в люди… выйти» (5, 440). Во время

© Л.Я. Бобрицких, 2011

его подготовки по вопросам билета профессор (автор до финала не дает своим героям имен, тем самым типизируя ситуацию) размышляет о все нарастающем темпе жизни, где нет времени для общения со студентами. Он тоскует именно об Учительстве, которому нет места в современной жизни. Но оно было! «Древние профессора могли называть себя учителями… А сегодня мы только профессора» (5, 439), – думал профессор, глядя в окно на поток машин и трамваев.

Неудовлетворенность своей ролью (ролью преподавателя-предметника) – основное состояние души профессора. «Торопливость» жизни и «торопливость» обучения (на заочном отделении) не удовлетворяют профессора. Перед ним «прошла не одна тысяча таких вот парней». «Все разные». Однако «он привык думать о них коротко – студент» (5, 439).

Но стандартная ситуация оборачивается самым неожиданным образом. Вглядываясь в студента, в его «строгой чеканки лицо», задавая ему, на первый взгляд, странные вопросы, мудрый и опытный профессор позволяет себе Учительство в, казалось бы, неподходящей ситуации. Беседа о войне (студент, оказывается, воевал), о побеге из плена, о том, что такое Подол, психологически сближает героев – пожилого и молодого человека. И это сближение располагает к, скажем так, хорошему для студента финалу – получению достойной оценки за достойную роль во время войны и нынешнюю серьезную работу на заводе.

«Хоть бы “удовлетворительно”, и то хватит» (5, 445), – думает студент. Но, выйдя из аудитории, увидев в зачетке оценку «плохо» и прочитав надпись на подаренной книге «Учись, солдат. Это тоже нелегкое дело. Проф. Григорьев» (5, 445), студент обрадовался.

Как это не похоже на современную измельчавшую психологию. Но это и есть Учительство: угадать чистоту души твоего ученика. И поддержать эту чистоту. И укрепить ее. Среди бесконечных компромиссных ситуаций, которые предлагает жизнь, исполнить свой долг и свое желание быть Учителем.

Двойка студенту-личности есть уважение этой личности, а не жалкая жалость и вхождение в его трудную ситуацию. Двойка в данном случае сближает профессора и студента. Однако профессор, глядя в окно на уходящего студента, «пощелкивал ногтями по стеклу. Думал» (5, 445). О чем? О том, угадал ли он душу другого человека. Ведь учительство в текучке жизни сошло на нет.

Рассказ В. Шукшина с неожиданным финалом очень психологичен, правдив. При всем «ершистом», скажем так, диалоге между героями (так построен рассказ) он человечен, светел и оставляет впечатление очищения от повседневного, наносного, впечатление, что «душа с душою говорит».

В повести И. Евсеенко «Вторая учительница», написанной в 1994 году, речь идет примерно о том же (послевоенном) времени, что и в рассказе В. Шукшина. Однако Ольга Сергеевна не осмысляет Учительство, не размышляет о нем, не тоскует, как шукшинский герой. Она просто живет и общается с детьми, их родителями и всеми окружающими.

«Учительство» в четырехтомном словаре русского языка определяется как: «1. Профессия, деятельность учителя. 2. Желание поучать, наставлять» (4, 544). По В.И. Далю, «учить» – «наставлять, обучать, научать, преподавать что-то, передавать знанье, уменье свое другому… Учительство, ученье» (2, 543). Как видим, в языке закрепилось прежде всего дидактическое и профессиональное значение слова.

Но к Учительству как состоянию души это имеет далеко не самое главное отношение. Учительство как состояние души – это, прежде всего, талант чуткости и Любви к другой, еще часто хрупкой и не сформировавшейся душе. Профессией и дидактикой его заменить нельзя. Только учительство как состояние души может породить ответную сердечную любовь и благодарность учеников. Рациональная благодарность за полученные знания и умения – это иное.

Учительство как состояние души может быть свойственно только личности. Таковой и является Ольга Сергеевна в повести И. Евсеенко (повести автобиографической). Не первая (как обычно),

а вторая учительница оставила глубокий след в детских душах. По сравнению с другими учителями сельской школы (поданных автором далеко не упрощенно) она проста, естественна, даже тиха, но очень личностна – имеет свой собственный взгляд на литературу, традиции народа, религию.

Первое знакомство с детьми – это не вопросы к детям незнакомого человека, а рассказ о себе как о человеке. Она говорит о погибших муже и сыне, об отце, бывшем белом офицере, о матери, о сестре, эмигрировавшей в Париж, о своей жизни. Это было так непривычно для школьников, что они «сидели тихо, так тихо, что, казалось, было слышно, как тоненько звенит, зацепившись за оконную раму, первая паутинка какого-то необычно раннего в этом году бабьего лета» (3, 6).

А несколько позже (это было в середине ноября) Ольга Сергеевна читает четвероклассникам рассказ И. Бунина в память об умершем в этот день за границей неизвестном им писателе. И далекий автор становится понятен детям, так как в его строках дышат травы, колосятся хлеба, цветут сады – то есть описывается «родное и близкое».

И. Евсеенко не дает в повести развернутых картин преподавания литературы. Ольга Сергеевна читает Бунина из любви к его творчеству и скорби о его уходе из жизни. Больше ее уроков в повести нет, не изображено.

Но есть сцены, связанные с пасхальными днями. Ольга Сергеевна в пасхальный день здоровается с учениками в классе так, как они здоровались только на улице: «Христос воскрес!» Это поразило детей. Они «не очень громко, но слаженно и стройно произнесли: “Воистину воскрес!”» (3, 13).

На Радоницу учительница со своими учениками и со всеми сельчанами идет на кладбище, хотя у нее в селе никто не похоронен. И так радостно, и так тепло было им всем вместе, так это единение согревало людей в их трудной жизни, что они долго не расходились. «Где-то высоко вверху, в темноте шумели, изредка соприкасаясь ветвями, столетние корабельные сосны» (3, 16). Как видим, даже в пейзаже есть эта радостная мысль о единении людей. И подарено это чувство детям и взрослым одним человеком, для которого Учительство есть состояние души.

Не предмету, а именно Учительству как состоянию души распахиваются детские души, в которых рождается ощущение помощи, поддержки, понимания, защищенности. Любовь к предмету приходит через любовь к человеку-учителю.

Ольга Сергеевна не могла остаться в школе из-за осторожности директора, боявшегося, говоря словами его литературного предшественника: «Как бы чего не вышло…» Но, даже уезжая из села, теряя свою так трудно доставшуюся ей работу, она остается Учителем, а не просто предметником. «Возьми на память», – тихо сказала Ольга Сергеевна», протягивая мальчику книгу И. Бунина, «и еще тише, уже почти шепотом, добавила: “И да хранит тебя Бог…”» (3, 23).

Повесть А. Алексина «Безумная Евдокия» (1976) рассказывает уже о 70-х годах XX века. Любопытно и одновременно горько, что нынешние школьники не воспринимают глубины смысла данного произведения. Причина этого, как нам думается, в нравственном климате современного общества.

Евдокия Савельевна – историк и классный руководитель 9-го «Б» класса – стремится сплотить школьников, привить им внимание друг к другу. Цель учительницы – приобщить старшеклассников к истории страны, дать им почувствовать себя малой частицей своей родины.

Оля (безусловно, талантливая девочка) противопоставляет свое исключительное «Я» всем: одноклассникам, родителям, учителям. Именно она прозвала Евдокию Савельевну «безумной». Конфликт, надо сказать, абсолютно не нов для русской литературы: общее и личное, исключительное. Но решается он автором на примере юношества, в аспекте «учитель и ученик». Оля приносит горе и боль всем: матери, учительнице, влюбленному в нее Боре Антохину, верной и преданной Люсе Катуниной. Ее самовлюбленность для нее важнее: она сама может найти «Митину тропу» и получить приз, ей никто не нужен.

Учительство как состояние души Евдокии Савельевне приносит не только радость, но и огорчения. Однако, подводя итоги своей педагогической деятельности, она удовлетворенно говорит: «Мои ученики не стали знаменитостями… Но и злодеев среди них нет. Ни одного… Они не предавали меня и моих надежд. А насчет дарований? У них есть талант человечности» (1, 29). Учительство как состояние души – это тот путь в педагогике, который она считает единственно верным.

Современные школьники при разборе данной повести, как это ни странно, выбирают позицию Оли, а от профессора в «Экзамене» В. Шукшина ждут оценки «пять» или «четыре». И это уже жизнь. Наше время. Наши критерии человеческих отношений, в которых самое понятие «учительство» в его высоком духовно-нравственном смысле стирается, суживается до понятия профессионального, отраженного в словарях. «Учительство» и социальное время оказываются понятиями соотносимыми. И одной литературе без изменения самовлюбленного современного «Я» Учительство как состояние души не вернуть на прежний уровень. Это задача не только литературы, но и общества.

Библтографический список

1. *Алексин А.* «Безумная Евдокия»: Повести и рассказы. – М., 1978. – 447 с.
2. *Даль В.* Толковый словарь: В 4 т. – М., 1935. – Т. 4. – 706 с.
3. *Евсеенко И.* Вторая учительница // Евсеенко И. Сарабанда. – М., 2008. – С. 1–23.
4. Словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. А.П. Евгеньевой. – 3-е изд. – М., 1988. – Т. 4. С–Я. – 796 с.
5. *Шукшин В.* Экзамен // Шукшин В. Собр. соч.: В 5 т. – Екатеринбург, 1994. – Т. 3. – С. 439–445.

Н.С. Цветова
Санкт-Петербургский государственный университет

ПОЗДНИЙ АСТАФЬЕВ: «ЖАЖДА ИСПОВЕДИ»

Развертывание исповедального дискурса в русской прозе последних двух десятилетий – явление общепризнанное, обусловленное нарушением национального мортального и духовного строя. Центральным событием соответствующего литературного блока стала *«попытка исповеди»* В.П. Астафьева «Из тихого света» (1997), завершающая биографический сюжет художника, сегодня оцениваемый как самый противоречивый. Сам писатель к этому тексту относился по-особому. Творческую историю «Исповеди» в комментариях к тринадцатому тому, в который она была включена, сократил до одной фразы: *«Подбор отрывков из разных в прошлые годы писанных повестей и рассказов, мне показался любопытным, и давно в столе лежавшая рукопись "Попытка исповеди" тоже»* (1, 731). При этом оставил знак долгой и трудной судьбы произведения – четыре даты создания: 1961, 1975, 1992 и 1997. Эти два факта позволяют утверждать, что с 1961 года было подготовлено не менее четырех вариантов «исповеди», но ни один из них до 1997 года никогда не публиковался. Примерно так Астафьев работал только над «Последним поклоном» и повестью «Пастух и пастушка», с той лишь разницей, что все промежуточные варианты этих вещей обязательно предъявлял читателю, а тут упрямо скрывал. Значит, знал, помнил, предощущал, что «Исповедь» как высшая форма самопознания должна была стать текстом ключевым, итоговым, вроде последней ступени «Лествицы» (2, 18).

Общеизвестно, что изначально исповедь – жанр церковно-религиозной публицистики. «Исповедь есть открытие грехов священнослужителю, который, наблюдая за духовной работой, дает практические советы…», – так определяет суть этого жанра теология (3, 187–188).

© Н.С. Цветова, 2011

В русской литературе начала XX века исповедальное начало чаще всего имело форму мрачного пророчества. Во второй половине XX века литературная исповедь приобрела достаточно отчетливое социально-публицистическое звучание – так утверждают исследователи (4, 168). Если бы последний астафьевский текст вписывался в эту историко-литературную схему, то его пафос должен бы был вполне соотносимым с окончательно оформившимся к началу 90-х обликом гордого, жесткого, резкого, нетерпимого литератора, трагически связанного с эпохой второй половины XX века – эпохой выросших в безбожии, маршировавших под красными знаменами строителей коммунизма, эпохой блужданий озарений, прозрений и новых иллюзий. В этом случае можно было бы говорить о том, что термин, дающий жанровое описание текста, использовался Астафьевым в традиционно метафорическом, вполне светском, «олитературенном» еще в эпоху Н.М. Карамзина значении, которое зафиксировал В.И. Даль: исповедь – «искреннее и полное сознание, объяснение убеждений своих, помыслов и дел» (5, 54). Но в каноническом варианте повествователь признается, что готовится к обвинениям в кривляньи, юродстве. Значит, он не собирается «олитературивать» жанр, знает и помнит об изначальном жанровом «целеполагании», которое в случае исповеди абсолютно определенно – изменение образа своего бытия, внутреннее преображение, собирание в себе Благодати. На это указывает и интонационная, «звуковая» или *«ритмическая»*, как сказал бы сам Астафьев, разница между машинописным и вторым-третьим вариантами, предъявленными в автографе.

В окончательной редакции текст, по форме представляющий собой, как и положено исповеди, монолог, не является результатом минутного эмоционального состояния, обращен, в отличие от ортодоксальной православной традиции, не к исповеднику, но непосредственно к Богу – к *«Господу»*. Повествователь предъявляет Богу не бесконечную череду больших и малых жизненных событий, не повествование в строго терминологическом смысле, а описание, фиксацию наиболее значимых состояний собственной души, которые раньше уже отпечатались в прощальной грусти «Последнего поклона», в горечи по поводу трагического ухода Бориса Костяева, в печали Леонида Сошнина, в светлой вере Акимки, в сердечной глубине Сергея Митрофановича… Писательское сознание в многолетнем процессе работы над «исповедью» проделывает путь назад к тому времени, когда *«тайга была большой и близкой»* (6, 70), отрешается от времени исторического, событийного и мистически воскрешает мгновения какой-то иной, давно прожитой и забытой им жизни… Но теперь событий из личной биографии предъявлено больше, и совмещаются они, как в литературной исповеди положено, в нарушении временной логики повествования, ассоциативно: сначала появляются воспоминания о смерти младшей дочери, потом о войне, сначала – детдомовское детство, а потом фантазии о тех временах, которые личная память вообще не вместила, фантазии, примиряющие и объединяющие все пережитое, фантазии, оправдывающие и отменяющие наиболее очевидный повествовательный парадокс. Дело в том, что усилившееся в редакции 1997 года автобиографическое, событийное начало художественно все-таки не эксплуатируется, событийность словно намеренно «размывается» фигурой умолчания – многоточиями, которых становится больше. А ведь при снижении доминирования лирической интонации можно было бы предположить обратную ситуацию. Но факты личной жизни поглощаются безграничным временем и бездонным пространством, равноправными знаками которого могут стать изогнувшийся кипарис и розовый березняк на заснеженном косогоре, океанический парусник и старое, заброшенное в лесу кладбище, задумчиво или обреченно склонившая голову над прорубью старая лошадь или молодая, нетерпеливо приплясывающая на нарядном поводке, очаг и меховая зыбка в чуме, птенцы ласточки и улыбка задушенного поэта Николая Рубцова, жена писателя и безвременно осиротевшая внучка.

В нелирическом повествовании предметы так и не восстанавливают материальности, конкретности, превращаясь в знаки душевного состояния исповедующегося повествователя, в знаки времени, воссоздаваемого Астафьевым времени. Также изменилась почти утратившая

географические признаки вселенная, ставшая безграничной. В этой безграничной вселенной, стянутой к центру, которым стала могила дочери, и совершаются события духовной биографии повествователя.

Но самое уникальное в созданном Астафьевым тексте – новая для него система художественных средств, призванных «опредметить» лирические чувства повествователя, прежде всего, способ модернизации ключевого качества исповедального текста – оценочности. Эта модернизация особенно очевидна на фоне ожиданий, вызванных фрагментами, напоминающими о публицистической взволнованности и многодетальности «Царь-рыбы» и «Печального детектива». Никогда на протяжении творческого пути не избегавший открытой публицистичности Астафьев в данном случае отказывается от соблазна прямо сообщить о своих переживаниях, однозначно номинировать их. В результате каноническая редакция исповеди» «утрачивает интонационную целостность, музыкальную гармонию. Ожидаемая цементирующая текст публицистическая экспрессия заменяется «пульсирующей» эмоциональностью повествователя. Текстовым выражением этой эмоциональности становится «мерцание» – уход, исчезновение и возвращение «речевого лада» – тонической рифмы, организующей ритмический облик текста. Это «мерцание» запечатлевает и передает любое изменение настроения повествователя, отражает направление движения мысли *«одинокого, тоскливого путника»*, удаляющегося от людей *«лицом к закату, к сгущающейся тьме»*, путника, главной и единственной реальной ценностью для которого становится *свет*. Свет как источник и символ жизни превращается в ключевой в художественной философии канонической редакции «исповеди» топос. Дополнительное, формальное подтверждение тому – окончательное название текста. Появление этого названия можно рассматривать как окончательное осознание повествователем сверхзадачи – обретение утраченной за долгую и многотрудную земную жизнь душевной гармонии, возвращение к *«свету»*, единственному необходимому источнику всеобщей древней жизни. Например, С. Максимов писал в прошлом веке, что существовало даже географическое выражение стремления к свету – желание русских селиться на просторе, не оставлять подле жилища ни одного деревца, чтобы кругом было открытое место, чтобы скупое солнышко всегда без помех могло проникнуть в жилище. За даруемые свет и тепло поклонялись солнцу как заглавному божеству первобытные люди. Первым Божественным деянием по созданию жизни на земле было отделение света от тьмы. *Свет,* имевший в русской культуре самые разные формы воплощения, с самого начала и неизменно имел отношение к сакральному.

Богатство и разнообразие оязыковления этого объекта – предмет особого разговора. В. Лепахин, вслед за ним О.А. Сергеева обнаруживают все необходимые литературно-культурные предпосылки для причисления этого концепта к эонотопосам, истоки которого в образах церковного гимна «Свете Тихий (Пришедшие на запад солнца, видевшие свет вечерний…)» (7, 55–64). Как считал автор самого авторитетного на сегодняшний день этимологического словаря М. Фасмер, происхождение древнейшего, восходящего к индоевропейскому корню слова, представляющего этот концепт, ставит его в следующий ассоциативный ряд: светлый, белый, чистый, блестеть, мерцать, мир, люди (8, 575–576) Автор одного из более поздних словарей П.Я. Черных делает важное замечание о возникновении в одиннадцатом веке словосочетания «*свет духовный*» (9, 145). Справедливость этого замечания подтверждается Т.И. Вендиной, доказавшей, что в средневековье «*свет*» стал «сущностным атрибутом Бога» (10, 241). Современный академический толковый словарь дает омонимическую пару и фиксирует усложнение семантической структуры каждого из омонимов (в одном случае 7 лексических значений, в другом – 3) и их функциональные возможности, подчеркивая, что современные омонимы, возникшие исторически на базе лексической единицы *«свет»*, обладают достаточно широкой сочетаемостью: новый свет, ближний, Божий, грешный, белый, тот-этот, *Старый, солнечный, красный, злой* свет в глазах, *нравственный, розовый, радужный* (11, 724).

В первой редакции у Астафьева эпитеты, которые участвуют в создании образа света, словно «подновляют», усиливают, усложняют, расцвечивают его, оживляя «внутреннюю форму». Астафьевский свет *«тихий», «бледный», «блеклый»*, который не зрением воспринимается, а улавливается сознанием, усиливается воображением. Даже в случаях, когда свет для повествователя превращается в физически необходимый компонент мироздания, противостоящий тьме, – источник жизненно важного тепла или физически необходимое и достаточное условие для различения примет окружающего мира, он все равно язычески мистичен. Сохранившееся в памяти повествователя детское ощущение *«исходного света»,* пришедшее к настороженному деревенскому босоногому парнишке «*в холщовой рубахе до пят»*, приближало неведомые небесные и земные просторы, *«далее еще что-то, чего никак не достать глазами, слухом»*, воображением связывалось со *«слабым дуновением тепла»*, исходящим скорее от земли – *«самого солнца на небе»* не было (6, 713). Этот свет был растворен в природе, в безграничном космосе (*«дальний свет звезд»*). Возникновение его не зависело ни от солнца, ни от звезд, ни от месяца… Ведь совсем не случайно ни одно из традиционных светоносных Божественных начал так и не названо Астафьевым. В финале повествователь окончательно понимает, что свет этот исходит «*не от солнца, а от какого-то, неведомого никому, никем и никогда не открытого источника»*, который и *«открываться не должен»* (6, 72). Определенно и ясно, что потому и задыхается без света серая, *«бездушная»* Москва – физические источники света бессильны и бессмысленны.

В последней редакции эти источники окончательно уходят на задний план, почти исчезают. Зрелый мастер использует принципиально новые изобразительные средства для дальнейшего усложнения своего образа света. Он развивает первоначальное беглое замечание о том, что этот свет осязается, как тепло, и возникает из тишины. В астафьевском пейзаже запечатлевается момент рождения тактильных, мистических аудиальных ощущений. Такого пейзажа не удалось написать даже любимому Астафьевым Бунину. Только у Астафьева образ света таинственно, неуловимо синтезируется из абсолютно разнородных элементов. В результате возникает ощущение его принадлежности некой скользящей и сквозящей, почти не выраженной на материальном уровне текстовой сфере. С.Т. Вайман в иной связи привел, на наш взгляд, очень значимую для данного случая аналогию. Известный австрийский поэт-импрессионист, экзистенциалист Р.М. Рильке однажды заметил отсутствие в картинах французского постимпрессиониста Сезанна серого цвета. Более того, в сезанновских пейзажах, насыщенных охрой и натуральными жженьми землями, этот цвет и вовсе появиться не мог. Собеседница поэта фрейлейн Фольмелер удивленно возразила, что, когда стоишь среди этих картин, все же явственно ощущаешь исходящий от них мягкий и нежный серый цвет. Рильке был вынужден согласиться: внутреннее равновесие сезанновских красок создавало особую атмосферу, порождавшую это ощущение (12, 81). Нефиксируемое зрением реально, более того, может стать самым главным в человеческом мироощущении.

Первым четко обозначенным источником света, которого просто не могло существовать для повествователя в момент создания редакции восемьдесят четвертого года, источником, открывшим очистительную, избирательную память, оживившим врачующие душу детские воспоминания, стали плачущие березы на могиле преждевременно ушедшей дочери. Это дерево, которое у славян издревле было принято сажать на могилах для душ умерших, – одно из самых значительных в славянской мифологии. Так, белорусы считали, что под сросшимися березами погребена невинная душа, которая вселялась под Троицу в их плакучие ветви. В метафорическом описании берез у Астафьева мы находим уже не логическое, о чем мы упоминали раньше, но эстетическое «оправдание» странного, кстати, возникшего только в последней строчке основного текста, заглавного авторского эпитета (*«тихий свет»): «Березы не шевелились. Ни единым листом, и все так же грустно и покорно висели ниточки в узелках, а по ним… листья, листья»* (6, 711).

Существовала народная легенда, по которой это благословенное дерево укрывало Богородицу и Христа в непогоду, наверное, именно поэтому славянину несет березовый свет ощущение

тишины – покоя, смирения, вечности (13, 127–129). Только вот *поэтому* или *потому что*? Строгую причинно-следственную связь установить трудно, если не невозможно.

Светоносна для внимательного, неторопливого взгляда Астафьева и вода – праматерь всего сущего на земле. И опять не случайно, потому что в мифических представлениях вода действительно сближалась со светом. В этом ассоциативном ряду не менее естественно, логично для народного сознания у Астафьева возникают воспоминания о матери, по мнению исследователей, концепт «мать» также традиционно ассоциируется с водой (14, 416). Для Астафьева мать, которую он не помнил и увидел восьмилетнюю на фотокарточке будучи пожилым человеком, больше, чем женщина, которая родила, – это человек близкий, родной, святой, потому что на мать-девочку похож его *«дух»*.

Так из соотнесенности света, духа с образом матери в тексте возникает мотивация для прямого соотнесения света со святостью. Это первый «материальный», внешний знак, филологической соотносимости, ассоциативности, если не тождественности древнерусских синонимов «свет» (светить) и «свят» (святить) (от санскр. *Div* – светить, блистать, играть лучами образовались греч. и лат. *deщ* – бог).

Далее этот ассоциативный ряд разворачивается, усложняется, вбирая в себя всю сложность народно-христианской, народно-православной картины мира. Во второй части «исповеди» он будет усилен полуфантастическим образом девочки – символическим воплощением общеславянского представления о человеческой чистоте. И опять ментально мотивированно, потому что еще Афанасьев писал, что в старой славянской традиции «боги света были олицетворяемы фантазией в прекрасных и большею частию в юных образах, с ними связывались идеи о высшей справедливости и благе» (14, 52).

Интересно, что у Г. Шленской, много лет дружившей с писателем, при размышлении о последнем периоде его жизни возникает воспоминание о Бунине, бунинском стихотворении «Радуга», актуализировавшем идею второй энтелехии, принадлежащую Аристотелю. Энтелехия вторая, высшая – пробудившаяся в завершении жизни духовная энергия. По всей вероятности, родовая память направляла эту энергию большого русского писателя в естественное для развития его души православное, христианское русло, великая скорбь обратила душу к Богу, требовала исповеди и покаяния, отважного самоосуждения, дающих право на молитву, на просьбу о будущем для своих близких, для всех нас. И в этом контексте опять же логично, естественно в заключительной части канонической редакции «исповеди» возникает вроде бы мимолетное, но все же двукратное упоминание Благодати. В советские времена, на которые пришлось мировоззренческое становление Астафьева, само это понятие целенаправленно и осознанно изгонялось из жизни. Но блаженный Диадох писал, что «непраздные Духом» все же обретают Благодать, хотя такого рода и уровня обретение – процесс сложный, «благодать вначале обыкновенно озаряет душу своим светом с сильным того ощущением» (16, 167). «Из тихого света» – наиболее бесспорное доказательство того, что Астафьев ступил на этот путь, почувствовал надобность, необходимость его, несмотря на неприятие, как он говорил, *«неуместного религиозного рвения»*. Хотя, как свидетельствуют «Пастух и пастушка», «Эпитафия», времени на обретение Благодати (17, 40) В.П. Астафьеву отпущено не было, но, пройдя многотрудный путь к исповеди, подготовившись внутренне к покаянию, Мастер в последнем по времени создания тексте, который можно рассматривать как его художественное завещание, шел к *«тихому свету»*, одним из истоков которого можно считать образ «Свете Тихий», получивший множественное, наиболее полное воплощение в русской поэзии девятнадцатого столетия.

Библиографический список

1. *Астафьев В.П.* Их тихого света // Собр. соч.: В 15 т. – Т. 13. – Красноярск, 1997.

2. Исповедаться в церкви Астафьеву было не суждено. Однажды он признался: «Два раза пытался исповедаться. Говорить не мог. Глотку сводило. Да и понятно. Разве захочет враг просто так душу отдать?» – *Матюнин В.* На одном меридиане с Иерусалимом // Двина. – 2009. – № 2 (34).

3. Религии мира. Православие. – Минск, 2006.
4. *Большев А.О.* Исповедально-биографическое начало в русской прозе второй половины XX века. – СПб, 2002.
5. *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. – Т. 2. – М., 1955.
6. *Астафьев В.П.* Из тихого света // Собр. соч.: В 15 т. – Т.13. – Красноярск, 2007.
7. *Сергеева О.А.* Обратная перспектива образа «тихого света» (на материале русской поэзии XIX века) // Материалы Кирилло-Мефодиевских чтений. – Вып. 1. – СПб, 2006.
8. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: В 4 т. – Т. 3. – СПб, 1996.
9. *Черных П.Я.* Историко-этимологический словарь русского языка: В 2 т. – Т. 2. – М., 1994.
10. *Вендина Т.И.* Средневековый человек в зеркале старославянского языка. – М., 2002.
11. Современный толковый словарь русского языка / Авт. проекта и гл. ред. С.А. Кузнецов. – СПб, 2006.
12. *Вайман С.Т.* Неевклидова поэтика. – М., 2001.
13. Славянские древности. Энциклопедический словарь / Под ред. Н.И. Толстого. – Т. 1. – М., 1995.
14. *Алексеенко М.* Концепт «мать» в синхронной динамике // Грани слова. – М., 2005.
15. *Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. – Т. 1. – М., 1995.
16. Добротолюбие. Избранное для мирян. – Издание Сретенского монастыря, 2001.
17. В Священном Писании это слово употребляется в двух значениях: свойство Бога, Его милость, которая проявляется по отношению к падшему человеку и выражается в замысле его спасения; сила Божия – дар Божий, благодаря которому человек достигает спасения. К Астафьеву имеет отношение второе значение слова. Для понимания происходившего в его душе важно помнить о замечании святых отцов о том, что непременным условием присутствия Благодати Божией в человеке является его глубокая вера, выраженная в покаянии и смирении. «Только когда человек полагается не на свои силы, а на волю Божию, сознавая свою ничтожность и мысля себя орудием в руках Божьего промысла, на него нисходит Благодать». – См. : Малый православный толковый словарь. – М., 2008.

Д.Л. Карпов
Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского

ДУХОВНЫЕ ПОИСКИ ТРЁХ ПОКОЛЕНИЙ АНДЕГРАУНДА (А. ХВОСТЕНКО, Е. ЛЕТОВ, А. МАШНИН)

Нередки те случаи, когда само слово «андеграунд» вызывает отрицательные эмоции. Подполье представляется чем-то сродни варварам, разрушающим Рим. Но подобное восприятие во многом означает непонимание самого феномена андеграунда как альтернативной культуры.

В эпоху блип-культуры (4), экономики «длинного хвоста» (1) многие учёные и политики заявили о невозможности существования однородного культурного пространства, раздираемого рынком и идеологией. Андеграунд – явление культуры, принципиально не вписывающееся в большую эпоху, это не просто альтернативный взгляд на вещи, но сообщество, избегающее «публичности» (3, 59). И причина этого не в том, что оно представляет нечто агрессивное по отношению к традиционным и / или официальным искусству и морали (этим скорее характеризуется явление масскульта), а наоборот – в том, что оно ретранслирует ценности, как культурные, так и нравственные, актуализируя их в культуре рыночных отношений, часто ведущей себя агрессивно по отношению к альтернативным течениям.

Авторы, которым посвящена данная статья, выбраны не случайно: это – три поколения андеграунда (70-е, 80-е, 90-е). Конечно, разделение на эти поколения условно, так как каждый из поэтов работал на протяжении нескольких десятков лет, но главное, что каждый из них является ярким представителем своей эпохи. Именно этим обосновывается выбор ракурса рассмотрения

© Д. Л. Карпов, 2011

материала – попытка выявить связующие звенья в той большой цепи, которой является русский андеграунд.

Алексей Львович Хвостенко – один из тех, кого следовало бы назвать человеком Возрождения. Поэт, художник, музыкант, актёр, драматург, издатель, знаток музыки XVII века, классической и неклассической литературы и т.д. и т.п. – Хвостенко явил собой символ советского андеграунда 70-х гг., не ищущий официального признания, не желающий быть поэтом-рупором поколения, но живущий, дышащий культурой, настоящий «возделыватель».

Эпоха, породившая Хвостенко, требовала стандартизации и громогласия, от которых поэт отказывается, организуя общество Верпы – абсурдистское движение, берущее своё начало в поэтике футуристов и обэриутов. Но бессмыслица лишь скрывала то, что являлось для поэта ценностным центром. Андеграунд обвиняют в том, что он уничтожает традиционную культуру (2), но для Алексея Хвостенко культура – муза, в полном смысле этого слова.

Так в «произростадиях неумашинного некоторого творчества…» поэт постулирует, рассказывая о мире Верпы: «Суть всех поступков наших – музыка». Словно мыслитель-романтик, Хвостенко складывает свой мир из осколков культуры – коллаж культуроцентристского сознания. В опусе третьем «произрастадий» поэт создаёт каталог того, что было увидено в этнографическом музее, причём отказавшись от услуг экскурсоводов, которые «всеми силами стараются доставить вам удовольствие своими рассказами о народном творчестве», герои «взамен этого решили просто побродить по пустынным залам и поглазеть на огромное количество выставленных здесь предметов». Текст опуса представляет собой перечисление экспонатов с прибавлением музейных комментариев. Хвостенко никогда не останавливается на бытовых предметах, деталях, в центре его внимания то, что имеет культурную ценность, он пытается преодолеть семантическую отчуждённость музейного экспоната, оживить его в своих стихах, сделать поэтическим бытом менестреля XX века.

С другой стороны, сам поэт чувствует свою зависимость от многовековой истории. Так, в послании своему другу и соавтору Анри Волохонскому он описывает свой путь в Вену, через всю Восточную Европу. Характерно, что мы не найдём здесь описаний дороги, способов передвижения, но зато нам открывается целая галерея ушедших эпох: Унгария восточная, Дунай, альпийский пригорок, с которого «смотрел я вид последнего задворка Походов тюркских», лес венский. В ходе своего путешествия по диким цивилизациям лирический герой «от оглушительного своего перемещенья» утрачивает «нежную способность воплощенья в слова любви к тебе (Анри. – *Д.К.*)». В стихотворении появляется образ немого Энея, который «говорить обучается» лишь при виде Рима – колыбели европейской культуры. Географические координаты исчезают с карты, которую составляет поэт, он видит лишь культуру вокруг себя, заново рождаясь как художник («семь пар ночей и дней»), теряя язык и вновь обретая его с римским величием, недаром он приветствует своего друга римским «Салют».

Каждое действие лирического героя Хвостенко связано с культурным контекстом, что придаёт каждому действию особый смысл, коллаж превращается в жизненную философию, позволяющую поэту существовать в альтернативном мире, где можно встретить Диогена, графа Хвостова, Гамлета, можно обратиться к Пушкину, Хлебникову. Альтернативный мир, созданный Хвостенко, не обесценивает культуру, он не даёт ей остановиться, стряхивает снеё школярскую пыль. Осознавая необходимость актуализации культурного артефакта, поэт предлагает своему читателю обратиться к накопленному человечеством художественному опыту, вступить в диалог с культурой.

Совершенно другую формацию русского андеграунда представляет Егор Летов (Игорь Фёдорович Летов), который вошёл в историю советского-российского авангарда прежде всего как человек сопротивления, его лозунг «Я всегда буду против» стал визитной карточкой поэта и музыканта. Тотальное отрицание кажущегося идиотическим мира, который он окрестил миром зомби, поедающих себя ради того, чтобы «Целеустремлённо набивать карманы / Мёртвыми

мышатами живыми хуями»; попытка жить и думать вопреки окружающему миру («Меня тошнит от вашей логики»), которым правят собаки. Все социальные проекты Летова – путь к высшей логике («Я иллюзорен со всех сторон», «Я летаю снаружи всех измерений (озверений)»). На протяжении многих лет творчества этот путь поиска высшего мира, мира ценностного, духовного, был скрыт дорогой «солдата», как называл себя сам поэт. Но мотивы поиска потайной двери часто возникали в его поэзии, и вот в 2000-е «солдатский» пафос отступает, Летов становится метафизиком, который ищет смысл за границами социального и материального мира.

В 2004 году выходит первая часть его трилогии, состоящая из альбомов «Долгая счастливая жизнь», «Реанимация» (2005) и «Зачем снятся сны» (2007), последний был посвящён Артуру Ли и Сиду Барретту, и начинался с песни «Слава Психонавтам» – гимна 60-м.

Мир поэзии Егора Летова, в котором «винтовка – это праздник», становился статичным, его поэзия, и до этого почти лишённая сюжета, превращается в перечисление отдельных частиц того, что наблюдает поэт за окном: «Головы брюхатые идеями, гробами / Вселенные забитые кретинами, рабами… / Привычка стариться, призвание дышать / Наука ненавидеть, гениальность выживать». Мир обрушивался на поэта, в котором всё больше чувствовалось желание ухода, вопреки его молодому запалу солдата – «в небо по трубе». В поэзии Летова появляется образы, связанные с мотивом перехода из одного мира в другой (раньше это было обэриутовское окно, возведённое в квадрат, – «окно за окном», теперь – это «тот берег», «извне», «превращение», «странствие» и пр).

Казалось, Летов уходит от идеи социальной борьбы: «Где же моя хата, незалэжный коммунизм?!» В вопросе звучат разочарование и сарказм, Летов выбирает:

На рассвете – без меня
На кассете – без меня
Без меня – за дверь, без меня – домой
Без меня – теперь, без меня –
Анекдот с бородой навсегда
И убегает весь мир
Убегает земля
Бежит далеко-далеко
Куда-то далеко-далеко

Поэта привлекает недоступное «Оно», которое должно изменить окружающий мир и самого поэта:

И придёт Оно однажды во сне
Закричит и похоронит
Излечит и скажет –
А НУ-КА ВСТАТЬ!

Поэт отказывается от разумного: «Это от ума – значит от дурости», его солдат начинает улыбаться «среди обязательной войны», оскал сходит с его лица, это не означает капитуляцию – «В моей душе чёрным пламенем пылает чёрный флаг», это признак интериоризации битвы, поэт остаётся один на один с собой. Мир клипового сознания (отсюда, по-видимому, «безглагольность» Летова) представляет опасность духовному миру поэта, который всегда чутко оберегал его, отсюда и образы «Танцев для мёртвых сквозь толстое стекло» и «большого прожорища».

Сохранить себя, сохранить «имя своё» – главная задача лирического героя последних стихотворений Летова, и в этом он чувствует свою слабость, ему необходима помощь, которую он ждёт извне, и это уже не «боги из заветного дупла» или «герои, как лавина, как ботва», – это желание вырваться за горизонт собственного сознания, собственного «я», прикоснуться к тем

истокам, которые Летов, впрочем, никогда не называет, но это «Вселенская Большая Любовь – моя секретная калитка в пустоте».

По-иному представляет себе выход за границы тошнотворной логики окружающего мира Андрей Машнин – петербургский поэт, начавший творческий путь в известной «Камчатке», ставший одним из самых талантливых поэтов 1990-х – 2000-х гг., по мнению А.Ю. Плуцера-Сарно.

Машнин – поэт культурного и духовного постапокалипсиса, пишущий в кошмарном мире «бывшей» культурной столицы, в котором «Облака серебристые как мерседесы / По мутным рекам на стрелку мчатся». Лирический герой Андрея Машнина, рождённый в эпоху апофеоза русского рок-движения, вынужден жить в мире железа – метафора железного века у Машнина реализуется:

Хватит ли тысячи читанных книг
Чтобы укрыться от ребер ладоней
Грызть, кромсать, потрошить самому
Или дать себя тихо и скромно зарезать
<…>
Волки
Вышли на улицы
Сегодня так модно – быть железным
Поздно
Закапывать в землю
Холодное, серое, злое железо

Мир Машнина, как и у Летова, жесток и бессмыслен, цель одна – «дожить до смерти». В этом мире живут герои Машнина – гопники, бездельники, киллеры, бандиты, запуганные, одинокие люди. Мир, в котором человек может просить только одного – «немного иронии и немного жалости». Талантливо пользуясь средствами ролевой лирики, поэт, как опытный патологоанатом, вскрывает *души* жителей современного мегаполиса, которым «не нужны крылья», им «хватает …тела». Абсолютный материализм, не вульгарный, а пошлый, – объект исследования поэта. В стихах Машнина всё двойственно: слова, предметы, герои. Но и в этом мире поэт находит то, что не позволяет умереть человеку в человеке – любовь.

Любовь у Машнина – побег из мира железа, поэт не пытается его принять, в этом нет никакой необходимости, внешняя жизнь – «исполненный долг», поэтому всё, что происходит между ним и ней, – обособленный, автономный мир: «Будет день, если кто-то пришёл, / Будет ночь, если выключить свет». Единственное, что спасает возлюбленных – ненужность внешнему миру, который носит исключительно разрушающий характер, эта ненужность прекрасна и спасительна: «Мы с тобой никому не нужны / И поэтому нас не убьют». В то же время любовь – это грань между жизнью и смертью, между надеждами и их крушением, жизнь обречённых: «Мы не сможем друг друга сберечь, / Но пока нам ещё повезло». Возможность любви – это везение, «ненадёжный уют». И всё же это подлинная жизнь: «Есть слова, но не хочется врать / Так давай помолчим ни о чём». Есть основания предполагать, что в стихотворении Машнина подвергается критическому переосмыслению известная фраза Маяковского «Любовная лодка разбилась о быт»: у современного поэта быт – единственное средство сохранить разбиваемую штормами внешнего мира любовную лодку.

В отличие от Хвостенко и Летова, Машнин избегает метафизики, его любовь – это не куртуазность, и это не Вселенская Большая Любовь. Поэт находит останки прекрасного, которые скрыла железная эпоха, эпоха культурных обломков, он позволяет каждому найти прекрасное, продираясь сквозь сознание пошлого материалиста («Гоголь»). Его лиризм котельной – ответ массовой культуре, которая пережёвывает ценности, извергая эрзац-любовь, эрзац-красоту: «Белого бала белые плечи / Хрупкая выцветшая иллюстрация».

Три поколения андеграунда, три совершенно разные системы – и единая попытка преодолеть мир тоталитаризма, ненависти, пошлости. Русский андеграунд направил все усилия на создание альтернативного культурного пространства не с целью безоговорочного отречения от вечных ценностей, ас целью сохранить их. Безусловно, современная поэзия не может не оглядываться на современный контекст, иногда у читателя-слушателя именно это рождает неприятие, но одновременно это – та встряска, которая необходима сознанию повседневности в то время, когда Моцарт становится мелодией для сотового телефона, Пушкин – шоколадом, Шагал – декором. Необходимо говорить о том, что «авторитетные» имена всё чаще и чаще становятся престижем, а не искусством, предполагающим диалог с реципиентом. С этим пытается бороться андеграунд в XX – XXI веках, возвращая читателя, зрителя, слушателя к ценностям Большой Культуры, к неизменным нравственным основам.

Библиографический список

1. *Андерсен К.* «Длинный хвост» // http://i-contester.livejournal.com/12088.html
2. *Николаева О.* Андеграунд как «новый истеблишмент» // http://lib.eparhia-saratov.ru/books/13n/nikolaeva/freedom/44.html
3. *Савицкий С.* Андеграунд. История и мифы ленинградской неофициальной литературы. – М.: НЛО, 2002.
4. *Тоффлер Э.* Третья волна // http://www.i-u.ru/biblio/archive/toffler_tretja/

Т.В. Николаева
Военная академия войск РХБЗ и инженерных войск им. Маршала Советского Союза С.К. Тимошенко (г. Кострома)

Ф.И. ТЮТЧЕВ И ПРОТОИЕРЕЙ А. ЛОГВИНОВ: ПОЭТИЧЕСКИЙ ДИАЛОГ ПОКОЛЕНИЙ

Каждая эпоха имеет свое лицо, свой характер. В разные времена человек по-разному, иногда противоречиво, отвечает на вопросы, поставленные перед ним самой жизнью. Но есть некие незримые нити, которые связывают поколения, упрочняя *духовное единство* людей далеких веков. Примером такого единства, можно даже сказать, родства, на наш взгляд, является поэтическое творчество Ф.И.Тютчева и протоиерея А.Логвинова. Само слово «диалог» как «живое», «дышащее» понятие предполагает не только «созвучие» поэтического мировоззрения, тем, идей в творчестве, но и содержит доминанту некоего противостояния, не в смысле противоречия, а в плане обогащения, взаимообмена. Люди или, как в данном случае, поэтические миниатюры, вступающие в диалог, должны не столько обладать общими взглядами и установками, сколько уметь и хотеть слышать друг друга. В данной статье остановимся лишь на первой составляющей термина, предполагающей общение-слияние поэтических образов, тем, идей.

В книге И.Ильина «Поющее сердце» есть замечательная фраза: «И все великое и гениальное, что было создано человеком – было создано из **созерцающего** и **поющего** сердца». Созерцающего – «мыслящего», впитывающего, вдумчивого, сосредоточенного на внутреннем «делании»; поющего – трепетно и радостно возносящего хвалу Творцу и по-детски удивляющегося красоте и гармонии этого мира, преклоняющегося перед высотой и живительной силой Слова. Мы, люди XXI века, уже практически забыли, как должно звучать настоящее Слово. Усилившееся в последнее время сатанинское отношение к Слову потихоньку разрушает мир, подкашивает духовные основы самого человека. Настоящим очищающим источником,

© Т. В. Николаева, 2011

в этом плане, является русская литература XIX столетия и, если можно так выразиться, современные духовные стихи.

Особенно остро и пронзительно-тонко звучит у обоих творцов тема исторической судьбы России. Россия и для Ф.И. Тютчева, и для протоиерея А. Логвинова – это не просто родная земля, но некое историко-духовное пространство, включающее в себя коллосальный пласт нравственной жизни человека и всей страны. Именно так, потому что по глубокому убеждению лириков, Человек и Государство, Человек и История неразделимы. Любой перекос в одной составляющей неизменно отражается на существовании другой. Мало того, История – это движение Мировой души. Исторический прогресс связан с духовно-нравственным совершенствованием общества. Человек – микрокосм, в котором в зачаточном состоянии находятся предпосылки исторического развития государства.

Обратимся непосредственно к стихотворениям Ф.И. Тютчева и протоиерея А.Логвинова.

Эти бедные селенья,
Эта скудная природа –
Край родной долготерпенья,
Край ты Русского народа!

Не поймет и не заметит
Гордый взор иноплеменный,
Что сквозит и тайно светит
В наготе твоей смиренной.

Удрученный ношей крестной,
Всю тебя, земля родная,
В рабском виде Царь Небесный
Исходил, благословляя.
Это Ф.И. Тютчев. А теперь А. Логвинов.
Измученная, изувеченная –
Итог озлобления узкого –
Лишенная человечного
Земля моя святорусская!..

Но фрескою сквозь уродства
Опять проступают черты
Духовного первородства,
Душевной твоей красоты.

Сразу бросается в глаза общее настроение стихотворений. Россия, как маленький ребенок, «убаюкивается» в поэтической колыбели. Но это не просто «успокоительная песня», сквозь ласковый голос певца слышится боль и глубокое переживание за судьбу «дитя».

Основным поэтическим приемом, используемым авторами, является антитеза. Она прослеживается на лексическом, синтаксическом и семантическом уровнях поэтических миниатюр. Остановимся более подробно на анализе вышеназванных уровней и посмотрим, как «рождается» живая песнь о России.

Лексический уровень представлен яркими эпитетами. Эпитеты, как изобразительное средство, наиболее полно отражающее отношение субъекта к объекту, акцентируют внимание реципиента на многогранности, неоднозначности отношения лирического героя к Отечеству (*бедные (селенья), скудная (природа), – (край) родной; гордый, иноплеменный (взор) – смиренной (наготы)* у Тютчева; и *измученная, изувеченная – узкого (озлобления); (лишенная) человечного –*

святорусская(земля) у Логвинова*)*. Таким образом, мы сразу сталкиваемся с противоречием, роднящим поэтический голос Тютчева и Логвинова с известным лермонтовским «Люблю Россию я, но странною любовью…». Как и в стихотворении М.Ю. Лермонтова, любовь к Отчеству не может понять и принять человеческий рассудок, но она очень близка внутренним, духовным основам человеческой натуры. Однако, с другой стороны, перед нами не просто «личностное» переживание (в отличие от того же Лермонтова), а более емкое чувство, воплощенное в поэтико-художественной мысли, включающее в себя и боль за бедность, скудность, измученность – и надежду, подкрепляющую радость, гордость за нетленный свет, исходящий откуда-то изнутри. Очень интересно, что у обоих творцов основополагающим является именно мотив «свечения» (*...что сквозит и тайно светит* у Тютчева и *опять проступают черты* у Логвинова) Интересно заметить и то, что глаголы в обеих поэтических сентенциях не обладают яркой экспрессией. Они опять-таки как бы *сквозят* через поэтическую ткань стихотворения. Тем самым, на наш взгляд, лирики хотят подчеркнуть, что последнее слово остается за читателем. Перед нами не стихотворение-лозунг или эмоциональное переживание «чувства Родины», а историософско-поэтическое размышление о судьбах Отечества.

Противопоставление продолжается и еще более усиливается на синтаксическом уровне. У Тютчева первые две строки в каждой строфе противостоят друг другу, и, в целом, первая и вторая строфа противостоят третьей строфе. У Логвинова первая строфа противопоставляется второй. С помощью данного приема мысль о *духовной природе* России становится основополагающей.

Святость, «духовное первородство» являются теми доминантами, которые очерчивают особый, уникальный образ России. «Особость» играет как положительную, так и отрицательную роль: она причина скудности, бедности, измученности – и в то же время опять-таки *освещает* Россию неким нетленным светом. Россия уникальна именно тем, что в ее духовном содержании так же, как и в душе русского человека, сочетается несочетаемое, мало того, именно эта противоречивость и создает тот накал, который часто избавляет Отечество от многих бед, вызывая изумление многих народов. Именно эта Вера в уникальное предназначение России как преемнице Византийской империи, византийского духа православия прослеживается и в следующих стихотворениях Тютчева и Логвинова:

Умом Россию не понять,
Аршином общим не измерить:
У ней особенная стать –
В Россию можно только верить.

И последнее четверостишие стихотворения Логвинова «Не до конца еще распята…»:

Но для того ты и распята,
Россия-Мать, моя страна,
Чтоб стала через распятье – свята.
Тебя не сломит сатана.

Ум и Вера – основные понятия, вступающие в конфликт в поэтической сентенции Тютчева и подразумевающиеся в лирическом размышлении Логвинова. Именно они обусловливают «особенную стать» России. Ум не может дать полного представления о сущности России, так как он является лишь одной из составляющих целостности. Вера – та живительная сила, которая ведет мысль вперед. Поэтические строки протоиерея Логвинова как бы подытоживают мысли его предшественника: через страдания, «распятье» наша страна уподобляется самому Христу, претерпевшему до конца земные мытарства и воскресшего для новой жизни.

Таким образом, мы убедились, что историософско-поэтическая мысль Ф.И. Тютчева об особом, уникальном предназначении России нашла достойное продолжение в поэтическом творчестве протоиерея А. Логвинова.

РАЗДЕЛ IV

ДУХОВНО-НРАВСТВЕННОЕ СОДЕРЖАНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ: ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

А.М. Селезинка
Львовский национальный университет имени И. Франко

ПАРАЛЛЕЛЬНЫЕ КОНСТРУКЦИИ, ИСПОЛЬЗУЕМЫЕ ПРИ ВЕРБАЛИЗАЦИИ БИБЛЕЙСКОЙ АЛЛЮЗИИ «ВСЁ В ОДНОМ» («ALL IN ONE») В ПЕРЕВОДЕ СОНЕТОВ В. ШЕКСПИРА

Предмет филологии – прежде всего духовная культура, которая содержится в языке и письменности, не язык и тексты «сами по себе, а именно культура» (1, 50). Её основой для христианского мира является Библия. При переводе сонетов мы старались сохранить не только библейскую аллюзию «всё в одном» (7, 321), но и тот стилистический приём, который используется как в Библии, так и в текстах В. Шекспира. Большинство учёных, исследуя произведения английского поэта, привлекают в качестве источника Женевскую Библию издания 1560 г (9, 6). В этой статье мы также используем тексты этой Библии.

За основной вариант библейских выражений с копулятивной семой (той, что отвечает исходному значению в первоисточнике – Библии) «всё в одном», в которой «всё» может означать «два», «три», «много составляющих», мы приняли библеизм «all in one», поскольку он употребляется в текстах 8 сонета В. Шекспира и максимально кратко выражает семантическое понятие, заимствованное из Библии.

При вводе библейской аллюзии «все в одном» широко используется приём параллелизма, основанный на тождественном построении двух (и более) предложений или их частей (4, 135).

Первый теоретик греческой риторики Горгий Леонтийский (приблизительно 485–380 гг. до н.э.) указал на основные признаки повторов речи или параллелизма. В Библии этот приём был открыт английским епископом Лаутом (1753 г).

Среди библейских типов параллелизма выделяют:

1) односмысленный, при котором различные части изречений выражают одну и ту же мысль в разных, хотя и очень сходных, оборотах речи. Его также называют синонимическим параллелизмом;

2) синтетический, который представляет собой парафразу первого стиха во втором;

3) противоположный или антонимический, когда противоположные мысли выражаются соответствующими словами (6, 342);

4) Е.М. Верещагин выделяет ещё один тип библейского параллелизма – неочевидный, возникающий вследствие совпадения содержания стихов, при котором невозможно сопоставить близкие элементы (1, 252).

Кроме этого, Н.И. Лихошерст выявляет:

5) полный параллелизм – использование рядов тождественных структур в пределах некоторого контекста (с однотипными моделями предложений, одинаковым порядком слов и одинаковой грамматической оформленностью);

© А.М. Селезинка, 2011

6) неполный параллелизм, при котором один или несколько элементов отсутствуют в одном из параллельных рядов;

7) частичный параллелизм – повтор нескольких синтаксических единиц, которые следуют друг за другом в пределах одного предложения (3, 153"155).

В библейских стихах при вводе прототипа аллюзии «всё в одном» употребляются разные типы параллелизма, например:

I. Синтетический:

16…God is loue, and he that dwelleth in loue, dwelleth in God, and God in him.

17…Herein is the loue perfect in vs…

16… Бог есть любовь, и пребывающий в любви пребывает в Боге, и Бог в нём.

17…Любовь до того совершенства достигает в нас… (1 Ин. 4:16–17), где 17 стих – парафраза 16.

II. Синонимический:

That they all may be one, as thou, o Father art in me, and I in thee: euen that they may be also one in vs.

…да будут все едино как Ты Отче, во Мне, и Я в Тебе, так и они да будут в Нас едино… (Ин. 17:21).

В этом стихе одна и та же мысль «That they may be one» (да будут все едино) передаётся похожим оборотом речи: «that they may be also one in us» (так и они да будут в Нас едино).

Такая же особенность ввода библейской аллюзии «all in one» характерна для шекспировских текстов. Беря за основу вышеизложенную классификацию типов параллелизма, мы выявили в них следующие виды этой стилистической фигуры, которою пытались сохранить в переводе сонетов:

I. Синонимический или неполный:

Whoever hath her wish, thou hast thy *Will*,
And *Will* to boote, and *Will* in ouer – plus,
More than enough am I that vexe thee still,
To thy sweet will making addition thus.
Let no unkind, no faire beseechers kill,
Thinke all but one, and me in that one *Will*.
Вилл первый исполняет все желанья,
Второй – добавка, третий – лишний *Вилл*,
Не заслужил я твоего вниманья,
Я – Вилл излишний и тебе не мил.
Недобрым «нет» не причиняй страданья,
Пусть будут все и я в одном *Желанье*.
(Сонет 135)

Библейская фразеологическая единица (далее БФЕ) «all but one» с копулятивной семой «всё есть одно» вводится в процитированный микротекст посредством повтора похожих оборотов речи «thy Will», «Will to boote», «Will in ouer-plus», с функцией уточнения фразеологической библейской поликомпонентной аллюзии «all but one» и создания комического эффекта благодаря повтору полисемантической лексемы «Will» с копулятивной семой «all in one».

II. Синтетический:

My glasse shall not persuade me I am ould;
So long as youth and thou are of one date,
But when in thee time's furrows I behold
Then look I death my dayes should expiate.
Не скажет зеркало мне: «Постарел»,

Пока, как юность, молод ты годами,
Но в старости – морщины твой удел,
Тогда я с юными расстанусь днями:
(Сонет 22)

В первом катрене имеет место БФЕ с копулятивной семой «два в одном»: «My glass shall not persuade me I am ould, so long as youth and thou are of one date…» (не скажет зеркало мне: «Постарел», пока, как юность, молод ты годами…), в которой высказана мисль, что молодость друга и Шекспира – одно. Эта же мысль изменёнными словами выражена во втором катрене (How can I then be elder then thou art?), исполняющем функцию усиления аргументации, поскольку в нём объясняется, почему возникло это единство:

For all that beauty that doth cover thee,
Is but the seemly raiment of my heart,
Which in thy breast doth live, as thine in me;
How can I then be elder than thou art?
Пленительный покров красы твоей
Лишь моего же сердца одеянье:
Оно в груди твоей, твое ж в моей,
Я потому не знаю увяданья.
III. Противоположный или частичный:
As fast as thou shalt wane so fast thou grow’st
In one of thine, from that which thou departest.
Увянешь быстро, все же расцветая:
Хранишь в своём ребенке юность ты,
(Сонет 11)

В этой БФЕ на уровне предложения с копулятивной семой «два в одном» противоположные мысли высказываются с экспрессивной функцией – созданием резкого противопоставления двух процессов: старения и одновременного омоложения в сыне.

Кроме того, во всех приведенных примерах приём параллелизма, применённый при вводе библейской аллюзии «all in one», усиливает экспрессивную значимость высказывания и способствует его ритмизации.

На уровне предложения библеизм «all in one» – синтаксическая библейская аллюзия, поскольку основной синтаксический единицей является предложение (2, 59). Как и вышеупомянутые библейские прототипы, во многих случаях – это небольшие, нераспространённые предложения, которые в сложной синтаксической структуре наделены более простой структурой, благодаря чему ощутимее эмоциональность и смысловая насыщенность синтаксической библейской аллюзии «all in one». Она получает смысловую, интонационную и акцентную значимость посредством своих причинно-следственных связей с предыдущими предложениями и относительно легко воспринимается благодаря сравнительно небольшой длине предложений (например, my friend and I are one (я и друг одно) – сонет 42). Однако довольно часто синтаксическая библейская аллюзия «all in one» имеет сложную синтаксическую структуру при описании явления полиединства – изображении его с развитием и уточнением авторской мысли. Например, в 31 сонете, в котором описывается, как в одном любимом облике – ты (все они) – ожили все люди, память о которых дорога для поэта:

Thy bosome is indeared with all hearts,
Which I by lacking haue supposed dead,

And there raignes Loue and all Loues louing parts,
And all those friends which I thought buried.
How many a holy and obsequious teare
Hath deare religious loue stolene from mine eye
As interest of the dead, which now appeare,
But things remou'd that hidden in there lie.
Thou are the graue where buried loue doth liue,
Hung with the tropheis of my louers gon,
Who all their parts of me to thee did giue
That due of many, now is thine alone.
Their images I lou'd, I view in thee,
And thou (all they) hast all the all of me.
В груди твоей бесценной все сердца,
Которые я мертвыми считал,
И там царит Любовь – ей нет конца,
Там те друзья, кого земле предал.
Как много надмогильных слез святых
Любовь заставила пролить из глаз
О тех усопших, но теперь живых,
Которые в груди твоей сейчас.
Гробница ты, любовь воскресла здесь,
Где образ всех любимых вновь ожил,
Меня отдавших по частям, чтоб весь,
Был твой, но с теми, кто навек мне мил.
Их облик вижу я в тебе одной –
Ты (все они) и весь во всем я твой.
(Сонет 31)

Таким образом, на основе проведенного анализа, приходим к выводу, что БФЕ «все в одном» на уровне словосочетания и предложения в шекспировских текстах, как и её прототипы в Библии, репрезентована благодаря стилистической фигуре – параллелизму, которая по мере возможности была сохранена авторами перевода сонетов В. Шекспира.

Библиографический список

1. *Верещагин Е.М.* История возникновения древнего общеславянского литературного языка. – М., 1997.
2. *Кухаренко В.А.* Інтерпретація тексту. – Вінниця, 2004.
3. *Лихошерст Н.И.* Стилистический синтаксис / Стилистика английского языка. – Киев, 1991.
4. *Мороховский А.Н.* Стилистическая фонетика, графо-фонемика и графика / Стилистика английского языка. – Киев, 1991.
5. Новая Женевская учебная Библия. – Hassler-Verlag, 1998.
6. *Нюстрем Э.* Библейский словарь. – Санкт-Петербург, 2002.
7. *Селезинка А.М.* Библейский аллюзивный надхронотоп в переводе сонетов В. Шекспира / Духовно-нравственные основы русской литературы. – Кострома: КГУ, 2009.
8. *Шекспір В.* Сонети (переклад Селезінки І. О., Селезінки О. М.). – Львів, 2008.
9. *Daniell D.* Shakespeare and the Protestant Mind/Shakespeare Survey. – Cambridge, 2001.
10. Geneva Bible. – Geneva, 1560.
11. Shake-Speare Sonnets. – L., 1609.

А.И. Яковлев
Костромской государственный университет им. Н.А. Некрасова

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ СВЯЗИ РОМАН А.А. БЕЛОГО «ПЕТЕРБУРГ» С ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО

Названием «Петербург», отнюдь не случайно выбранным из множества других вариантов, А. Белый определяет позицию своего творения среди определённого пласта русской классической литературы, позднее названного В.Н. Топоровым «петербургскими текстами» (см.: 11). Отсылки к фрагментам «петербургского текста» – самая большая группа интертекстуальных связей в романе «Петербург». Важную роль среди межтекстовых вкраплений из «петербургского текста» занимают отсылки к произведениям Ф.М. Достоевского. Близость психологизма Достоевского и Белого находит отражение в интертекстуальных вкраплениях разных уровней – вплоть до обширных ключевых сцен.

В статье «Достоевский в творческом сознании Андрея Белого (1900-е годы)» (8) А.В. Лавров отмечает: «...Значение Достоевского состояло для Белого в равной мере как в художественных достижениях писателя, так и в поднятых им философских вопросах и в нравственно-религиозной проповеди...» (8, 131). Исследователь находит вкрапления в ранних произведениях автора (поэзии и «симфониях») и, ссылаясь на исследования Л.В. Долгополова (см.: 5), упоминает связи романа «Петербург» с произведениями Достоевского.

В первоначальных вариантах заглавия романа («Тени», «Злые тени») можно увидеть некоторые идеи Ф.М. Достоевского, положенные в основу паратекстуального пространства романа. *Тени*, *Злые тени* – метафора-метонимия А. Белого, отражающая тёмную, отрицательную сторону человека, возникающая в самом романе несколько раз. В подглавке с названием *Говорила* ***тень тени****...*, усиливающим лексему *тень* при помощи контактного повтора, мы наблюдаем высмеивание глупости, недалёкости петербургских обывателей с использованием нарочито клишированного названия жёлтой газеты «Петербургский дневник происшествий»: *«Доказательства? Доказательств вам надо? А – "Петербургский дневник происшествий" не читали?»* (4, 117–120). Аналогичные метонимии, унижающие человеческое достоинство, можно найти в других главах: *В зале* ***тело на теле*** *сидело,* ***тело к телу*** *прижалось; и качались* ***тела****; волновались и кричали друг другу о том, что и там-то, и там-то, и там-то была забастовка...* (3, 150). Одинакова схема литоты: метафоры *тень* ‘неясное очертание человеческой фигуры, силуэт’ (10, Тень), *тело* ‘человеческий организм в его внешних, физических формах’, ‘то же как символ материальных интересов’ (10, Тело), с одной стороны, обезличивают описываемых людей, с другой – показывают массовость таких людей без лица и без имени, которые составляют основную часть городской толпы, *«многоножки»*, постоянно совершающей ненужные, неосознанные, глупые действия, описываемые при помощи однородных сказуемых, представленных базовыми глаголами: *сидеть*, *качаться*, *волноваться*, *кричать*. Дополнительное уничижительное значение глаголам в данном контексте придаёт средний род (*сидело*, *прижалось*), синтаксически обусловленный характером предикативной связи, но подчёркивающий смысловой оттенок обезличенности петербургской толпы. Эти метонимии являются семантически усиленными вариантами другой литоты, используемой А. Белым в предшествующих главах: *В мастерских, в типографиях, в парикмахерских, в молочных, в трактирчиках всё вертелся многоречивый* ***субъект****...* (4, 74). Существительное *субъект* в единственном числе, противопоставленное ряду однородных обстоятельств места в препозиции с пятикратно повторяющимся предлогом, служит связующим звеном между романом «Петербург» и многими произведениями Ф.М. Достоевского, в которых идея бессознательности, низменности обывателей

© А.И. Яковлев, 2011

выражается через то же существительное. Ср.: *... И вот подобный-то* ***субъект*** *становится действительно виновным ...* (6, 726); *...Странные порывы... бывают у этаких* ***субъектов****...* (6, 24). В романе «Преступление и наказание» это существительное, применяемое в первую очередь в отношении Родиона Раскольникова, употребляется с иным смысловым оттенком, отражённым в метафорах и эпитетах: *...****пестрили*** *иногда общую панораму такими* ***субъектами****...* (7, 6); *...А между тем, ведь это так-с,* ***с иным субъектом особенно****...* (7, 271); *...****любопытный субъект*** *для наблюдения...* (7, 374), *...****прелюбопытный субъект****...* (7, 376). Белый здесь полемизирует, ведь его *тела, тени, субъекты, многоножка* – не яркие герои, старающиеся познать смысл своего бытия, но толпа, лишённая способности размышлять: *Не было на Невском людей; но – ползучая, голосящая многоножка была там...* (4, 238).

Уникальное структурирование романа тоже интертекстуально: книга состоит из восьми глав с прологом и эпилогом; каждая из глав разбивается на массу подглавок небольшого (за редким исключением) объёма – от одной до трёх страниц. Все подглавки имеют собственные названия, которые делятся на две основные группы: либо представляют собой взятые из контекста лексемы, оформленные в назывные предложения (*Бегство*; *Забастовка*; *Стёпка*; *Господинчик*; *Часики*), либо являются фразами, трансформированными при помощи эллипсиса (*Двух бледно одетых курсисточек...*; *Он винить перестал*; *Будешь ты, как безумный*; *Ну, а если...*; *И, вырвавшись, побежал*). Такое членение на главы сближает «Петербург» с романом Достоевского «Братья Карамазовы», в котором используются аналогичные заглавия для коротких глав. Ср.: *Детвора*; *Школьник*; *Маловерная дама; Скандал* (первая группа); *Первого сына спровадил*; *Приехали в монастырь*; *Связался со школьниками*; *И на чистом воздухе*; *Пока ещё очень неясная* (вторая группа). Паратекстуальные связи двух романов подчёркивают общую идею отцеубийства, которая, однако, у Достоевского и Белого разрешается по-разному. Ориентированность на преступление против ближнего своего наблюдается и в идентичности названий первых глав каждого из романов, ономастических образований, приводящих полные имена отцов семейств: *Фёдор Павлович Карамазов* (в «Братьях Карамазовых») и *Аполлон Аполлонович Аблеухов* (в «Петербурге»).

В обоих романах наблюдаются интертекстуальные связи заглавий с библейскими текстами. У Достоевского они представлены свободными и устойчивыми словосочетаниями с библеизмами, отражающими православную культуру (“**Тлетворный** дух” (*тлетворный* устар. ‘порождающий тление, гибельный’ (10, Тлетворный)), “**Хождение** души **по мытарствам**” (*хождение по мытарствам* ‘хождение душ умерших грешников в продолжение сорока дней, в течение которых бесы подвергают их всяческим истязаниям’ (1, 644)) и ономастическим названием-цитатой «Кана Галилейская» – центральной главой в композиционной структуре романа, написанной в технике двухлинейного повествования – по мере прочтения священником сцены брака Иисуса (представленной прямыми цитатами, маркированными кавычками, курсивом и архаичными грамматическими формами) мы видим постепенное преображение Алёши Карамазова.

В романе «Петербург» две композиционно центральных подглавы также носят аллюзивные библейские заглавия – «Суд» (в «сиринском» издании – «Страшный суд», в «берлинском» издании степень соотнесённости паратекста с претекстом уменьшается за счёт опущения компонента крылатого выражения) и «Откровение». Специфика интертекстуальной связи заключается в том, что, за исключением собственно паратекста, в обеих подглавках практически отсутствуют библейские интертекстемы. Подглавы переполнены интертекстом, но в первой части мы видим поток сознания Николая Аполлоновича, раздумывающего над учениями Конфуция, Будды, про себя цитирующего Канта, обращающегося к греческой мифологии. Во второй главе внутренняя речь Николая Аблеухова материализуется в диалогической дискуссии с Александром Дудкиным. В результате этого обсуждения Аблеухов решается выбросить жестянницу с бомбой в Неву – именно это подразумевается Николаем под *откровением*. На интертекстуальном уровне

заглавие *«Откровение»* употребляется в тексте в качестве авторского перифраза, обозначающего сумасшествие, и функционально представляет собой несочетаемое соположение фразеологизма *пить бром* ‘принимать микстуру успокаивающего действия’ (9, пить микстуру) и свободного выражения *читать Апокалипсис*: *...вот засяду я дома, и буду пить бром да читать Апокалипсис*... (4, 243). Употребление отсылки к паратекстуальному элементу Библии добавляет парадоксальности, почти оксюморонности итоговому выражению и формирует ироническую авторскую оценку Библии и библейской концепции мироздания.

Главы «Страшный суд» и «Откровение» связаны с Библией не сюжетно, а скорее ассоциативно – интертекстемы из книги Апокалипсиса, описывающей ужасы упадка человечества, второе пришествие Христа, Страшный Суд, выражают идею Белого о крахе империи, идеалов, мыслей, способов мышления, показывают обречённость и находящегося в растерянности Николая Аполлоновича, и всех остальных действующих лиц романа.

Именно в главах с «библейскими» названиями происходят наиболее яркие отождествления центральных героев романа с персонажами романов Достоевского, в особенности – «Преступления и наказания». Узнав о бомбе в *сардиннице ужасного содержания*, Николай Аполлонович трансформируется: *Николай Аполлонович, задыхаясь, бежал через толпу весь дрожащий и потный*... (4, 242). Цитирование деепричастия *задыхаясь* соотносит Николая Аполлоновича с Родионом Раскольниковым в эпизоде разоблачения, при описании реакции которого используются элементы этой же глагольной парадигмы Ср.: *– Так... кто же... убил?.. – спросил он, не выдержав,* ***задыхающимся*** *голосом... <...> Раскольников всё ещё* ***задыхался***... (5, 364)). Эта интертекстема позволяет читателю понять кардинальные изменения героя. С появлением Аблеухова перед Александром Ивановичем становится ясно, что, по сравнению с предыдущими главами романа, участники коммуникативной ситуации поменялись ролями: теперь Александр Иванович, носитель главных философских идей романа, – становится пассивным участником дискуссии, тогда как Николай ведёт беседу практически сам с собой: *– «****Понимаете*** *ли, –* ***твердил*** *Николай Аполлонович, –* ***понимаете*** *ли вы, Александр Иванович,* ***меня***...» *– «Да, я вас* ***понимаю****...»* (4, 238). Как и в предыдущем случае, интересны авторские ремарки: Белый использует глагол несовершенного вида *твердил*, будто показывая цикличность, бесконечность попыток Николая Аполлоновича выразить свои мысли. Об этом же свидетельствуют контактные повторы *понимаете ли*; *понимаете ли вы* в самой структуре фразы, выдающие растерянность, замешательство, нервозность Аблеухова. С Раскольниковым Аблеухова сближает и отношение к сардиннице; и Достоевский, и Белый используют одинаковое олицетворение: *Отвращение распирало... Дрянь всякая лезла и, – отвращение к ней*... (4, 239) (ср. у Достоевского: *Отвращение особенно поднималось и росло в нем с каждою минутою*... (5, 67)). Белый амплифицирует претекст, заменяя нейтральные глаголы Достоевского *поднималось*, *росло* стилистически маркированным *распирало*; кроме того, он принижает собственного героя, так как Раскольников испытывает отвращение уже после совершения преступления, а Аблеухов – лишь столкнувшись с возможной проблемой.

Среди ключевых героев романа невозможно отыскать сильных людей. Аполлон Аполлонович – перевоплощение персонажей из «Шинели» Н.В. Гоголя. Сам Белый в исследовании «Мастерство Гоголя» отмечал, что Аполлон Аполлонович объединяет в себе «тему униженности Акакия Акакиевича и тему высокопарицы Значительного лица <…> Он в аспекте “министра” – значительное лицо; в аспекте обывателя – Акакий Акакиевич...» (2, 35). Белый переосмысляет сквозной мотив «маленького человека», показывая, что даже именитый чиновник, занимающий высокое положение в обществе, в повседневной жизни может быть несчастным и униженным. Николай Аполлонович – тоже типичный «маленький человек», но в интертекстуальном пространстве произведения он соотносится не с гоголевскими героями, а с Родионом Раскольниковым из «Преступления и наказания». Сыщик Павел Яковлевич Морковин, появляющийся

в подглавках «Господинчик» и «Рюмку водочки» (4, 189–196), во многом имитирует речевое поведение Порфирия Петровича – персонажа романа Достоевского. В обеих моделях совпадает иллокутив – намерение разоблачить преступника – и перлокутив – и Николай Аполлонович, и Родион Романович не справляются с взятым на себя бременем и в конечном счёте сдаются. Ср.: *Вы меня извините, что я применяю к вам* ***психологический метод****: я щупаю вас,* ***мой родной****...* (4, 195); *– Послушайте, Порфирий Петрович, вы ведь сами говорите:* ***одна психология*** *<...> Ну, что, если и сами вы теперь ошибаетесь? – Нет,* ***Родион Романыч****, не ошибаюсь...* (5, 365); *Здесь –* ***тонкий намёк****, понимайте, как знаете...* (4, 195), *– <...>* ***Чёрточку*** *такую имею.* ***Чёрточку-то эту*** *я и тогда ведь нашелс; послал господь!* (5, 365). Аналогично беседе с Дудкиным, здесь можно видеть намеренное принижение характера Николая Аполлоновича, так как, в отличие от Раскольникова, к эпизоду, описывающему разговор с Морковиным, он ещё не успел совершить преступления. Контекстуальное соотнесение двух разговоров помогает нам понять, что Николай Аполлонович не в силах справиться с бременем обстоятельств, оставаясь таким же «маленьким человеком», как и его отец.

Рассмотренные межтекстовые связи демонстрируют большое значение творчества Достоевского для представителей русского Серебряного века. Будучи и общефилософскими, и сугубо сюжетными, интертекстемы Ф.М. Достоевского являются в претексте носителями нравственных идей и языковых традиций как «петербургского текста», так и русской литературы в целом. Они не только позволяют придать объёмность создаваемым образам, но и делают произведение уникальным, своеобразным, привнося в него элементы русского культурного текста. Среди наиболее ярких приёмов следует отметить амплификацию претекста с помощью эпитетов, градаций; построение паратекстуальных элементов текста по синтаксическим моделям; имитацию коммуникативных ситуаций, восходящих к романам Ф.М. Достоевского. Наблюдается и полемичность, переосмысление идей писателя в контексте науки и философии начала XX века.

Библиографический список

1. *Ашукин Н.С., Ашукина М.Г.* Крылатые слова: литературные цитаты, образные выражения. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. – 702 с.

2. *Белый А.* Мастерство Гоголя. – М., Л.: ОГИЗ, Государственное издание художественной литературы, 1934. – 324 с.

3. *Белый А.* Петербург (Сиринское издание 1913 г.). – Киев: Дніпро, 1990б. – 600 с.

4. *Белый А.* Петербург (Берлинское издание 1922 г.). – СПб.: Азбука-классика, 2008. – 448 с.

5. *Долгополов Л.Н.* Андрей Белый и его роман «Петербург». – Л.: Советский писатель, 1988. – 416 с.

6. *Достоевский Ф.М.* Братья Карамазовы. – М.: Эксмо-пресс, 1999. – 800 с.

7. *Достоевский Ф.М.* Преступление и наказание. – М.: Просвещение, 1982. – 480 с.

8. *Лавров А.В.* Достоевский в творческом сознании Андрея Белого // Андрей Белый: проблемы творчества / Сост. Ст. Лесневский, Ал. Михайлов. – М.: Советский писатель, 1988. – С. 131–150.

9. Словарь современного русского литературного языка: В 17 т. / Под ред. В.И. Чернышева [Электронный ресурс] – М., Л.: Изд-во АН СССР, 1948–1965 г. Режим доступа: http://www.frazeologiya.ru

10. Толковый словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. Д.Н. Ушакова. – М.: Гос. ин-т «Сов. энцикл.»; ОГИЗ; Гос. изд-во иностр. и нац. слов., 1935–1940. Режим доступа: http://slovari.yandex.ru/~книги/Толковый%20словарь%20Ушакова/

11. *Топоров В.Н.* Петербург и «Петербургский текст русской литературы» // *Топоров В.Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995 – С. 259–367.

Л.А. Ермакова
Костромской государственный университет им. Н.А. Некрасова

СМЫСЛОВАЯ ОППОЗИЦИЯ *МУЖЧИНА – ЖЕНЩИНА* В ЛИРИКЕ М. ЦВЕТАЕВОЙ

И Ницше – есть. И рода мы – одного!
М. Цветаева

Определяющими понятиями поэзии М. Цветаевой являются семантические противопоставления, участвующие в создании образов лирического героя и героини, формирующие субъективно-авторскую оценку действительности. Контраст сопутствует художественному освоению мира, а противопоставляемые слова часто воспринимаются как опорные, ключевые единицы и становятся словами-доминантами, характеризующими представления художника о мироздании (2, 43). Насыщенность цветаевской лирики смысловыми оппозициями подтверждает совмещение в ней самой противоречивых свойств и качеств, что неоднократно отмечалось критиками и исследователями её творчества (Н. Гумилев, М. Волошин, В. Ходасевич, М. Шагинян, О. Ревзина, И. Кудрова и др.). Именно благодаря контрастной семантике и через сопоставление находящихся в смысловой оппозиции элементов Цветаевой удаётся запечатлеть многоликий, разноголосый и многогранный мир.

Под термином семантическая оппозиция понимаются «коррелирующие в рамках семантического поля лексические единицы, противопоставленные на уровне денотативного, а также (или) эмотивного компонентов лексического значения (и, как следствие, на уровне собственно-языкового компонента значения (парадигматического, синтагматического и стилистического микрокомпонентов лексической семантики)) (5, 7).

Противопоставления *мужской – женский* принадлежат системе бинарных оппозиций, лежащих в основе человеческой природы и культуры и, соответственно, отражающихся на уровне языка посредством различных форм.

Несмотря на то что, согласно лингвистам, в данной оппозиции обе категории коррелятивны, их семантический статус не одинаков, следовательно, одна категория выглядит первостепенной, первичной (мужчина), в то время как другая является производной, или маркированной (женщина) (4, 245). По мнению И. Кона, за этим стоит ортодоксальная система представлений о статусных различиях в обществе, согласно которым «представителям немаркированной категории приписывается большая степень свободы, субъективности и индивидуальной вариабельности, несводимой к системе жестких определений» (там же). Социальная интерпретация коррелирующих категорий *мужчина – женщина* традиционно предписывала главенствующее положение мужчине, указывала на маскулинный уклон социальных стереотипов, канонизированных обществом. Следует отметить, что женский элемент не только характеризовался как производный, но и приобретал отрицательное значение во многих противопоставлениях (3, 176).

Контраст в художественном тексте может создаваться лексическими и синтаксическими средствами и осуществляться как на языковом, так и на речевом уровнях. В индивидуальной речи может быть реализовано то, что априори не предусматривается узусом, таким образом, на лексическом уровне маркерами контраста будет как языковая, так и контекстно обусловленная, речевая, антонимия. Синтаксический контраст находит свою реализацию в предложениях с соединительными, разделительными и противительными союзами, а также в бессоюзных предложениях при помощи пунктуационного знака тире. В качестве основных стилистических средств контраста рассматриваются: «противопоставление, в котором соотносятся противоположные

© Л.А. Ермакова, 2011

понятия, образы, смысловые сферы (наиболее типичная форма – антитеза), противоречие, внутри которого несовместимость разных понятий предстает как взаимосвязь, синтез (оксюморон)» (9, 13), а также противопоставление, в которое вступают семы одной лексемы (энантиосемия), сигнализирующее о единстве сопоставляемых образов.

В лирике М. Цветаевой мы обнаруживаем большое количество смысловых оппозиций, выраженных преимущественно существительными и прилагательными, которые вступают в антонимические отношения и противопоставляют мужчин и женщин. Некоторые из них представляют собой стилистически однородные номинации, именующие лиц разного пола, но равного социального статуса или положения, например: *сударыня – господин, дед – бабка, девушка – юноша, брат – сестра, невеста – жених, молодец – девица, сударыня – князь* и др. К этой же категории можно отнести однокоренные слова, именующие лиц мужского и женского пола: *сосед – соседка, царь – царица, герой – героиня, чужой – чужая, странник – странница, господин – госпожа, дружок – подружка, супруг – супруга, бог – богиня, преемник – преемница, чтец – чтица, спутник – спутница, счастливец – счастливица, барин – барыня, пав – пава* и др. Встречаются также такие оппозиции, в которых одному компоненту (преимущественно женщине) дается отрицательная оценка по психологическим, моральным или умственным качествам. В таких случаях семантические акценты ставятся на прочно вошедшие в язык стереотипы, согласно которым женщине присущи многие пороки и недостатки. Среди подобных оппозиций мы выделяем следующие: *паренек – баба ловкая, наложница – царь, кукла – любовник, мужичок – людоедица, незримый – незрячая, женская гордыня – мужская слеза, простая служанка – сын господский, блудница – выученик школ, блудница – коленопреклонный певец* и др. Ярким примером служит стихотворение, построенное не только на лексическом, но и на композиционном типе контраста: *Полюбил богатый – бедную, // Полюбил ученый – глупую, // Полюбил румяный – бледную, // Полюбил хороший – вредную, // Золотой – полушку медную.* Рамочная структура стихотворения усиливает семантическое противоречие лирического произведения: *Не люби, богатый, – бедную, // Не люби, ученый, – глупую, // Не люби, румяный, – бледную, // Не люби, хороший, – вредную, // Золотой – полушку медную!* Оппозиции, в которых обнаруживается покровительственный оттенок отношения женщины к мужчине или отрицательная оценка мужчин, не многочисленны, например: *богатая невеста – бедняк, красавица – слуга, молодая – старый друг, мерзостный паук – голубка* и др.

Большое количество номинаций входит в оппозиции, созданные синтаксическими средствами преимущественно при помощи соединительных союзов *и*, *да*, непроизводного предлога *с*, например: *отец* ***и*** *мать, жена* ***и*** *муж, беглый солдат* ***и*** *неверная жена, юноша* ***и*** *дева, чердачная певица* ***и*** *старый карточный король, девочка* ***и*** *дед, юнец* ***и*** *дева, чернорабочий* ***и*** *белоручка, молодая жена* ***да*** *старый муж, царь* ***с*** *царицей, брат* ***с*** *сестрой, дед* ***с*** *бабкой* и др. Реже для создания стилистической фигуры антитезы используется противительный союз *а*, например: *Царица я,* ***а*** *ты мне – Царь!; Я был бос,* ***а*** *ты меня обула // Ливнями волос – // И – слез. // Я был наг,* ***а*** *ты меня волною // Тела – как стеною // Обнесла. // Я был прям,* ***а*** *ты меня наклону // Нежности наставила, припав*. Стилистический прием метонимии вовлекает в оппозитивные отношения следующие единицы: *цилиндр и мех, шаль и плащ, корсет – жилет* и др., символизирующие внешние характеристики объектов противопоставления.

Поэтический идиостиль М. Цветаевой характеризуется обильным использованием имен собственных для создания наибольшей выразительности, конкретизации в одних случаях, и обобщенности – в других. Сама М. Цветаева называла свою раннюю лирику «поэзией собственных имен», что свидетельствовало об их доминирующем факторе в её ранней поэтике (цитируется по: 7, 186). Очень часто в лирических произведениях имена собственные вступают, как и нарицательные существительные, в семантические противопоставления. Личные имена, участвующие в оппозициях, можно разделить на следующие группы: имена библейских

персонажей (*Адам – Ева*); имена реальных исторических личностей (*Софья – Петр, Игорь – Ярославна, Лжедмитрий – Лжемарина, Пушкин – Гончарова, Цезарь – Лукреция*); имена мифологических героев (*Орфей – Эвридика, Ариадна – Тезей, Аврора – Амур, Поликсена – Ахилл, Федра – Ипполит*); имена литературных персонажей (*Ромео и Джульетта, Кай – Снежная Королева, Офелия – Гамлет, Дон Жуан и Донна Анна*).

Отличительной особенностью цветаевской лирики является элемент перверсии и нейтрализации оппозиций (6, 92), подчеркивающий энантиосемичность сопоставляемых объектов. Перверсивная оппозиция предполагает переход качеств и характеристик, которыми наделен один член противопоставления, на другой, что особенно ярко проявляется при рамочной организации текста, например: *В мое окошко дождь стучится. // Скрипит рабочий над станком. // Была я уличной певицей, // А ты был княжеским сынком. ...И напилась же я в ту ночку! // Зато в блаженном мире – том – // Была я – княжескою дочкой, // А ты был уличным певцом!* В начале стихотворения задается корреляция «мужчина – княжеский сынок» и «женщина – уличная певица», но в процессе развития лирического сюжета герой и героиня меняются местами: героиня становится княжеской дочкой, а герой – уличным певцом. К подобному противопоставлению автор также прибегает для изображения контраста между реальностью и желаемым развитием событий, например: *В нынешней жизни – выпало так: // Мальчик поет, а девчонка плачет. // В будущей жизни – любо глядеть! – // Ты будешь плакать, я буду – петь!* Стихотворения, в которых оппозиции нейтрализуются, характеризуют систему духовных ценностей поэта, согласно которой «быть мужчиной или женщиной – это второе, сначала – быть человеком, живым существом и личностью» (8, 23). Противопоставляемые лирические персонажи становятся равными друг другу, различия между ними элиминируются, например: *Я – он, верней сказать: одета // Как мальчик – как бы вам сказать? // Я – девочка; Краса с другом – одна крепость! // Жена с мужем – одна пропасть!* и др.

Обилие в цветаевской лирике смысловых оппозиций, противопоставляющих мужчин и женщин, является яркой характеристикой ее творчества. Одним из основных средств реализации семантического противоречия является главный знак её пунктуации – тире, «служащий ей как для обозначения тождества явлений, так и для прыжков через само собой разумеющееся» (1,1 47). По мнению И. Бродского, у этого знака есть еще одна функция: он многое зачеркивает в литературе XX века. Собранный материал подтверждает также, что при помощи этого пунктуационного знака автор часто расставляет новые акценты в системе многоуровневых гендерных отношений.

Подводя итог вышеизложенному, отметим, что наиболее типичными для поэзии М. Цветаевой являются смысловые оппозиции на уровне слова, частей сложного предложения и целых предложений. Контраст в художественном тексте реализуется посредством лексических (языковая и речевая антонимия) и синтаксических (антитеза, оксюморон, энантиосемия) средств. Семантические оппозиции, созданные единицами разного уровня, свидетельствуют о яркой авторской индивидуальности и стремлении поэта воспроизвести разнородный, зачастую противоречивый мир.

Библиографический список

1. *Бродский И.А.* Поэт и проза // *Бродский И.А.* Власть стихий: Эссе. – СПб.: Издательская Группа «Азбука-классика», 2010. – С. 141–159.

2. *Вологова Т.С.* Антонимические номинации в поэзии В.С. Высоцкого: Дис. …канд. филол. наук. – СПб.: РГПУ, 2005. – 215 с.

3. *Иванов В.В., Топоров В.Н.* Славянские языковые моделирующие семиотические системы (древний период). – М., 1965. – 246 с.

4. *Кон И.С.* Социологическая психология: Избранные психологические труды. – М.: Моск. психол.-соц. ин-т; Воронеж: Модэк, 1999. – 560 с.

5. *Глазкова И.В.* Семантические оппозиции в публицистике на рубеже XX–XXI веков: Автореф. дис. …канд. филол. наук. – М., 2004. – 25 с.

6. *Ревзина О.Г.* Безмерная Цветаева: Опыт системного описания поэтического идиолекта. – М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2009. – 600 с.

7. *Ревзина О. Г.* Собственные имена в поэтическом идиолекте М. Цветаевой // Поэтика и стилистика. 1988–1990 / Отв. ред. В.П. Григорьев. – М.: Наука, 1991. – С. 172–192.

8. *Ревзина О.Г.* Стратегия дара // Лики Марины Цветаевой: XIII Международная научно-тематическая конференция (Москва, 9–12 октября 2005 г.): Сб. докл. / Отв. редактор И.Ю. Белякова. – М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2006 – С. 23–30.

9. *Степанова Н.Ю.* Контраст как средство создания комического эффекта (лингвостилистический аспект): Автореф. дис. …канд. филол. наук. – М., 2010. – 20 с.

А.П. Павлова
Костромской государственный университет им. Н.А. Некрасова

ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ФРАЗЕОЛОГИЗМОВ В ТЕКСТЕ РОМАНА Б. ВАСИЛЬЕВА «КНЯЗЬ ЯРОСЛАВ И ЕГО СЫНОВЬЯ»

Творчество Б.Л. Васильева, талантливого прозаика, публициста, драматурга, известно широкому кругу читателей, в первую очередь, благодаря художественным произведениям, посвященным Великой Отечественной войне. Однако с середины 90-х годов XX века в его творчество вошла и прочно укрепилась еще одна тема – историческая. Б. Васильев обращается к жанру исторического романа, создавая целую серию романов под общим названием «Романы о Древней Руси»: «Вещий Олег», «Ольга, королева русов», «Князь Святослав», «Владимир Красное Солнышко», «Александр Невский» и др. Роман «Александр Невский», переизданный под другим названием «Князь Ярослав и его сыновья», выбивается из общей хронологии, возможно, данный исторический период особенно интересен автору: именно в это время решается проблема исторического «тупика», поисков выхода из него.

Лингвистический анализ текста исторического романа «Князь Ярослав и его сыновья» наглядно показывает, что Б. Васильев широко использует фразеологические единицы, которые становятся смысловой доминантой и выражают содержательно-концептуальную информацию произведения. Слова и фразеологические единицы (далее ФЕ) одной тематической группы, находясь в разных частях текста, в его определенных композиционных частях, объединенные одной семантической доминантой, выражают авторскую модальность.

В текстовом пространстве романа «Князь Ярослав и его сыновья» выделяется ряд ФЕ, который репрезентирует общественно-политическое состояние Древнерусского государства, его международное положение. В начале романа в речи князя Александра встречается ФЕ *меж молотом и наковальней* (см.: «*Русь* ***меж молотом и наковальней*** *оказалась, и сплющат ее завтра в лепешку или добрый меч на нее откуют, это ведь не Божья – это наша забота*»). ФЕ *между молотом и наковальней* «в тяжелом положении, когда опасность и неприятность угрожают сразу с двух сторон» (4, 384) имеет помету «экспрес.», выразительность ее усиливается благодаря тому, что глаголы *сплющить* и *отковать* актуализируют внутреннюю форму данного фразеологизма. В рамках исторического контекста данная ФЕ указывает на то, что основными врагами Руси того времени были татаро-монгольские и немецко-шведские завоеватели.

Обращает внимание использование фразеологизмов данной тематической группы, большая часть которых подвергается авторской обработке. Так, трансформированная ФЕ *ковчег Руси моей с человеками и скотами ее* (ср.: узуальная ФЕ *Ноев ковчег* «по библейскому сказанию: судно, в котором праведный человек Ной во время всемирного потопа взял парами людей и животных, семена растений для продолжения жизни на земле» (3, 280)) в молитве великого

© А.П. Павлова, 2011

князя Владимирского Ярослава Всеволодовича является центром фразеологической конфигурации: «*Господь всемилостивый, Пресвятая Богородица, направьте, подскажите, посоветуйте, как* ***не плыть мне рыхлой копешкой по теченью****, где найти* ***твердь*** *в прахе мира сего? И куда, куда направить* ***ковчег Руси моей с человеками и скотами ее****?..*» Замена компонента ФЕ *Ноев ковчег* словосочетанием *моей Руси,* а также одновременное расширение компонента *ковчег* позволяет автору создать образ Руси, стоящей перед трудным выбором спасительного пути развития как самостоятельного государства. Актуализаторами данной ФЕ является устаревший фразеологизм *земная твердь*, который повергается структурно-семантическому преобразованию, сокращению компонентного состава, а также трансформированный фразеологизм (не) *плыть рыхлой копешкой по теченью* (ср. с узуальной ФЕ *плыть по теченью* «жить, действовать пассивно, подчиняясь сложившимся обстоятельствам») с расширенным компонентным составом, что делает данный фразеологизм более экспрессивным, так как новые компоненты – словосочетание рыхлая копешка (устар. кучка) – усиливают это значение. Фразеологизмы *плыть рыхлой копешкой по теченью* и *ковчег Руси моей с человеками и скотами ее* взаимодействуют в рамках контекста и вступают в антонимичные отношения, возникшая антитеза создает дополнительную выразительность в характеристике выбора пути Руси как непростого, мучительного, очень трудного.

Трансформация устойчивых единиц, безусловно, определяется авторской стратегией. Б. Васильев использует также такие преобразования фразеологизмов, в результате которых возникают окказиональные ФЕ. В тексте исторического романа «Князь Ярослав и его сыновья» фразеологизмы наряду с устаревшей лексикой становятся средствами жанрообразования. Так, литовский князь Миндовг при встрече с Александром Невским говорит: «*Только Литва – не Русь, и крестоносцы – не татары. И если тебе приходится лишь* ***притоптывать в лад татарскому барабану****, то я вынужден* ***плясать под ливонскую дудку***». Здесь использована трансформированная ФЕ *плясать под ливонскую дудку* (ср. с узуальной *плясать под дудку* «во всем безоговорочно подчиняться кому-либо; поступать так, как угодно кому-либо» (4, 96)), где расширен компонентный состав – введен новый компонент *ливонскую*, который является историзмом и называет территорию современной Латвии и Эстонии, завоеванную немецкими рыцарями. В данном контексте встречается еще окказиональная ФЕ ***притоптывать в лад татарскому барабану***: она создана в результате контаминации двух фразеологизмов: ФЕ *в лад* «соответствуя ритму чего-либо» (3, 342) и ФЕ, созданной по модели трансформированной ФЕ *плясать под ливонскую дудку,* причем интересен выбор компонентов: глагол *притоптывать* имеет смягчительный способ действия благодаря приставке при-, вносящей оттенок неполноты проявления действия, а компоненты *татарский барабан* становятся контекстуальными синонимами к компонентам *под ливонскую дудку*, так как метафорически называют врагов Руси и врагов Литвы. Таким образом, фразеологизмы этой тематической группы участвуют в создании языка эпохи в результате их преобразования, при котором вводятся историзмы или архаизмы как компоненты фразеологизмов, что сжато, емко, образно позволяет представить не только историческую обстановку, но и авторскую позицию.

Б. Васильев также использует прием насыщения текста романа «Князь Ярослав и его сыновья» ФЕ библейского происхождения, которые входят в рассматриваемую нами тематическую группу (см.: *ковчег Руси моей с человеками и скотами ее; пора собирать камни, а не разбрасывать их; не поминать монгольских врагов всуе и др.)*. Данные ФЕ придают повествованию дополнительный драматизм, выражая душевные терзания, мучительный поиск духовной основы. Так, князь Ярослав, обращаясь к сыну, говорит: «***Во имя*** Руси я ***татарской грязью умыться*** готов, а ты новгородской брезгуешь? Время смирения, сын, смирения и расчета, а не ссор меж собой. ***Пора собирать камни,*** Александр Ярославич Невский, ***а не разбрасывать*** *их*!» Здесь использован фразеологизм из Ветхого завета «Время разбрасывать камни, и время собирать камни». ФЕ претерпевает авторскую обработку: во-первых, дистантное расположение компонентов ФЕ дает возможность выделить почти официальное обращение *Александр Ярославич*

Невский (ср. выше: *сын*); во-вторых, синтаксическая инверсия усиливает значение стоящего вначале компонента фразеологизма, в котором меняется грамматическая форма. Все это указывает на то, что данный фразеологизм окончательно формирует общую тональность высказывания, оно приобретает особую строгость, стройность, метафоричность. Безусловно, другие ФЕ, включенные во фразеонабор, дополняют по смыслу ключевой фразеологизм. Так, открывающая фразеологическую конфигурацию ФЕ *во имя* имеет стилистическую помету (высок.), что создает высокий, торжественный стиль. Однако трансформированный фразеологизм *татарской грязью умыться*, ассоциативно относящий нас к узуальной ФЕ *умыться кровью* «бороться, сражаться, защищая что-либо» (5, 495), имеет иную коннотацию. Возникает антитеза: просторечный фразеологизм *татарской грязью умыться* противопоставлен ФЕ высокого стиля *во имя* и ФЕ *Пора собирать камни, а не разбрасывать их!* – безусловно, это делает высказывание более выразительным.

Б. Васильев в историческом романе «Князь Ярослав и его сыновья» прибегает к конвергенции приемов в использовании фразеологизмов как многофункционального языкового средства, что позволяет решать одновременно несколько важных художественных задач. Фразеологизмы наряду с лексическими единицами становятся средствами жанрообразования, создавая исторический контекст, выражают содержательно-концептуальную информацию произведения и авторскую модальность.

Библиографический список

1. *Васильев Б.Л.* Князь Ярослав и его сыновья. – http://vse-knigi.su/book/84430
2. *Мелерович А.М., Мокиенко В.М.* Фразеологизмы в русской речи. Словарь. – М., 2001.
3. Толковый словарь русского литературного языка / Российская академия наук. Институт русского языка им. В.В. Виноградова. – М., 1999.
4. Фразеологический словарь русского литературного языка: В 2 т. / Сост. А.И. Федоров. – М.,1997.
5. Фразеологический словарь русского языка / Под ред. А.И. Молоткова. – М., 1986.

А.К. Котлов
Костромской государственный университет им. Н.А. Некрасова

КАТЕГОРИЯ НАРОДНОСТИ В ЛИТЕРАТУРЕ И СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ ПРОЗА

В 1990-е годы в поле научной дискуссии оказалась категория народности, в советском литературоведении являвшаяся одной из фундаментальных. Так, С.И. Чупринин иронично заявил: «Сколько-нибудь ответственные, эстетически вменяемые люди о народности в литературе сегодня предпочитают не высказываться»; «подавляющее большинство современных критиков» должно «попросту вычеркнуть понятие народности из своего рабочего лексикона, сохраняя его разве лишь для диссертаций по истории русской литературы XIX века» (12).

В то же время А.Б. Есин в работе «Народность как категория современного литературоведения», на наш взгляд, справедливо указывает на актуальность данного понятия, обладающего «вполне реальным содержанием, которое надо раскрывать, убирая, естественно, идеологические наслоения и крайности» (4, 20). Ключевой причиной негативного отношения к исследуемой категории ученый закономерно видел в утрате русским народом в 1990-е годы национальной самоидентификации, в аморфности национального самосознания (4, 29).

Такой теоретик литературы, как В.Е. Хализев, предлагает говорить не о народности литературы а *народности в литературе* (выделено нами. – *А.К.*) (11, 9). Следовательно, речь идет не о явлении, безусловно имманентном литературе, но и не о явлении спорадическом.

© А.К. Котлов, 2011

Если в советские годы в определении сути народности ощущалась некая императивность: «выражение мыслей и чувств народных», «осознанное служение народу» (9, 234), то В.Е. Хализев, избегая подобного долженствования, говорит о народности как «вовлеченности (причастности)» творчества писателя в «жизнь больших социумов и, прежде всего, народов». Однако исследователь указывает и главную причину сложности точного определения – «причастность писателя к жизни нации и ее культуре проявляется по-разному»: по словам, литературоведа, «здесь значимы и укорененность в отечественных традициях, и родство миропонимания народному менталитету, и пристальный интерес к современной участи широких слоев общества, и широкая опора на богатства национального языка, и уважительное внимание к истории своего народа и государства, и (далеко не в последнюю очередь) стремление создавать произведения, которые были бы понятны и сродни людям, удаленным от литературно-художественной среды, то есть обращенность творчества к широким общественным слоям» (11, 6). Вследствие прежде всего последнего тезиса В.Е. Хализев устанавливает оппозицию: «народность» – «элитарность» (11, 9), отвергая, безусловно, претензии «массовой литературы» на некую народность в силу ее художественной неполноценности.

Совершив исторический экскурс в перипетии осмысления народности западными (И.Г. Гердер, Я. Гримм) и, прежде всего, отечественными художниками-практиками и теоретиками искусства (А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь, В.Г. Белинский, А.С. Хомяков, Н.А. Добролюбов, Ап.А. Григорьев, П.П. Муратов и др.), В.Е. Хализев отмечает взаимодополняемость, а не антагонизм: все они «ратовали за литературу, неразрывными узами связанную с национальной жизнью, с ее ценностями и противоречиями, тревогами и заботами», «сопрягали народность с этически ориентированным мироотношением писателей, с личностным началом, а также реалистическими установками творчества» (11, 8).

В чем в первую очередь должна выражаться указанная связь с жизнью нации? На наш взгляд, очень важной должна быть «находимость» автора, его соположение с миром, нахождение той «точки опоры», которая помогает ему преобразовать мысль или чувство о мире в художественный образ. Г.Д. Гачев, наблюдая за работой двух рабочих-пильщиков, не без зависти заметил: «Их – двое. И потому нет для них проблемы точки опоры: она вне каждого» (2, 52). Действительно, если «точка опоры» художника вне его самого (в другом человеке, в природе, в Боге), то и бытийная картина, запечатленная в художественном произведении, будет стремиться к той народности, о которой говорили А.Б. Есин и Е.В. Хализев.

При этом относительное осознание своего бытия возможно только в «со-бытии», в котором, по утверждению М. Хайдеггера, «время и бытие сбываются» (10, 404). Как образно заметил М. Бубер, «пока распростёрт надо мной небосвод *Ты*, ветры причинности сворачиваются клубком у моих ног, и колесо судьбы останавливается» (1, 9).

На рубеже XX–XXI веков отчасти повторилась культурная ситуация эпохи модерна: постмодернистский эстетизм (иногда – антиэстетизм) на время заслонил иные художественные интенции, прежде всего связанные (вспомним размышления Е.В. Хализева) с открытой этической позицией автора, отсутствием в ней гиперамбивалентности, ориентацией на реалистически видимую картину мира.

Кстати, если говорить о «воскрешении» реалистических традиций в современной прозе, то данный процесс, на наш взгляд, как раз не может мыслиться без приобретения именно такого качества, как народность. Стоит напомнить слова, сказанные В.М. Жирмунским еще в 1916 году в работе «Преодолевшие символизм» о той тенденции в русской поэзии, которую он определил как «неореалистическую»: «Мы не считаем возможным возникновение нового и широкого реалистического направления вне выхода из индивидуалистически искаженного, уединенного восприятия жизни на вольный воздух жизни настоящей и непосредственно воспринимаемой, вне отказа от личной оторванности и смирения перед объективной жизненной правдой» (5, 401).

Современный прозаик, вольно или невольно испытавший на себе множество разнородных эстетических воздействий (от символизма и неореализма начала XX века до постмодернизма), не может, естественно, эпигонски «копировать» реалистическую классику: далеко не тот мир ни внутри искусства, ни вне его.

В результате произошло то, что В.М. Жирмунский назвал «сужением душевного мира» (5, 402). Так, «я-повествование» стало играть, пожалуй, не меньшую роль в современном литературном процессе (и в произведениях, называемых критикой «реалистическими»), чем в эпохи романтизма или символизма. Сам по себе подобный тип повествования, безусловно, еще не говорит об исключительной акцентуации автора на собственной личности. В то же время параллель с постсимволистской эпохой напрашивается. Вновь В.М. Жирмунский о символистах и «преодолевших» их: «Индивидуалистическая искушенность слишком глубоко вошла в самое восприятие жизни того поколения, которое воспитывалось на символизме» (5, 400). А наши современные прозаики не просто «воспитывались», но и продолжают жить в эпоху постмодерна, не менее индивидуалистическую, а, скорее, более, да еще с утратой «прекраснодушной» веры в трансцендентности.

Не случайно В.М. Жирмунский, размышляя о «новом реализме» начала XX века, указывал на необходимость того, чтобы этот реализм «основывался на твердом и незыблемом религиозном чувстве, на *положительной религии, вошедшей в историю и в быт и освещающей собою всю жизнь и все вещи в их стройном взаимоотношении* (выделено нами. – *А.К.*)» (5, 404). Что есть эта «положительная религия»? Не есть ли это та народность, о которой мы размышляем? Думается, эти понятия оказываются очень близкими. Г.Д. Гачев как-то, анализируя свою «ежедневность», заметил рождение в своей душе того чувства, что он выразил словом «религия», акцентировав при этом в нем этимологический смысл:

«Итак, зарядка, как молитва, приводит тебя в состояние и гармонии с бытием, и в состояние боевой готовности. Да, а главное: в ходе этих телодвижений начинается забвение своего “я”, себя как чего-то корыстного и особого; “я” словно рассасывается; забываются и мои особые цели, заботы, мысли, и вот уже я – просто как все, и приемлем для всех; т.е. это и есть связывание (re-ligia) всех существ в одно мировое тело, которое бессмертно, – и через это ты чувствуешь и свое бессмертие, и непринужденную переселяемость своего “я” – во что угодно: в дерево, в комара, в барса, в другого человека...» (2, 33).

Сложно говорить о «непринужденной переселяемости своего “я”» в отношении современной прозы, в которой господство «я»-повествования (при всех нюансах) раскрывает сосредоточенность на собственной экзистенции, в то время как весь внешний мир воспринимается исключительно отражением «я», а не самостоятельно ценной субстанцией. Однако в «традиционной» прозе, при всей ее нынешней «экзистенциальности», сохраняется главное, что характерно для собственно народной по своему мировидению литературы, – ощущение непреходящей «связанности» двух сторон бытия: «я» и окружающего мира. Именно это создает ощущение целостности жизни, бытия как такового в произведениях Д. Бакина, А. Варламова, Б. Евсеева, З. Прилепина и многих других «традиционных» по духу и часто современных по стилю русских прозаиков.

Так, в рассказе Д. Гуцко «Лю» неговорящий ребенок с этимологически значимым именем Алешка, кормя бананом игрушечного мишку, подаренного соседкой Евлампихой, рядом с далеко не святой «троицей», собирающейся выпивать, произнесет свое первое слово «лю» – то ли «люди», то ли «люблю»: «Алешка прижимается к мишке щекой.

– Лю, – повторяет он и с серьезной нежностью заглядывает в выпуклый черный глаз и серую пуговку.

– Лю, – и кормит его бананом (ждет, чтобы тот откусил, и только потом отводит руку).

– Лю…» (3, 318)

И пусть автор с печалью замечает: «Это его первое слово, но ни Нинка, ни Сом, ни Васька, ни даже Евлампиха об этом, конечно, не знают» (3, 318), в душе мальчика, в этом потенциально готовом развернуться мире, пока еще в неком «бытии в себе», прозревает забитая во взрослых бытом гармония Бытия. Детское целостное сознание позволяет маленькому герою почувствовать большую значимость мира вне себя.

Кажется, нет большего антипода Алешке, чем герой рассказа Р. Сенчина «На черной лестнице» – Максим, в финале произведения думающий о «*впустую* прожитых» тридцати восьми годах: «Ну, пусть не все тридцать восемь *впустую*, но двадцать – точно. Отпечатались они на лицах, ничем эти отпечатки не смоешь, не соскоблишь. И от новых таких же *пустых* не спасешься. Вот так все и будет еще очень долго – очень долго, тяжело и *пусто*» (выделено нами. – *А.К.*) (8, 297). Сгущение самого ощущения пустоты, подчеркнутого лексическим повтором, неминуемо говорит о своей противоположности: невостребованная полнота души заставляет испытывать боль, не утихающую в герое и от большого количества выпитого. Сознание Максима (хочет он того или нет) «подключено» к миру, взыскующего его душу.

Таким образом, современные прозаики-«традиционалисты» наследуют от русской классики такое качество, как народность, проявляющееся отнюдь не во всех их произведениях, но «народность в литературе» остается одним из доминантных ориентиров в творческих поисках подобных писателей. Данное качество сродни понятию симфонизма в экспрессивных размышлениях Г.Д. Гачева, невольно указывающего на явную слабость современной русской прозы (отсутствие «большого дыхания») и выводящего наши размышления в область непреходящих этических ценностей:

«Мне нужно *большое дыхание*. А как его набрать в калейдоскопической жизни, которая раздрабливает сознание и где в лучшем случае можно подобрать осколки …Нет, это – поношение и крошение человека. Этот жребий удручает. Воспрянь, е…м..! *собери себя – и собери мир вокруг себя, стяни его*. И я знаю, что я это умею делать. Потому я чувствую себя крупным и должным вызывать благоговейное и радостное удивление у людей: что не только праотцы, писатели прошлого, имели эпическую *силу построить – не просто свой* (это делает в наше время каждый интеллигент), *но именно народно общезначимый, внятный всем людям мир нравственности и мысли,* но что *и в наше время – Ессе Homo! Жив человек!* – бытие может быть разломано и сотворено вновь» (выделено нами. – *А.К.*) (2, 55).

Библиографический список

1. Бубер М. Я и Ты: пер с нем., послесл. П.С. Гуревича. – М.: Высшая школа, 1993. – 175 с.

2. Гачев Г.Д. 60 дней в мышлении (Самозарождение жанра). – М.; СПб.: Летний сад, 2006. – 480 с.

3. Гуцко Д. Лю // Гуцко Д. Покемонов день. – М.: Время, 2007. – С.314–318.

4. Есин А.Б. Литературоведение. Культурология: Избранные труды. – 2-е изд., испр. – М.: Флинта; Наука, 2003. – 352 с.

5. Жирмунский В.М. Преодолевшие символизм // Жирмунский В.М. Поэтика русской поэзии. – СПб.: Азбука-классика, 2001. – С.364–404.

6. Мандельштам О.Э. Собр соч.: В 4 т. – Т. 1. – М.: ТЕРРА, 1991. – 684 с.

7. Пастернак Б.Л. Стихотворения и поэмы: В 2 т. – Т.1. – Л.: Сов. писатель, 1990. – 504 с.

8. Сенчин Р. На черной лестнице // Сенчин Р.В. На черной лестнице: рассказы. – М.: АСТ; Астрель, 2011. – С.274–297.

9. Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост.: Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев. – М.: Просвещение, 1974. – 509 с.

10. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления: пер. с нем. – М.: Республика, 1993. – 447 с.

11. Хализев В.Е. О народности в литературе // [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.literary.ru/readme.php?subaction=showfull&id=1206020739& (Дата обращения: 18.08.2011).

12. Чупринин С.И. Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям // [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.e-reading.org.ua/bookreader.php/101082/Chuprinin (Дата обращения: 18.08.2011).

РАЗДЕЛ V

ДУХОВНО-НРАВСТВЕННАЯ ПРОБЛЕМАТИКА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ В ШКОЛЕ И ВУЗЕ

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

ПРЕОБРАЖЕНИЕ СЛОВОМ: КОНЦЕПЦИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ШКОЛЬНИКОВ (ОБ УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОМ КОМПЛЕКТЕ ПОД РЕДАКЦИЕЙ Ю.В. ЛЕБЕДЕВА)

«Педагогика, как медицина, одна и та же в своих высших основаниях, на практике должна изменяться с каждой страной, почти с каждым человеком. Посему ни одна метода не может быть переведена или целиком перенесена из одной страны в другую: всякая учебная книга должна быть сочинена для своей земли», – писал В.Ф. Одоевский (цит. по: 1, 82).

Вера в Божественную природу Слова, желание выстраданным сердечным словом преобразить, усовершенствовать мир – органическое свойство русского писателя. Сочувствие этому стремлению, потребность найти в книге ответ на главные вопросы жизни, созвучие своим сокровенным духовным стремлениям, готовность к труду ума и души в процессе чтения – важнейшие черты русского читателя. Именно такая способность «заражаться» эмоциональным и духовным стремлением художника, вчувствоваться в его мироощущение, осознавать волнующие его проблемы, идеи, – признак высокой читательской культуры, главное проявление компетентности читателя в общении с литературным наследием. Не механическое применение литературоведческих терминов, не бездумное запоминание фактов, дат, названий и определений, а осмысленное и вдумчивое сотрудничество с автором в творческом познании и преображении мира при помощи художественного слова – таков смысл литературного образования, этому должны служить уроки литературы по большому счёту. Без этого невозможно «формирование духовно развитой личности, обладающей гуманистическим мировоззрением, национальным самосознанием и общероссийским гражданским сознанием, чувством патриотизма…» (2, 5).

Сегодня нередко главной задачей уроков литературы провозглашается формирование универсальных компетенций, «овладение алгоритмами постижения смыслов, заложенных в художественном тексте (или любом другом речевом высказывании)» (2, 5). Как видим, художественное творение приравнивается здесь к «любому другому» высказыванию. При этом из описания результатов образования уходят понятия, отражающие специфику нашего предмета, установку на эмоционально-чувственное воздействие литературных произведений. Например, согласно стандарту 2004 года, целью изучения литературы провозглашалось «развитие эмоционального восприятия художественного текста… образного и аналитического мышления, творческого воображения и т.д.» (3, 14). А в новой примерной Образовательной программе (то есть новом

© А.Н. Романова, 2011

стандарте) говорится о развитии «интеллектуальных и творческих способностей учащихся, необходимых для успешной социализации и самореализации личности». Акценты расставлены иначе.

Мы рискуем обеднить преподавание литературы эмоциональным и образным содержанием, приучая детей «работать с информацией» одинаково на всех уроках, рассматривать художественный текст как информационный источник, использовать его для успешной самореализации.

УМК по литературе под редакцией Ю.В. Лебедева, работа над которым ведется в издательстве «Просвещение» с 2007 года, направлен на воспитание юного читателя в традициях русской литературоцентричной культуры, в которой чтение и осмысление художественного текста, обсуждение прочитанных книг в семейном и дружеском кругу в течение многих веков были необходимым элементом формирования личности и жизни общества. (См. подробнее: Программы общеобразовательных учреждений. Литература / Под ред. Ю.В. Лебедева. – М.: Просвещение, 2009.)

Первая ступень литературного образования школьников подготовительная. Цель ее – помочь школьнику овладеть необходимыми читательскими навыками (в первую очередь научиться понимать условный язык словесного искусства) и в то же время освоить те основные ценности, на которые опиралась классическая русская литература. Вторая ступень (старшие классы) предполагает последовательное систематическое изучение классической русской литературы Нового времени в ее историческом развитии. Этот историко-литературный курс позволит сформировать представление о литературном процессе в России в XVIII–XX веках.

Вся первая ступень литературного образования подчинена одной цели: раскрыть школьникам сущность литературного творчества **как процесса преображения реальности Словом.** Этому общему смыслу подчинено строение каждого из годовых курсов с 5 по 8 класс, продолжающих друг друга. Этот подход отражен в тематических разделах программы, он прослеживается и в трактовке отдельных произведений. Остановимся подробнее на содержании и структуре программы 5–6 классов.

В 5 классе центральной является проблема соотношения вымысла и реальности в словесном искусстве. Понимание условной природы искусства – важнейшая задача и главная трудность для ребят 10–12 лет. Поэтому на протяжении года ученикам предстоит изучить ряд произведений, в которых условность искусства проявляется с разной степенью очевидности: от сказки и фантастического рассказа до очерка и автобиографической повести. Важно показать, что и в том и в другом случае вымысел является необходимым элементом художественного мира, хотя проявления его и различны в разных жанрах. Школьники должны убедиться в том, что художественная реальность всегда преображена вниманием, любовью, памятью, оценкой творца. Накопление наблюдений идет по мере освоения первых трех разделов: «Народная сказка», «Литературная сказка», «Между сказкой и былью». Четвертый раздел (итоговый) «Преображающая сила памяти и любви» позволяет обобщить накопленные знания и применить их на новом уровне. Здесь теоретико-литературная проблема (вопрос о художественной условности, о вымысле в литературе) дополняется проблемно-тематическим подходом. Раздел состоит из двух частей: «Волшебный мир родной природы» и «Сказочный край детства». Природа (внешний мир) и детство (этап внутреннего становления человека) предстают как важнейшие области поэтического освоения, источники вдохновения писателей разных эпох. Понимание условности словесного искусства, сформированное в течение года, должно уберечь ребят от прямолинейного наивно-реалистического истолкования произведений этого раздела, тесно связанных с реальностью, правдоподобно, без гипербол и фантастики изображающих людей и события. В каждом разделе для изучения даны произведения в прозе и в стихах, что позволяет разнообразить впечатления ребят и формировать достаточно разносторонние представления о мире литературы.

В 6 классе углубляются представления школьников о преображении реальности в словесном искусстве. Проблема раскрывается в несколько ином ключе: действительность и отражение ее

разных сторон, многообразие объектов художественного освоения в литературе (от конкретных происшествий, тонких душевных движений до сложнейших процессов природы и истории). Главной темой курса является история: как история личная, так и история народа. Особенно отчетливо эта тема звучит в первом разделе: «Событие и его изображение в литературе». Здесь представлены народные былины, исторические песни и авторские произведения, посвященные самым ярким событиям русской истории. Но и в разделах «Характер и его изображение в литературе», «Природа и ее изображение в литературном произведении» исторический аспект остается существенным. В итоговом разделе «Многообразие художественного мира литературного произведения» произведения А.С. Пушкина, А. Грина и В.Г. Распутина не только представляют три эпохи в судьбе русской литературы, но и позволяют ощутить целостность художественного мира, в котором сюжет, характер героя и образы внешнего мира (пейзаж, интерьер) взаимодействуют в раскрытии авторского замысла.

В соответствии с концептуальными положениями Программы авторами разработаны содержание и методическое сопровождение учебников-хрестоматий по литературе для 5 и 6 классов. Учтена авторами УМК специфика освоения произведений художественной словесности учениками разных возрастов.

Школьники 5–6 классов, младшие подростки, – благодарные и восприимчивые читатели. Им свойственна эмоциональная отзывчивость, чуткость к настроению собеседника, будь это учитель или лирический герой стихотворения. Необходимо максимально использовать эти свойства, чтобы вовлечь ребят в заинтересованное обсуждение прочитанного, добиться сопереживания персонажам, подтолкнуть к размышлениям о нравственных ценностях, которые утверждаются автором.

Для ребят 5–6 класса характерны и минусы в восприятии литературного текста: относительно небольшой и, к сожалению, часто негативный читательский опыт, непонимание условной природы искусства, неспособность воспринимать оттенки значений, неумение видеть личность писателя в прочитанном. Задача учителя, развивая лучшее, компенсировать негативное, подтягивать ребят к высшему уровню доступного им по возрасту понимания. Учитывать специфику их восприятия необходимо, но заигрывать с инфантильными свойствами нельзя. Не стоит снижать планку, ориентируясь на вкусы юного читателя, – ведь эти вкусы еще не сформированы. Заведомо признавая скучными, трудными, недоступными для школьников произведения классической литературы, мы по существу отрезаем детям путь к сокровищам словесного искусства, навязываем им пониженный уровень запросов. Конечно, «Детство» Л.Н. Толстого и «Лето Господне» И.С. Шмелёва построены не столько на изображении внешних событий, сколько на описании событий внутренних, движений души. Это трудный для ребят материал, но в то же время очень полезный. Способность следить за развитием такого сюжета определяет формирование важных читательских навыков: умения понимать мотивы поступков литературного героя, характеризовать его душевный мир на основе его собственных высказываний (монологов, диалогов, внутренней речи); умение различать автора, героя и повествователя в эпическом произведении, находить средства воплощения авторской позиции.

В учебнике-хрестоматии помещены литературные произведения высокого художественного уровня, не всегда простые, но в целом доступные восприятию младших подростков. Это произведения, отвечающие задачам духовно-нравственного воспитания, способствующие формированию гражданской и патриотической позиции ученика, его национальной и культурной самоидентификации.

Ребята этого возраста в основном доверяют суждениям взрослых, охотно ориентируются на их мнение, поэтому учебные статьи выдержаны в характере традиционного и привычного для ребят стиля общения ученика и учителя. Они написаны от имени взрослого, литературоведа, содержание их предлагается осмыслить и запомнить.

Во-первых, учебник содержит статьи теоретико-литературного и историко-литературного плана, в которых раскрываются особенности того или иного жанра, описываются этапы литературного процесса и т.д. Эти статьи готовят учеников к восприятию литературных и фольклорных произведений, помещенных в хрестоматии. Уместно организовать разбор таких статей в классе, предложив ребятам ряд заданий. Например, выписать предложение, в котором содержится главная мысль статьи, составить план статьи в виде словосочетаний, законченных суждений (тезисов) или вопросов. Такой вид работы чрезвычайно продуктивен для развития логического мышления и для усвоения конкретного теоретического и фактического материала.

Второй тип учебных статей – биографические очерки. Главная цель, которой они служат, – приблизить автора к читателю-школьнику, помочь ребенку проникнуться тем настроением, чувствами, впечатлениями, которыми питалось его творчество, словно бы подышать одним воздухом с художником слова. Чаще всего авторы учебника обращаются к детству и юности писателя. Вот почему статьи такого типа по стилю максимально приближены к художественной речи. Иногда они включают в себя развернутые цитаты из произведений документально-художественного характера, близких по стилистике и идеям к основному авторскому тексту учебника (например, фрагменты книги К.Г. Паустовского «Золотая роза» в статье о Г.Х. Андерсене). Вопросы и задания к статьям такого типа должны стимулировать эмоциональное восприятие предложенных сообщений, способствовать возникновению личного заинтересованного отношения к писателю.

Следующий компонент учебного материала – статьи, посвященные конкретным теоретико-литературным понятиям, собранные под рубрикой «Теория литературы». Особенность учебника в том, что и в этих фрагментах сохраняется основной тон дружеской беседы с учениками. Понятие вводится в контексте той темы, которая развивалась в разделе, на основе нескольких конкретных примеров, органично продолжая размышления о конкретном литературном произведении.

Нередко в тексте учебника встречаются термины и имена, которые не получают истолкования и которые ребятам предстоит по-настоящему освоить только в старших классах (фамилии литературных критиков, философов, мыслителей, понятия романтический, реалистический и т. п.). Не следует стремиться ни к объяснению этих терминов, ни к подробному выяснению того, кто такие Белинский, Ильин или Мережковский. Общий смысл подобных понятий, их наиболее общее нетерминологическое значение обычно доступны ученикам без специальных разъяснений. Главным компонентом в содержании образования на этом этапе они не являются. И об упоминаемых ученых и критиках ребятам нет необходимости знать подробно. Но важно сделать привычным для ребят обращение к авторитетному суждению деятелей культуры прошлого, внушить мысль о том, что ценно не только «собственное мнение», но и чужое взвешенное и продуманное слово. Понимать его, прислушиваться к нему, доверять и в то же время вдумчиво оценивать сказанное предшественниками, – это важная часть культуры, неотъемлемое качество образованного человека.

Определения, выделенные в тексте теоретических статей, требуют запоминания. Они должны стать частью активного словаря школьника и в дальнейшем использоваться для анализа литературных произведений.

Для изучения и осмысления художественного текста к нему предлагается комментарий авторов учебника. Он обращает внимание ребят на важнейшие проблемы, затронутые писателем, помогает осознать существенные особенности художественного мира. Без таких комментариев ожидать от учеников 5–6 класса глубины проникновения в текст не приходится. Многое в мире художественного слова им еще необходимо разъяснять. Такие тексты приучают ребят к размышлениям над прочитанным, становятся примером содержания и стиля высказываний на литературоведческую тему. Но главным инструментом освоения художественного текста, разумеется, выступают вопросы и задания к нему.

В учебниках 5–6 классов представлены вопросы и задания трёх типов:

1. Запоминаем. 2. Рассуждаем. 3. Исследуем и творим.

Задания, помещенные под заголовком «Запоминаем», направлены на развитие внимания и памяти ребят. Это задания репродуктивного характера. В 5–6 классе мы их считаем совершенно необходимыми. Для детей этого возраста часто бывает необходима помощь даже в первичном освоении текста: понимании логической взаимосвязи событий, определении важнейших сюжетных узлов, запоминании имен действующих лиц и отношений между ними. Взрослым, особенно учителям, надо помнить, что классические тексты, зачитанные ими «до дыр», ребятами читаются впервые, а многие из этих книг не написаны специально для детей.

Задания под рубрикой «Рассуждаем» служат осмыслению текста в единстве формы и содержания. Они пробуждают мысль ученика, направляют его внимание на отдельные значимые элементы художественного мира произведения, позволяют приблизиться к авторской идее. В комплексе заданий намечена ведущая линия, логика прочтения, которая позволяет не только в достаточной мере осмыслить данное произведение, но и ввести его изучение в контекст общего годового курса и всей учебной линии.

Урок литературы призван служить развитию личности ученика, стимулировать его стремление к учению, творчеству. Поэтому естественно применение на уроках игровых и проблемных ситуаций. Способствующие этому задания предусмотрены в методической системе учебника. Они даны под заголовком «Исследуем и творим». Обращаем внимание на то, что итогом выполнения заданий этого типа всегда является тот или иной законченный «продукт», конкретный результат деятельности, воплощенный в материальной форме и подлежащий оценке (со стороны товарищей, учителя, самого ученика).

С точки зрения «трудности» для ребенка задания этой рубрики неравноценны. Среди них есть «простые», то есть привычные для ребят: нарисовать иллюстрацию, подготовить выразительное чтение, однако легкость их кажущаяся, мнимая. Иллюстрирование – способ проникновения в художественный текст и его интерпретации. Не менее сложна подготовка выразительного чтения, она также является видом анализа текста, способом глубокого погружения в его идейный и образный мир, и далеко не каждый ребенок может справиться с этим самостоятельно.

Сложными для ребят в 5–6 классе считаются задания, которые требуют привлечения дополнительных источников информации для характеристики того или иного литературного факта, явления. Но на практике именно это задание часто выполняется «легко» при помощи электронных ресурсов, доступных ученикам.

В рубрике «Исследуем и творим» помещены также задания на сопоставление литературных произведений с произведениями других видов искусства. Здесь предложены ребятам разного типа письменные работы: и традиционные сочинения-рассуждения, и такие задания, выполняя которые ребенок оказывается в роли редактора, критика, искусствоведа, кинорежиссера и т.д. Например, задание после темы «Притча»: *Рассмотрите две репродукции картин: Г.Г. Мясоедов «Сеятель» (1888) и Н.П. Богданов-Бельский «Устный счет в народной школе…» (1895). Какая из них, на ваш взгляд, перекликается со стихотворением Н.А. Некрасова «Сеятелям»? Объясните свой выбор.*

Особую часть учебника, важный элемент его методической системы, обеспечивающей обучение на основе системно-деятельностного подхода, представляют творческие мастерские. Каждая из них нацелена на стимулирование литературно-творческих способностей ребят, развитие артистических задатков, речевых навыков, умения общаться в процессе совместной деятельности и т.д. От относительно простых учебных действий до создания самостоятельных мини-исследований – такова перспективная линия творческих мастерских. В отличие от заданий рубрики «Исследуем и творим», рассчитанных по преимуществу на индивидуальную работу или работу мини-группы, где результат представляется классу, но процесс от него скрыт, в творческой

мастерской задействован весь класс, и в ходе её проведения ребята не только выполняют какое-то задание, но и осваивают способ, технологию его выполнения, опираясь на помощь учебника, консультации учителя, пример своих товарищей, разбор чужих ошибок и достижений.

Библиографический список

1. *Беленчук Л.Н.* История отечественной педагогики. – М., 2005.
2. Примерные программы основного общего образования. Литература. – М.: Просвещение, 2010. (Стандарты второго поколения).
3. Сборник нормативных документов. Литература. – М.: Дрофа, 2004.

Н.А. Бражкина
Ульяновский государственный педагогический университет им. И.Н. Ульянова

КОММЕНТАРИЙ К ХУДОЖЕСТВЕННОМУ ТЕКСТУ КАК СРЕДСТВО ДУХОВНО-НРАВСТВЕННОГО РАЗВИТИЯ ЛИЧНОСТИ ШКОЛЬНИКА НА УРОКЕ ЛИТЕРАТУРЫ (НА ПРИМЕРЕ ИЗУЧЕНИЯ ПОЭМЫ ГОМЕРА «ИЛИАДА»)

В основе духовно-нравственного воспитания учащихся на уроке литературы должна лежать образовательная система, имеющая культурологическую базу и отвечающая современным дидактическим целям. Не навязывание ценностных ориентиров, а приобщение к ним через ознакомление с произведениями отечественной и мировой классики – вот верный путь к успеху в деле воспитания подрастающего поколения. Покажем, как может решаться проблема духовно-нравственного развития личности школьника посредством использования на уроке комментария художественного текста. Сделаем это на примере комментария к фрагменту «Илиады» Гомера, рекомендуемому для изучения в школе (9).

Древнегреческая литература всегда привлекала к себе высоким гуманизмом и героикой. «Именно героический идеал, нашедший свое художественное воплощение в гомеровских поэмах, оставался на протяжении ряда столетий главным духовным стержнем греческой культуры», а «образ идеального героя, такой, каким он представлен в «Илиаде» …стал основным эстетическим каноном и нравственной нормой, в очень большой степени определившими образ мыслей и чувств древних греков, так же как и их манеру себя вести в различных жизненных ситуациях» (1, 128). Для большинства греков Гомер был не просто великим поэтом, но и духовным наставником, учителем жизни.

Героический идеал по сей день не потерял своей значимости, поэтому поэма Гомера, созданная в глубокой древности, по-прежнему обладает огромной притягательной силой.

Духовно-нравственная наполненность героического идеала не была постоянной, она менялась по мере изменения исторических реалий. «Своеобразие моральной ситуации, описанной Гомером, состоит в том, что есть живые моральные индивиды – эпические герои, но нет моральной идеологии» (4). В гомеровском эпосе не звучат слова «духовность» и «нравственность». Однако усмотреть их очертания можно в следовании тем или иным ценностным ориентирам. «Здесь мораль еще вписана в язык практической жизни» (4). Гомеровская поэма содержит значительный объем поведенческих и мировоззренческих регуляторов, на основе которых формировался нравственно-философский дискурс духовности. На прояснение этих аспектов гомеровского текста и направлен предлагаемый нами к использованию в школьной практике комментарий к фрагменту 22 песни «Илиады» (стр. 248–411).

© Н.А. Бражкина, 2011

При работе над текстом фрагмента «Поединок Ахиллеса и Гектора» (пер. Н.И. Гнедича) можно опираться примерно на такой план:

1. «Оба героя сошлись» (стр. 248).
2. «Воскликнул шеломом сверкающий Гектор» (стр. 249–259).
3. «Вскричал Ахиллес быстроногий» (стр. 260–272).
4. «Нет, не бежать я намерен» (стр. 273–288).
5. «Судьба наконец постигает» (стр. 289–305).
6. «Ахиллес поразил Приамида» (стр. 306–336).
7. «Тело лишь в дом возврати» (стр. 337–344).
8. «Птицы твой труп и псы мирмидонские весь растерзают» (стр. 345–354).
9. «Гектора мрачная Смерть осеняет» (стр. 355–366).
10. «Сбежались другие ахейские мужи» (стр. 367–374).
11. «Повержен божественный Гектор» (стр. 375–394).
12. «Весь Илион от своих оснований в огне рассыпался!» (стр. 395–411).

Стр. 248: «Оба героя сошлись, устремленные друг против друга». Обоих противников Гомер называет героями, употребляя здесь это слово в значении «отважные воины». И Ахиллес, и Гектор – лучшие воины враждующих сторон. Гомер описывает противников с одинаковой беспристрастностью, никому не отдавая явного предпочтения. Их поединок показан в поэме и как кульминация всей Троянской войны, и как венец героической карьеры двух воинов, и как проявление свойственного грекам агонального духа, или жажды соперничества. По сути, этот поединок определяет исход всей войны. «Гомер запечатлел героический мир периода, когда мужество одного Ахиллеса решает судьбу войны для ахейцев и мужество одного Гектора решает судьбу войны для троянцев» (3).

Стр. 250, 252–253: «…тебя убегать не намерен я боле! /…ныне же сердце велит мне стать и сразиться с тобою; убью или буду убит я!» Это слова Гектора. Известно, что, увидев Ахиллеса, Гектор испытал страх и пустился бежать от грозного сына Пелея вокруг Трои. Бурный Ахиллес несся за ним. Три раза обежали герои вокруг Трои. Теперь Гектор готов принять вызов Ахиллеса и мужественно умереть. Мужество вождя троянцев – высокого порядка, так как, зная страх, он сумел его преодолеть. Против трусости (а она у древних греков была сродни сраму и позору) у Гектора есть не только самолюбие, но и честь. Воинская честь у древних греков сопряжена с «плодами геройской доблести» – боевыми подвигами – и с вознаграждениями за проявленную доблесть, каковыми могут быть почет и уважение, лучшая доля при дележе захваченной добычи и так называемые «дары», полученные от соплеменников в благодарность за выказанную храбрость (см. об этом: 1, 82–83; 8).

Стр. 256–257, 259: «Тела тебе я не буду бесчестить, когда громовержец / Дарует мне устоять и оружием дух твой исторгнуть… / Тело ж отдам мирмидонцам; и ты договор сей исполни». Гектор хочет перед боем заключить с Ахиллесом договор. Суть договора: после битвы не бесчестить тела друг друга, а отдать их для достойного погребения сородичам. Гектор в случае своей победы обещает отдать тело Ахиллеса мирмидонцам. Мирмидонцы, или мирмидоняне, – это племя, жившее во владениях Ахиллеса. Как видим, «война не препятствует Гектору оставаться …цивилизованным человеком» (2, 73). Его цивилизованность проявилась как раз в том, что он готов идти на разумные и гуманные соглашения. Для Гектора чрезвычайно важен факт погребения. Древним грекам «сама смерть внушала меньше страха, чем лишение погребения, а следовательно, вечного покоя и вечного благополучия» (5, 142). «В древности были убеждены, что без погребения душа несчастна и что через обряд похорон она навсегда становится счастливой» (5, 142). Считалось, что душа непохороненного скитается по свету и «мучит живых, насылает на них болезни, опустошает их жатвы, пугает их страшными явлениями, чтобы склонить их к погребению ее тела и ее самой» (5, 142). В связи с этим совсем

не парадоксально выглядит известное событие из истории Пелопонесской войны, войны между Афинами и Спартой, когда афиняне казнили всех своих полководцев, выигравших морскую битву, но не позаботившихся о погребении убитых. «Родственники убитых, беспокоясь о вечных муках, предстоявших этим душам, явились в суд в траурном одеянии и потребовали наказания святотатцев» (5, 142). Гектор упоминает громовержца, бога неба, грома и молний – Зевса, и уповает на его волю, потому что, согласно верованиям древних греков, судьбы людей решают боги на Олимпе. Сам исход поединка был предрешен Зевсом. Он взвесил на золотых весах жребии героев. Гекторов жребий склонился к аиду.

Стр. 258: «Славные только доспехи с тебя, Ахиллес, совлеку я». Гектор намерен поступить в соответствии с принятым в древности обычаем: после боя победитель снимал с убитого врага доспехи (см. об этом: 6). Постоянный эпитет «славные» при существительном «доспехи» имеет несколько значений: 1) хорошо защищающие, 2) овеянные славой, так как принадлежат прославленному своими подвигами Ахиллесу, 3) красиво и мастерски сделанные, ведь их делал сам бог кузнечного дела Гефест по просьбе матери Ахиллеса, богини Фетиды.

Стр. 265–267: «…никаких договоров / Быть между нами не может, поколе один, распростертый, / кровью своей не насытит свирепого бога Арея!» Это говорит Ахиллес. Он упоминает имя Арея (Ареса) – бога кровожадной войны. Строка может быть прочитана так: никакие договоры неприемлемы, пока один из нас не будет убит. Месть Ахиллеса будет удовлетворена только в этом случае. Ахиллес движим страстью, никакие цивилизованные способы решения конфликта он не принимает.

Стр. 268–269: «Все ты искусство ратное вспомни! Сегодня ты должен / Быть копьеборцем отличным и воином неустрашимым!» Ахиллес обращается к Гектору с призывом проявить в бою все военное искусство. Ахиллес не ждет и не хочет легкой победы, он желает героической битвы, в которой определится лучший. Ахеец видит в Гекторе достойного соперника, сильного и смелого. Сам Ахиллес тоже никому не уступит в геройстве, не случайно ему во всех своих поступках старался подражать великий Александр Македонский (см. об этом: 1, 148) . Обоим героям присуща воинская доблесть, которая в гомеровскую эпоху вбирала в себя прежде всего такие качества, как мужество, силу, стремление первенствовать, то есть все то, что дает возможность выделиться среди других, прославиться (см. об этом: 3).

Стр. 271–272: «Заплатишь ты разом за горе / Другов моих, которых избил ты, свирепствуя, медью!» С этими словами Ахиллес обращается к Гектору. Слово «избил» здесь употреблено в значении «убил». Ахиллес одержим местью за своих убитых друзей. Он хочет расправиться с тем, кто нанес ему нестерпимую боль. В системе древнегреческих поведенческих норм месть за убитых сородичей являлась одной из первостепенных обязанностей доблестного воина.

Стр. 283–284: «Нет, не бежать я намерен; копье не в хребет мне вонзишь ты, / Прямо лицом на тебя устремленному грудь проколи мне». Это слова Гектора, адресованные Ахиллесу. Гектор еще раз заявляет о своем намерении не робеть, а проявлять отвагу и силу в бою с противником. Более того, он готов смотреть смерти прямо в лицо. Он понимает, что сражение – дело смертельно опасное, но и в высшей степени почетное для героя.

Стр. 287–288: «Легче была бы кровавая брань для сынов Илиона, / Если б тебя сокрушил я, – тебя, их, лютейшую гибель!» Гектор одержим желанием сокрушить Ахиллеса, так как видит в нем самого опасного противника для троянцев. Победив самого сильного воина ахейцев, Гектор хочет облегчить участь своего народа в войне. Вождь троянцев демонстрирует гражданские чувства и патриотические устремления. Он, в отличие от Ахиллеса, озабочен не только поддержанием собственного героического статуса.

Стр. 304–305: «Но не без дела погибну, во прах я паду не без славы; / Нечто великое сделаю, что и потомки услышат!» Теперь Гектор знает, что его смерть неизбежна. Казалось бы, можно и не бороться – судьба все равно предрешена. Однако он не хочет погибнуть «без

дела», то есть не хочет бездействовать и ждать смерти. Не хочет принять смерть без славы. Гектор хочет умереть так, чтобы о нем говорили потомки. Здесь Гектор выступает как носитель ценностей, свойственных эпическому герою.

Стр. 331, 333–335: «Гектор, Патрокла убил ты – и думал живым оставаться!.. / Но мститель его, несравненно сильнейший, / нежели ты… / я, и колена тебе сокрушивший!» С этими словами Ахиллес обращается к смертельно раненному Гектору. Ахиллес радуется тому, что отомстил за Патрокла, и торжествует по поводу того, что он превзошел Гектора. Эпическому герою принципиально важно быть первым и лучшим среди всех, победителем.

Стр. 335–336: «…Тебя для позора / Птицы и псы разорвут, а его *(Патрокла)* **погребут аргивяне».** Этими словами заканчивает свою речь, обращенную к поверженному Гектору, Ахиллес. Аргивяне – то же самое, что и греки. Ахиллес еще раз подтверждает, что не отдаст тело для погребения и обречет своего противника на бесчестье и позор. В то время, когда убитого Гектором Патрокла будут предавать упокоению, тело троянца будут терзать звери.

Стр. 338, 342–343: «Жизнью тебя и твоими родными у ног заклинаю… / …Тело лишь в дом возврати, чтоб трояне меня и троянки, / Честь воздавая последнюю, в доме огню приобщили». Гектор умоляет Ахиллеса поступить по чести. Его терзает боязнь, что после смерти могут быть не выполнены все подобающие ему погребальные обряды. Это вызывает у него мучительное беспокойство. Гектор говорит о том, что родители готовы будут выкупить его тело за любые богатства, чтобы троянцы смогли воздать ему посмертные почести и предать его тело огню. В Древней Греции одновременно практиковалось как сожжение трупов, так и захоронение их в земле (см. об этом: 5, 142–144). Если тело сжигали, то потом, как правило, пепел помещали в глиняный сосуд и хоронили на территории города. Именно так, как предписано обычаем, хочет быть погребен Гектор.

Стр. 346–347: «Сам я, коль слушал бы гнева, тебя растерзал бы на части, / Тело сырое твое пожирал бы я, – то ты мне сделал!». Ахиллес полон ярости. Его побуждения страшны. Но при этом они находятся «целиком в русле героической морали» (10, 320). «Непосредственные побуждения, возникающие в русле родовой этики, не ставят перед человеком иных нравственных задач, кроме следования …общепринятым нормам» (11, 38), в данном случае – мести за убитых сородичей.

Стр. 361–363: «Так говорящего, Гектора мрачная Смерть осеняет: / Тихо душа, из уст излетевши, нисходит к Аиду, / Плачась на долю свою, оставляя и младость и крепость». Душа героя покидает мир живых. Хоть Гектор и умер славной смертью, но он уходит в мир иной, не дожив до старости и обрекая себя на бессчетные годы мучений. Древние греки были уверены, что все смертные без исключения – и храбрецы, и жалкие трусы – попадают после кончины в мрачный аид. В связи с этим готовность гомеровских героев рано принять такую участь вызывает уважение.

Стр. 368–369: «…и доспех совлек с Дарданида, / Кровью облитый». На правах победителя Ахиллес снимает доспехи с побежденного Дарданида. «Дарданид» означает «происходящий от Дардана». Дардан, по мнению Диодора Сицилийского, «стремился к великим свершениям и, переправившись впервые в Азию на плоту, основал там прежде всего город… а затем создал царство, названное впоследствии Троей» (7). Следовательно, Дардан – это родоначальник троянских царей, славный предок Гектора. По мнению греков гомеровского времени, благородство происхождения является неотъемлемой чертой героя.

Стр. 369–371: «…Сбежались другие ахейские мужи. / Все изумлялись, смотрели на рост и на образ чудесный / Гектора и, приближаяся, каждый пронзал его пикой». Ахейцы – это представители одного из основных грекоязычных племен. Они восхищены обликом Гектора. Эпитет «чудесный» имеет здесь двоякое значение: с одной стороны, внешне привлекательный – таким, по убеждениям древних греков, подобает быть идеальному герою (см. об этом: 1, 83);

с другой стороны, обладающий чудодейственной силой – ее Гектор сохраняет, даже будучи мертвым. Каждый ахеец, стремясь приобщиться к победе над таким врагом, пронзает его, уже бездыханного, своей пикой – длинным копьем.

Стр. 387–390: «…Друг мой Патрокл! Не забуду его, не забуду, пока я / Между живыми влачусь и стопами земли прикасаюсь! / Если ж умершие смертные память теряют в Аиде, / Буду я помнить и там моего благородного друга!» Так скорбит Ахиллес по своему убитому другу. В том, что живой обещает помнить мертвого, нет ничего удивительного. Главный обет Ахиллес дает далее. Понять, какой смысл вложил Ахиллес в свои слова, можно, обратившись к мифам. Попав в царство Аида, души умерших испивали воду из реки Леты и забывали прошлое. А Ахиллес говорит, что и воды Леты не отнимут у него память о друге. Признание Ахиллеса характеризует его как человека, высоко ценящего идеалы дружбы и братства.

Стр. 393–395: «Добыли светлой мы славы! Повержен божественный Гектор! Гектор, которого Трои сыны величали, как бога!» Слова принадлежат победившему в сражении Ахиллесу. Он ликует, потому что удовлетворена одна из всепоглощающих страстей, которая владеет душой всякого гомеровского героя, – жажда славы. «Божественный» – самое типичное определение героя, которым пользуется Гомер. Герой несет в себе божественное начало, но он – не бог, потому что смертен. Смертность он унаследовал от земных предков. Для того чтобы сравняться с богами, герою надо преодолеть свою смертность, обрести бессмертие. Невозможное в физическом смысле бессмертие он стремится компенсировать бессмертием дел. Великие деяния героя наблюдают и оценивают окружающие его люди. Вот почему герой дорожит общественным мнением. Ахиллес озвучивает мнение троянцев о своем вожде, из которого становится ясно, что Гектор заслужил прижизненную славу и почет.

Стр. 395–404: «…на Гектора он недостойное дело замыслил: / Сам на обеих ногах проколол ему жилы сухие / Сзади от пят и до глезн и, продевши ремни, к колеснице / Тело его привязал, а главу волочиться оставил; / Стал в колесницу и, пышный доспех напоказ подымая, / Коней бичом поразил; полетели послушные кони. / Прах от влекомого вьется столпом; по земле, растрепавшись, / Черные кудри крутятся; глава Приамида по праху / Бьется, прекрасная прежде; а ныне врагам Олимпиец / Дал опозорить ее на родимой земле илионской!» Ахиллес мстит Гектору самым ужасным способом, который можно придумать для расправы с умершим человеком, тем более героем: он предает его тело поруганию, объезжая, как известно из последующих песен, в течение двенадцати дней каждое утро на рассвете трижды на колеснице с привязанным к ней трупом врага вокруг могилы Патрокла. Даже боги в лице Аполлона, покровителя Трои, открыто возмутились таким святотатством.

Стр. 409–411: «…раздавалися вопли по целому граду. / Было подобно, как будто, от края до края, высокий / Весь Илион от своих оснований в огне рассыпался!» Скорбь троянцев, потерявших лучшего воина, вождя, любимого сына и мужа, изображена при помощи гиперболического сравнения. Плач в поэме выражает не только переживаемое целым народом горе, но и определенным образом повествует о самом герое, отдавшем свою жизнь за отечество и снискавшем таким образом немеркнущую посмертную славу.

Нетрудно заметить, что гомеровская поэма, отличающаяся скудностью морально-философской терминологии, имеет выраженный духовно-нравственный заряд.

Итак, данный комментарий, который учитель творчески может использовать при изучении поэмы Гомера «Илиада», позволяет приобщить школьников к некоторым духовно-нравственным ценностям древних греков, чья культура лежит в основе европейской цивилизации. Прежде всего речь идет о героическом кодексе, содержащем в основе категории воинской доблести, чести и славы. Кроме того, комментарий позволяет акцентировать внимание детей на древних обычаях и верованиях, которые можно рассматривать как этическую реальность для греков эпохи античности. В числе главных нравственных обязательств – обычаи предания тела мертвого

земле или / и огню и мести за сородичей, а также защита интересов племени, народа, отечества и вера в богов, предопределяющих человеческую судьбу. При этом традиция, имевшая в гомеровское время, несомненно, большую силу, никогда полностью не заглушала индивидуальную свободу.

Библиографический список

1. *Андреев Ю.В.* Цена свободы и гармонии. Несколько штрихов к портрету греческой цивилизации. – СПб, 1998.

2. *Боннар А.* Греческая цивилизация. Т. 1. От Илиады до Парфенона. – М., 1992.

3. *Гусейнов А.А.* История этических учений. Раздел 4. Гл. 1. [Электронный ресурс] // Сайт «Библиотека Гумер». URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Gusein/index.php (дата обращения: 5.05.2011)

4. *Гусейнов А.А., Иррлитц Г.* Краткая история этики. Гл.1. [Электронный ресурс] // Сайт «Библиотека Гумер». URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Gus_Etika/_Index.php (дата обращения: 5.05.2011).

5. *Гиро П.* Быт и нравы древних греков. – Смоленск, 2002.

6. Диалоги Платона. Государство. Кн. 5. / Прим. А. А. Тахо-Годи [Электронный ресурс] // Сайт «Новосибирский государственный университет». URL: http://nsu.ru/classics/bibliotheca/plato01/gos05.htm (дата обращения: 5.05.2011).

7. *Диодор Сицилийский.* Историческая библиотека. Книга V. 48, 3. [Электронный ресурс] // Сайт «История Древнего Рима». URL: http://ancientrome.ru/antlitr/diodoros/index.htm (дата обращения: 5.05.2011).

8. *Драч Г.В.* Рождение античной философии и начало антропологической проблематики. Гл.1. [Электронный ресурс] // Сайт « Русский гуманитарный Интернет-университет». URL: http://i-u.ru/biblio/archive/draht_antiqborn/01.aspx (дата обращения: 5.05.2011).

9. Поэма Гомера «Илиада» включена в следующие программы по литературе: под ред. В.Я. Коровиной; под ред. Т.Ф. Курдюмовой; под ред. А.Г. Кутузова; под ред. В.Г. Маранцмана; под ред. М.Б. Ладыгина; под ред. В.Ф. Чертова; под ред. А.И. Княжницкого; Б.А. Ланина; Ю.В. Лебедева и А.Н. Романовой – и связывается с 6–8 классами. В процессе рассмотрения «Илиады» рекомендуется дать понятие об эпосе и героическом, познакомить их с особенностями героико-эпического стиля. Для текстуального изучения большинство программ предлагает кульминационный фрагмент поэмы – «Поединок Ахиллеса и Гектора» (из 22 песни).

10. *Ярхо В.Н.* Греческая литература архаического периода // История всемирной литературы: В 9 т. – Т. 1. – М., 1983.

11. *Ярхо В.Н.* Древнегреческая литература: Эпос. Ранняя лирика. – М., 2001.

Е.С. Ерастова
Ульяновский государственный педагогический университет им. И.Н. Ульянова

ИЗУЧЕНИЕ ЦИКЛА «ПОДРАЖАНИЯ КОРАНУ» А.С. ПУШКИНА НА УРОКЕ ЛИТЕРАТУРЫ В 10 КЛАССЕ С ПРИМЕНЕНИЕМ ТЕХНОЛОГИИ «ТВОРЧЕСКАЯ МАСТЕРСКАЯ»

> Пушкин лишь один изо всех мировых поэтов обладает свойством перевоплощаться вполне в чужую национальность.
>
> *Ф.М. Достоевский.*

Многие русские писатели на протяжении всего творческого периода учитывали своеобразие России, имели интерес к образу жизни, национальному характеру, культуре других народов, но одновременно понимали единую основу нравственных идеалов любой религии. Сам воплотивший в себе со всей полнотой русское национальное начало, «единственное явление русского духа» (Н.В. Гоголь), А.С. Пушкин в то же время был чрезвычайно восприимчив

© Е.С. Ерастова, 2011

к иным национальным культурам, примером чему могут послужить его цикл «Подражания Корану», относящийся к философской лирике поэта, изучение которой на уроках литературы предусматривает обращение к вечным вопросам человеческого бытия, проблемам духовного мира человека, постижения им гармонии мироздания.

При изучении цикла «Подражания Корану» (IX. «И путник усталый на Бога роптал…») А.С. Пушкина в 10 классе (по программам под ред. В.Я. Коровиной, под ред. С.А. Зинина – В.А. Чалмаева, под ред. В.Ф. Чертова, под ред. Т.Ф. Курдюмовой, под ред. Ю.В. Лебедева) нам видится возможным обращение к его религиозно-философской проблематике. Такой подход будет способствовать не только углублённому пониманию художественного произведения учащимися, откроет им неизвестные стороны личности писателя, но и в конечном итоге будет содействовать формированию духовно-нравственных качеств школьников, в том числе формированию культуры межнациональных отношений, воспитанию межэтнической толерантности. Ниже мы предлагаем вариант урока литературы, в центре которого цикл А.С. Пушкина «Подражания Корану» (IX. «И путник усталый на Бога роптал…»), с применением образовательной технологии «Творческая мастерская», предполагающей последовательную реализацию семи технологических этапов. Выбор указанной технологии мы обосновываем тем, что она не только учит школьников самостоятельному поиску и освоению знаний, развивает их творческие способности, но и помогает учителю разнообразить формы работы с философской лирикой А.С. Пушкина при условии, что закономерности анализа произведений похожей проблематики уже знакомы старшеклассникам в результате работы на предыдущих уроках литературы. Предварительно учащимся даём домашнее задание: используя различные источники информации (в том числе электронные), подготовить сообщение об истории создания цикла «Подражания Корану» А.С. Пушкина (можно порекомендовать учащимся фрагмент исследования Б. Томашевского (2, 18–19)); найти и осмыслить фрагмент текста главы 37 «Книги пророка Иезекииля»; вспомнить особенности баллады как жанра; вспомнить отличительные особенности притчи.

Первый этап – индукция предполагает создание мотивационной базы для активной творческой и исследовательской работы ученика. Для решения обозначенной задачи используется набор индукторов – индикаторов: загадочно звучащее слово; стихотворение; неизвестное понятие, термин; изображение незнакомого предмета, животного, человека; непривычный звук, шум, музыкальный отрывок; запах, цвет, графический знак, загадка; необычное задание.

На данном этапе урока учитель зачитывает фрагмент текста Священного Корана (сура (глава Корана) «Крава»): «Или как тот, кто проходил мимо селения, а оно было разрушено до оснований. Он сказал: “Как оживит это Аллах, после того как оно умерло?” И умертвил его Аллах на сто лет, потом воскресил. Он сказал: “Сколько ты пробыл?” Тот сказал: “Пробыл я день или часть дня”. Он сказал: “Нет, ты пробыл сто лет! И посмотри на твою пищу и питье, оно не испортилось. И посмотри на своего осла – для того, чтобы Нам сделать тебя знамением для людей, – посмотри на кости, как мы их поднимаем, а потом одеваем мясом”. И когда стало ему ясно, он сказал: “Я знаю, что Аллах мощен над всякой вещью!”», – после чего сообщается, что он лёг в основу IX «Подражания» цикла «Подражания Корану» А.С. Пушкина; учитель выразительно прочитывает заключительное «Подражание» цикла и объявляет тему урока, которая фиксируется учащимися в тетрадях.

Самоконструкция – следующий этап мастерской, предполагающий переход от чувств, эмоций к реальным действиям, оформление ощущений в виде гипотезы, текста, рисунка, проекта. Учитель должен обеспечить фиксацию высказываемых мыслей (на доске, плакате, в тетради), не выделяя при этом верные или неправильные суждения. Задаём учащимся вопрос: Коран вдохновил А.С. Пушкина на создание поэтического цикла, который он озаглавливает как «Подражания Корану». Что общего и различного между услышанными вами фрагментами текста? Как выбор такой формы произведения связан с авторским замыслом?

На третьем этапе осуществляется **социоконструкция** – решение проблемного вопроса в парах или группах, для чего в нашем случае формируется четыре группы (по интересам): «биографическая», «экспертно-литературная» и две «литературоведческих», каждой из которых мы предлагаем свои задания.

Задание для «биографической» группы: Расскажите об истории создания А.С. Пушкиным цикла «Подражания Корану». Чем обусловлено обращение поэта к восточной теме, в частности знакомство с Кораном?

Задание для «экспертно-литературной» группы: Вы познакомились с отрывком текста Ветхого Завета – части христианской Библии – главой 37 «Книги пророка Иезекииля». Что общего между этим фрагментом текста и IX «Подражанием» А.С. Пушкина? Какая мысль их объединяет? В чём они различны?

Задание для первой «литературоведческой» группы: Выдающимся пушкинистом Б. Томашевским высказано мнение, что последнее, девятое подражание приближается к жанру баллады (2). Приведите систему доказательств справедливости такого утверждения. Проследите развитие сюжета IX «Подражания» А.С. Пушкина, выделите и назовите основные его элементы и события, им соответствующие.

Задание для второй «литературоведческой» группы: Исследователь Ю.М. Литневская (1, 83) утверждает, что заключительное стихотворение цикла – IX «Подражание» – по жанровой форме представляет собой не только балладу, но и притчу одновременно. Докажите справедливость данного высказывания.

Проанализируйте IX «Подражание» и сформулируйте ответы на следующие вопросы: За что наказан герой стихотворения? Как в этих строках изображена природа? Почему Всевышний прощает путника? Как меняется изображение природы на протяжении повествования?

На этапе социализации учащиеся подводят итоги проделанной работы и объявляют результаты своих исследований всему классу. Организуется афиширование – «презентация» работ в форме текстов, стихотворений, рисунков, схем, проектов. Результаты групповой работы могут выглядеть следующим образом.

1 группа. «Подражания Корану» написаны А.С. Пушкиным в ноябре 1824 в период Михайловской ссылки. Коран был впервые переведён на русский язык П. Посниковым в 1716 году (повелением Петра Великого). В Европе был распространен латинский перевод Корана 1698 года, французский перевод А. Дю Рие, который послужил основой двух последующих переводов Корана на русский язык. Один из них сделал знаменитый в российской культурной среде второй половины XVIII века М. Верёвкин – его переводом воспользовался А.С. Пушкин.

При работе над «Подражаниями» Пушкин действовал не как переводчик, а прежде всего как поэт и интерпретатор. Во-первых, создавая «Подражания», Пушкин пользовался не самим Кораном, а его переводом, который, в свою очередь, был вторичным с французского, а происхождение французского перевода трудно прослеживается. Поэтому правильнее было бы говорить о вольном переложении поэтом стихов Корана. Кроме того, любопытна следующая деталь: в начале 1824 года в руках Пушкина появился Коран в переводе Савари – более точный, чем у А. Дю Рие и тем более у М. Верёвкина. Однако поэт сознательно выбирает для себя перевод второго, который выполнил его в библейском церковнославянском стиле: это предопределило восприятие Корана как книги, стилистически близкой пророческим книгам Ветхого Завета.

С Кораном Пушкин познакомился ещё в Лицее: лицеисты получали первое представление о древнейших религиях, исламе, об арабской и персидской литературе. Обращение поэта к восточной теме обусловлено возросшим в конце XVIII – начале XIX века вниманием европейской культуры (в том числе русской) к Востоку. Восточный стиль становится одним из ведущих направлений романтизма, а Коран становится модной книгой. Позже истоками нового восприятия Пушкиным культуры Востока стало то, что на смену книжным представлениям приходят

живые впечатления от собственного знакомства с бытом и жизнью восточных народов, полученные в период южной ссылки на Кавказ.

2 группа. Во-первых, эти два фрагмента различаются по форме: один из них написан стихотворным размером (произведение А.С. Пушкина), второй – в форме повествования. Во-вторых, поэт вводит в сюжет линии, вообще отсутствующие в «Книге пророка Иезекииля», – линии умирающей и воскрешающей вместе с человеком природы, подчёркивая тем самым, что если для природного мира возрождение – это материализация, то для человека – это обретение духовных сил. В-третьих, А.С. Пушкин вводит в текст множество отсутствующих в Ветхом Завете образов: песок, зной, колодец, пальма, тем самым создавая яркий символ – образ пустыни – пустыни души человеческой, где идёт постоянная борьба между добром и злом, верой и неверием. В-четвёртых, в произведении Пушкина герой – именно путник (в Ветхом Завете – «я находился среди переселенцев»), слово «путь» не случайно оказывается последним словом стихотворения. Здесь чётко обозначена тема пути человека от заблуждения к истине.

3 группа. Баллада – один из жанров лироэпической поэзии, повествовательная песня (или стихотворение) с драматическим развитием сюжета, основой которого является необычайный случай.

1. В основе сюжета IX «Подражания» – необычный случай. Хотя в «Подражании» имеется указание на реальное время: «три дня и три ночи», «с утра до утра», «мгновенно», но прошлое и будущее здесь сливаются, перед нами фантастическая смена возрастов. Повествование делится на две части: до того, как путник заснул, и после. Все, что происходит вплоть до финала, чудодейственно, необъяснимо. Сон путника – разрушающая грань, отделяющая реальное от ирреального: «И многие годы над ним протекли / По воле владыки небес и земли»; «Взгляни: лег ты молод, а старцем восстал».

2. Это ритмико-синтаксическая организация «Подражания»: размер стиха – амфибрахий, что характерно для баллады:

И путник усталый на бога роптал: U_U / U_ U / U_ U / U_

Он жаждой томился и тени алкал. U_U / U_ U / U_ U / U_

3. Для баллады характерно драматическое развитие сюжета, который имеет классическую структуру: содержит экспозицию, завязку, кульминацию, развязку. В нашем случае события делятся на шесть эпизодов: ропот путника; неожиданное избавление от мучений; сон на «многие лета» в наказание за ропот и неблагодарность; пробуждение и диалог с «неведомым» собеседником; раскаяние путника; духовное и физическое возрождение. Следовательно, баллада задаёт сюжетность, динамику повествования.

4 группа. Во-первых, для притчи характерна иносказательность: философский смысл IX «Подражания» можно раскрыть через сопоставление скитаний путника в безводной пустыне и человека на протяжении всего его жизненного пути. Находясь во власти минутных горестей и тревог, живший лишь собственными сиюминутными потребностями (утоление жажды, сон), лишенный нравственный опоры, человек подчас утрачивает чувство гармонии бытия. Во-вторых, притча непременно содержит напутствие слушающему или читающему, причём мораль в притче каждый извлекает сам. В-третьих, для этого жанра характерно обобщение значений: то, о чем говорится, можно применить к разным жизненным ситуациям. Нам неизвестно о том, кто такой этот путник, зачем и куда он стремится, блуждая в пустыне, он не имеет внешних черт, нам ничего не сказано об особенностях его характера. В первой строфе даётся лишь описание его физических мучений: «он жаждой томился и тени алкал», «и зноем и пылью тягчимые очи / С тоской безнадежной водил он вокруг» – его страдания понятны каждому. В этой же строфе раскрыто и душевное состояние путника – «И путник усталый на Бога роптал», «с тоской безнадежной» – как предпосылка дальнейших событий.

Путник, измученный трехдневными скитаниями по пустыне, возроптал на Бога, в наказание был усыплен на долгие годы и пробуждён глубоким стариком. Роптать – это не просто

жаловаться, а выражать недовольство кем-либо (чем-либо) и обиду на кого-либо. Однако ропот и уныние – это тяжкий грех. Воспользовавшись тем, что Бог послал ему для избавления от страданий, путник ложится спать без благодарения ему, которое следует возносить Всевышнему и до и после каждой трапезы, ведь именно Господь дал человеку «плоды, и хлеб, и финик, и оливу» (III «Подражание»). Однако путник не видит в «пустынных водах» дара небес, не раскаивается в своём ропоте и засыпает «близ верной ослицы». Попутно заметим, что в начале стихотворения природа так же, как и в заключительных строках, отражает внутреннее состояние путника: перед нами «пальма пустынная», кажущаяся такой же одинокой, как и сам герой. И только в финале «Подражания» путник побеждает одиночество: «и с богом он далее пускается в путь».

Свершившаяся катастрофа («О путник, ты долее спал; / Взгляни: лёг ты молод, а старцем восстал;») причиняет путнику невыразимые страдания: «И горем объятый мгновенный старик, / Рыдая, дрожащей главою поник…» Многоточие после этого описания свидетельствует о глубине переживаний путника и усиливает контрастное звучание следующей строки – «И чудо в пустыне тогда совершилось».

Герой, прошедший путь от страдания и раскаяния к обретению веры в Бога, испытывает физическое и духовное возрождение, Всевышний возвращает ему молодость, а вместе с тем и самое дорогое – жизнь.

Вместе с путником воскрешает и природа: «Минувшее в новой красе оживилось». Картина ожившей природы – воплощение величия Творца, дарующего жизнь и обновление. Зыбкое колебание «тенистой главы» пальмы, прохлада и мгла кладязя – повествование исполнено жизни, свежести, игры. Подчиняясь воле Всесильного, то, что было предано смерти, «вновь» возвращается к жизни: «И ветхие кости ослицы встают, / И телом оделись, и рев издают».

На шестом этапе, который обозначается как **разрыв**, предполагается возникновение у ученика в некоторой степени внутреннего противоречия, своеобразного эмоционального конфликта между имевшимися у него и новыми знаниями. Заключительное «Подражание Корану» занимает ключевое место в структуре произведения в целом: оно утверждает вечные законы бытия и нравственные истины. Здесь получает своё завершение центральная идея всего цикла – зависимость всего сущего от воли Бога. Бурный прилив молодости и сил, вся полнота и радость жизни открылись путнику с обретением веры. Не случайно А.С. Пушкин придаёт стихотворению притчевый характер. Учитель подчёркивает мысль, что предшествующие IX «Подражанию» стихотворения (за исключением первого и пятого) имеют конкретный адресат («чистые жены», гости пророка, воины и т.д.), IX «Подражание» адресовано широкому кругу читателей, независимо от их вероисповедания, возраста и социального положения. На данном этапе необходимо сообщить учащимся, что некоторые учёные и методисты (С. Фомичёв, И.Ю. Юрьева, Ю.В. Лебедев) связывают «Подражания Корану» А.С. Пушкина со Священным Писанием, что и подтолкнуло нас обратиться к фрагменту главы 37 из «Книги пророка Иезекииля». Тема пути – движения человека от зла к добру, от неверия к вере, от заблуждения к истине – и тема веры в воскрешение – одни из основных в философском содержании Корана и Библии. В этом смысле «Подражания Корану» автобиографичны: именно в Михайловском во внутреннем мире писателя происходит нравственный перелом: непрерывно происходит нарастание религиозного сознания. Он чувствовал, что без идеи Божества всё его мировоззрение становится зданием без фундамента.

Далее мы предлагаем учащимся познакомиться с примечанием А.С. Пушкина, сделанным им к «Подражаниям Корану», и фрагментом исследования И.Ю. Юрьевой «Пушкин и христианство»: «Его (примечание. – *Е.С.)* нельзя принимать за чистую монету <…> он (А.С. Пушкин – *Е.С.*) старался скрыть от своих друзей тот переход от легкомысленного отношения к религиозным вопросам к серьёзному отношению к ним, который в это время происходил в его душе. А что перелом действительно происходил, на это указывает поэтическая обработка в “Подражаниях”, между прочим, таких мест Корана, которые напоминают по своему духу Библию» (4, 61).

Следующий этап – **творчество** – предполагает создание творческого сочинения, которое является результатом проведённой работы: «Какие духовно-нравственные истины открывает А.С. Пушкин в цикле «Подражания Корану» (IX. «И путник усталый на Бога роптал…»)?

Завершается урок **рефлексией**: мастер (учитель) создаёт условия для вербального обмена теми переживаниями, которые сопровождали процесс творческой познавательной деятельности учащегося, предоставляя каждому возможность рассказать о том, что для него на занятии было наиболее важным и значимым.

Таким образом, работа над циклом «Подражания Корану» А.С. Пушкина имеет важное значение для практической работы учителя-словесника: произведение передаёт духовное родство двух священных текстов, что способствует успешной реализации одной из главных задач любого урока литература – формирование духовно-нравственной личности: «Когда человек, принадлежащий к какой-либо конфессии, сталкивается с фактом наличия в иной конфессии тех же нравственных ценностей, это, естественно, вызывает у него чувство уважения к этой конфессии, несмотря на различие ряда внешних ритуалов или религиозных догматов» (4, 145–146).

Библиографический список

1. *Литневская Ю.М.* Нравственно-философский смысл «Подражаний Корану» А.С. Пушкина: Дис. …канд. филол. наук. – Саратов, 2004. – 211 с.
2. *Томашевский Б.В.* Пушкин: В 2 кн. – Кн. 2. Материалы к монографии (1824–1837). – М.-Л., 1961.
3. *Черкезова М.В.* Проблемы преподавания русской литературы в инокультурной среде. – М., 2007. – 318 с.
4. *Юрьева И.Ю.* Пушкин и христианство. – М.: ИД «Муравей», 1999. – 280 с.

Д.А. Герасимова
Гимназия № 25 г. Костромы

ФОЛЬКЛОРНЫЕ МОТИВЫ ПОВЕСТЕЙ Н.В. ГОГОЛЯ «ВЕЧЕРА НА ХУТОРЕ БЛИЗ ДИКАНЬКИ» В ШКОЛЬНОМ ИЗУЧЕНИИ

В среднем звене на уроках литературы дети впервые сталкиваются с творчеством Н.В.Гоголя и его романтическим циклом повестей «Вечера на хуторе близ Диканьки». Авторы многих современных программ предлагают изучение одной из повестей цикла уже в 5 классе. Но, в силу ограниченности школьного анализа, при работе с произведением уделяется внимание лишь определенным сторонам художественного текста. Выбор конкретного произведения и его трактовка зависят от целей и задач, на которые ориентируется данная программа. Также на особенности работы над произведением влияет контекст, раздел программы, в который включена та или иная повесть. Так, по программе Т.Ф. Курдюмовой на изучение данной темы дается три учебных часа, в процессе которых ученики осваивают понятие цикла, общую характеристику «Вечеров» и особенности образа повествователя. Для подробного изучения и анализа предлагается повесть «Пропавшая грамота». Текст изучается в разделе «Русская классическая литература XIX века» в контексте темы «Стихи и проза», наряду со стихотворениями М.Ю. Лермонтова «Парус», «Листок», «Из Гете» и повестью И.С. Тургенева «Муму». Таким образом, особое внимание на уроках должно уделяться работе над языком произведения, над его прозаическим, повествовательным характером. (См.: Литература: программа для общеобразоват. учреждений. 5–11 кл. / Под ред. Т.Ф. Курдюмовой. – М., 2007.)

В программе Р.Н. Бунеева, Е.В. Бунеевой, ориентированной на Концепцию модернизации российского образования, изучение литературы как эстетического и национально-исторического явления рассматривается как средство гармонического развития личности. Авторы предлагают

© Д.А. Герасимова, 2011

изучать повесть «Вечер накануне Ивана Купала» в разделе «Научная и ненаучная фантастика», наряду с повестью А. Беляева «Голова профессора Доуэля» и отрывками из произведения Р. Бредбери «И грянул гром». Исходя из данного контекста, акцент при работе с повестью делается на особенности фантастического элемента в «Вечере накануне Ивана Купала», имеющего фольклорные корни. (См.: Р.Н. Бунеев, Е.В. Бунеева. Литература. Программа для общеобразовательных учреждений // http://www.litrusia.ru/book/export/html/218).

По программе под редакцией В.Я. Коровиной в 5 классе изучается повесть «Заколдованное место». Целью данной программы является «приобщение учащихся к искусству слова, богатству русской классической и зарубежной литературы». Произведение включено в раздел «Русская литературная сказка» вместе с повестью Антония Погорельского «Черная курица», сказкой В.М. Гаршина «Attalea princeps». В методических рекомендациях к данному уроку автор предлагает обратить внимание ребят на народные предания, лежащие в основе произведения.

Таким образом, каждая из рассмотренных нами программ в большей или меньшей степени предполагает выход к фольклорной основе повестей Н.В. Гоголя, так как это важнейшая особенность их поэтики. Поэтому мы предлагаем материалы для работы на уроке с фольклорными мотивами повестей «Пропавшая грамота» и «Вечер накануне Ивана Купалы», которые позволяют дополнить понимание этих произведений и одновременно углубить знания по теме «Фольклор».

Анализируя повесть «Пропавшая грамота», важно разъяснить ученикам, что она основана на цикле легенд о душе, проданной дьяволу, или о вещи, похищенной нечистой силой, и ее поиске. Герой произведения нарисован в лучших традициях фольклора: красив, статен, весел, хорошо одет. «Гуляка, и по лицу видно! Красные, как жар, шаровары, синий жупан, яркий цветной пояс, при боку сабля и люлька с медною цепочкою по самые пяты – запорожец, да и только! Эх, народец! станет, вытянется, поведет рукою молодецкие усы, брякнет подковами и – пустится! Да ведь как пустится: ноги отплясывают, словно веретено в бабьих руках; что вихорь, дернет рукою по всем струнам бандуры и тут же, подпершися в боки, несется вприсядку; зальется песней – душа гуляет!..» (1, 246). Как обычно и бывает в сказке, душа именно этого молодца продана нечистой силе. По наблюдению М.М. Бахтина, в повести важную роль играет фольклорный мотив бесовского мороченья. Впервые он возникает в описании колдовского сна, овладевшего дедом: «Наконец, мало погодя, опять показывается из-под воза чудище... Дед вытаращил глаза сколько мог; но проклятая дремота все туманила перед ним; руки его окостенели; голова скатилась, и крепкий сон схватил его так, что он повалился словно убитый» (1, 248). Во второй раз в повести этот же мотив возникает во время игры деда с чертями в карты, имеющей совершенно карнавальный характер.

По сказочному канону построено Гоголем и само путешествие деда к чертям. Его, как и сказочного героя, ожидает целый ряд препятствий: лес, в котором «Станет тебя терновник царапать, густой орешник заслонять дорогу», река «черная, словно вороненая сталь». Только в отличие от сказочного героя у деда нет никаких волшебных помощников, кроме собственной смекалки и храбрости. Образ леса тоже не случаен, так как он окружает иное царство, дорога в иной мир идет через лес. Река – граница между мирами. В самом конце повести появляется еще один сказочный образ – образ волшебного коня, которого дед получил от чертей: «Черт хлопнул арапником – конь, как огонь, взвился под ним, и дед, что птица, вынесся наверх». Функция коня в народной волшебной сказке, по утверждению В.Я. Проппа, – «посредничество между царствами живых и мертвых» (2, 152).

Текст повести «Вечер накануне Ивана Купала» тоже соткан из мотивов и образов народной прозы. В основу произведения легла легенда о цветке папоротника, цветущем в ночь на языческий праздник Ивана Купала и, по преданию, указывающему людям на клады, сохраненные в земле. Сказки и легенды с таким сюжетом бытуют как в украинском, так и в русском фольклоре.

Одна из таких сказок носит название «Ночь на Ивана Купалу». Для формирования литературоведческих умений ученикам полезно сопоставить народную сказку и повесть Н.В. Гоголя. Пятиклассники смогут увидеть, что сюжет сказки гораздо проще сюжета литературного произведения. Портреты героев повести намного ярче, выразительнее, чем описание сказочных персонажей. «Был у барина холоп кабальный» – это все, что говорит сказка о главном герое (3, 558). А в гоголевской повести рисуется портрет хоть и бедного, безродного работника, но «если бы только одеть его в новый жупан, затянуть красным поясом, надеть на голову шапку из черных смушек с щегольским синим верхом, повесить к боку турецкую саблю, дать в руку малахай, в другую люльку в красивой оправе, то заткнул бы он за пояс всех парубков тогдашних». В фольклорном тексте Андрей (таково имя героя) является рабом, мечтающим не только разбогатеть, но и избавиться от жестокого хозяина, а в литературном тексте Петр Безродный обычный работник, влюбленный в дочь хозяина. В сказке любовная линия отсутствует, а у Гоголя играет важнейшую роль, так как именно любовь служит силой, двигающей действие в произведении. Отсутствуют в сказке и образы ведьмы с Басаврюком.

Общим для обоих произведений является мотив мороченья дьявольской силой, когда героям кажется, что заветной цветок почти у них в руках, а он вдруг внезапно пропадает. Описание цветка папоротника перекликается в обоих текстах. «И тут увидел: растет вдали цветок, сияет – точно на стебельке в огне уголек лежит», – читаем в сказке. У Гоголя: «Глядь, краснеет маленькая цветочная почка и, как будто живая, движется. В самом деле чудно! Движется и становится все больше, больше и краснеет, как горячий уголь». Обоих героев в их путешествии за цветком сопровождает нечистая сила, которая хохочет и радуется своей победе над христианской душой, только в сказке это черти, чей образ вызывает только улыбку: «Раздался тут свист, шум, гам, хохот. Жутко стало, но он все ничего: хоть жутко, а идет. Глядит – черт на индейском петухе верхом едет». В повести же искусителя человеческого рода олицетворяют Басаврюк и помогающая ему ведьма. Эти образы вызывают ужас: «Дьявольский хохот загремел со всех сторон. Безобразные чудища стаями скакали перед ним. Ведьма, вцепившись руками в обезглавленный труп, как волк, пила из него кровь». Отсутствует в фольклорном тексте и мотив жертвоприношения, столь важный для понимания мысли писателя. Повесть Н.В. Гоголя не только намного сложнее сказки в художественном отношении, она затрагивает важнейшие проблемы духовно-нравственного воспитания человека, связанные с силой его веры. Ведь клад в повести становится дьявольским искушением, которого не выдерживает Петрусь, убивший невинного ребенка и добывший золото этой страшной ценой. Потому неизбежна суровая кара за кровавое преступление, не принесшее счастья молодым: призрачно и недолговечно богатство, приобретенное нечестным путем.

Сопоставление повестей из цикла «Вечера на хуторе близ Диканьки» с фольклорными сказками, преданиями, легендами укажет детям на истоки классических произведений русской литературы и поможет оценить мастерство Н.В. Гоголя.

Библиографический список

1. *Гоголь Н.В.* Собр. соч. – Т. IV. – М., 1889. (Повести Н.В. Гоголя цит. по данному изданию.)
2. *Пропп В.Я.* Морфология русской сказки. – М., 1998.
3. Русские народные сказки / Сост., вступ. ст. и примеч. В.П. Аникина; илл. Билибина. – М., 1987.

А.В. Смирнова
Ульяновский государственный педагогический университет им. И.Н. Ульянова

ИЗУЧЕНИЕ ПОВЕСТИ «ЗАПИСКИ СУМАСШЕДШЕГО» Н.В. ГОГОЛЯ В СВЕТЕ ДУХОВНОГО МИРОВОЗЗРЕНИЯ АВТОРА

Творчество Н.В. Гоголя, долгое время рассматривавшееся в рамках сатирической традиции и обличительного пафоса, приобретает все более контекст религиозный. Глубоко духовное в своей основе, мировоззрение Н.В. Гоголя позволило наполнить произведения истинной моралью и нравственностью. Рассмотрение творчества автора в данном ключе позволяет увидеть многие глубинные, идейно важные пласты текста, которые ускользают при одностороннем взгляде на Н.В. Гоголя лишь как на писателя-сатирика.

«Записки сумасшедшего» традиционно интерпретируются в школьном изучении как история о мелком чиновнике, сошедшем с ума, вследствие развившейся любви, которая совершенно невозможна в силу его несостоятельности, бедности, отсутствия высокого чина. На первый взгляд, именно так и видятся события, происходящие в повести. Но за очевидными действиями видится суть, вложенная автором, в уста Поприщина. Монологи сумасшедшего при детальном рассмотрении способны приблизить к основам морали, духовности. В связи с этим наиболее удачным способом в работе с данным текстом может стать приём «медленного чтения».

Предварительную работу над текстом учащиеся ведут дома. Разделившись на 3 группы, они анализируют записи по месяцам: первая группам – октябрь, вторая – ноябрь, третья – декабрь. Непосредственно из событий этих месяцев мы знакомимся с личностью главного героя, узнаем об основном конфликте. В качестве индивидуальных заданий двоим ученикам можно поручить подготовку сообщений на темы: «Нос в “Записках сумасшедшего”», «“Великий инквизитор” Ф.М. Достоевского». Общим для всех будет работа по составлению календаря событий. Отправной точкой в этой работе будет фраза от 4 октября «Сегодня среда…». Так, произведя несложные расчеты, учащиеся должны предоставить примерные таблицы, из которых будет видно, на какие дни приходились те числа, которые присутствуют в дневнике Поприщина. Для анализа берем три месяца, даты в которых последовательны и логичны.

Октябрь						**ноябрь**					**декабрь**				
Пн		9	16	23	30		**6**	**13**	20	27		4	11	18	25
Вт	**3**	10	17	24	31		7	14	21	28		**5**	12	19	26
Ср	**4**	11	18	25		1	**8**	15	22	29		6	13	20	27
Чт	5	12	19	26		2	**9**	16	23	30		7	14	21	28
Пт	6	13	20	27		3	10	17	24		1	**8**	15	22	29
Сб	7	14	21	28		4	**11**	18	25		2	9	16	23	30
Вс	8	15	22	29		5	**12**	19	26		**3**	10	17	24	31

Нам становится ясно, что последний день года пришёлся на воскресенье. Основываясь на христианском обычае, логично говорить о духовном очищении и освобождении души от грехов именно в этот день. Религиозная традиция трактует данный день как еженедельный праздник в честь чудесного воскресения Христа.

Несмотря на то что уже в первой записи героя видно отклонение от рассуждений здравомыслящего человека, можно говорить о достаточной последовательности и логичности повествования. Очевидно, что следующая после 8 декабря дата приходится на новый год. Герой переходит глобальный рубеж между годами, веками и даже тысячелетиями, так как следующая запись датируется 2000 годом, а так как эта граница приходится именно на воскресенье, это свидетельствует

© А.В. Смирнова, 2011

и о его духовных подвижках. После этого записи теряют логику, появляется 43 число. В названиях месяцев появляются аффиксы, стилизующие их под слова иноязычного происхождения (мартобрь, февруарий).

Первым месяцем после наступления нового года является апрель, после чего появляются март и февраль. Возможно, апрель упоминается в связи с тем, что именно на этот месяц приходится празднование Пасхи – главного христианского праздника. Сопряжение и как бы искусственное перенесение к одной временной точке сразу нескольких важных для верующих дат говорит о некоем желании сконцентрировать духовно значимые события, чтобы с большей силой воздействовать на души человеческие.

Очевидно, что время движется наоборот, и мы понимаем, что с героем что-то произойдет, когда датирование придется на январь, так как получится, что времени, по сути, не останется. Герой жил 3 месяца в обычном линейном времени, двигаясь к новому году, после чего 4 месяца прожил наоборот, продолжая опять же движение к границе лет. В этом случае в целом возникает параллель с ходом истории и временем до нашей эры и нашей эрой. Новая эра ознаменовалась рождением Иисуса Христа. Но логика текста Н.В. Гоголя говорит об обратном. Эпоха до нашей эры соответствует течению времени, описанному Поприщиным с 2000 года. Временные пласты как бы меняются местами. Такая зеркальность ведёт к тому, что герой, возвращаясь к истокам, начинает путь духовного возрождения.

В связи с этим логично задать детям вопрос, какова причина всех событий, происходящих в повести?

Герой увлечён дочерью своего начальника, её необыкновенной красотой. Если обратимся к раннему эссе Н.В. Гоголя «Женщина», то заметим следующие слова, характеризующие женщин: «Адское порождение!.. Ты захотел наслать бич на мир, ты извлёк весь яд, незаметно разлитый в недрах прекрасной земли твоей; сжал его в одну каплю, гневно бросил её светодарною десницей и отравил ею чудесное творение своё: ты создал женщину!» (1, 60).

В тексте «Записок…» также находим подтверждающие эту раннюю мысль автора строки: «До сих пор никто ещё не узнал, в кого она влюблена: я первый открыл это. Женщина влюблена в чёрта… она любит только одного чёрта» (3, 423).

По сути, причиной всех происшествий Поприщина становится женская красота. Данная Богом женская красота – «орудие сильное», способное становиться даже «причиной переворотов всемирных», ведь она поражает «всех равно», включая самых «бесчувственных» (3, 540).

Наиболее важными для понимания основной идеи становятся именно главы, начиная с 2000 года. Если сначала Поприщин, всякий раз задумываясь о своей любви, говорил «ничего, ничего… молчание», то обострившееся душевное расстройство позволило ему избежать умалчивания. Он как некий юродивый, не стесняясь, говорит правду, обличает людей несправедливых и забывших о Боге, взывает к совести. Это безумие во имя спасения.

Монологи героя приобретают смысл при сравнительной работе. Так, Поприщин говорит о луне, где «живут только носы», упоминает цирюльника с Гороховой. В этом случае привлекаем индивидуальное сообщение учащегося. Именно цирюльник стал виновником пропажи носа майора Ковалёва. Появление этого образа можно связать с проникновением западноевропейской цивилизации в Россию со времён Петра I. Не случайно Поприщин заявляет о том, что цирюльник с Гороховой «хочет по всему свету распространить магометанство». В «Записках…» носы живут на луне, но уже в 1836 году в повести «Нос» часть тела становится полноправным героем. В примечаниях к тексту И.А. Виноградов (2) отмечал, что некогда в Италии и Индии была мода отрезать преступникам носы. В виде носа изображён сатана.

Возникающий образ великого инквизитора полнее раскрывается при анализе «Легенды о Великом инквизиторе» Ф.М. Достоевского. Несмотря на серьезный временной раздел между авторами, мы полнее поймём символику данного образа и пропедевтически проработаем

некоторые идейные аспекты творчества Ф.М. Достоевского. Ведь совершенно не случайно В. Розанов предварял критическую статью «Легенда о Великом инквизиторе Ф.М. Достоевского» (5) очерками о Н.В. Гоголе, видя непосредственную связь между писателями.

Итак, Поприщин думает, «не попался ли» он «в руки инквизиции» и не является ли тот, кого он принял за канцлера, инквизитором.

Достоевский вывел Великого Инквизитора не как определенный социальный – или церковный – тип, но как душу «мира сего», которая может явиться и в кардинальской мантии, и в грубой одежде, может действовать в различных эпохах и обществах...

Образ Инквизитора помогает Достоевскому развенчать два важнейших тезиса сторонников преобладания материального над духовным. Первый – что люди есть невольники, «хотя созданы бунтовщиками», что они слабее и ниже Божественного Промысла, что им не нужна и даже вредна свобода. Второй – будто подавляющее большинство людей слабы и не могут претерпеть страдание во имя Божье ради искупления грехов.

«Чем виновата слабая душа, – говорит Инквизитор, – что не в силах вместить столь страшных даров?» (4, 321) ...Но именно слабая, осознавшая себя слабой, душа только и способна вместить Божьи дары. Великость Божьих даров именно в том, что они входят силой своей именно в слабую, нищую (не мнящую себя сильной) душу. Благодать ищет не героев, не титанов и прометеев, а «нищих духом», доверчиво-детских сердцем.

В последних словах Поприщин обращается к Богу, вспоминает матушку. Всё движение повести в итоге сходится в воспоминаниях о доме и родном человеке. Это возвращение к истокам подобно возвращению блудного сына. Притча о блудном сыне являет образ покаяния грешного человека. Претерпев множество событий, окончательно потеряв здравый смысл, Поприщин пришёл к Богу, в нём он нашёл утешение и последнюю надежду. И лейтмотивный для Н.В. Гоголя образ тройки коней, несомненно, – стремление к очищению, совершенствованию. Тройка служит стремительным переходом от земных размышлений к небесной чистоте.

Подводя итог, важно на заключительном этапе анализа обратиться к этимологии фамилии Поприщина. Логично то, что сразу возникает параллель со словом «поприще» в значении «место». Действительно, герой изначально недоволен своим низким чином и желает лучшего места. Но поприще – это еще и церковная путевая мера, и, проделав нелегкий путь, Поприщин приходит именно к церкви, к Богу.

В качестве домашнего задания можно предложить написать ученикам сочинения на одну из следующих тем: «Безумие во имя правды», «Красота, доводящая до сумасшествия…», «Духовный путь Поприщина».

Библиографический список

1. *Гоголь Н.В.* Женщина // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. – Т. 1.– Лейпциг, 1863.
2. *Гоголь Н.В.* Собр. соч.: В 9 т. / Сост. и коммент. В.А. Воропаева и И.А. Виноградова. – М., 1994.
3. *Гоголь Н.В.* Мертвые души; Петербургские повести; Рим. – М., 2010.
4. *Достоевский Ф.М.* Братья Карамазовы: Роман. – М.; Харьков, 2000.
5. *Розанов В.* Собрание сочинений. Легенда о Великом инквизиторе Ф.М. Достоевского / Под общ. ред. А.Н. Николюкина. – М., 1996.

Ю.А. Филонова
Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского

ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ УЧАЩИХСЯ ПРИ ИЗУЧЕНИИ СКАЗКИ С.Т. АКСАКОВА «АЛЕНЬКИЙ ЦВЕТОЧЕК»

Сказка – один из любимых жанров чтения пятиклассников. Освоение этого жанра становится важным этапом в читательском развитии школьников: они осваивают поэтику произведений фольклора, учатся сопоставлять фольклорную и литературную сказки, наблюдать над средствами переработки, обновления писателем народной сказки.

Яркой и самобытной с точки зрения языка, стиля является сказка С.Т. Аксакова «Аленький цветочек». Аксакова трудно назвать писателем-сказочником, «Аленький цветочек» – единственное его произведение в этом жанре, причем задуманное не как самостоятельное произведение, а как приложение к повести «Детские годы Багрова-внука». Несмотря на это обстоятельство, сказка стала одной из самых любимых всеми поколениями читателей, и трудно представить без нее систему уроков внеклассного чтения.

При обсуждении произведения с учениками 5 класса мы ставим цель не столько донести до учащихся идею сказки – она и без анализа понятна детям, сколько привлечь их к исследовательской деятельности, вызвать интерес и удивление, а может быть, и восхищение, наслаждение своеобразием языка, стиля сказки, соединяющей необычайно органично фольклорное и авторское начало. Гармоничное соотношение фольклора и литературной обработки обусловливается и тем, что у сказки «два автора»: сказительница Палагея (как следует из подзаголовка), и писатель Аксаков.

Анализ научной литературы по творчеству Аксакова показал, что «Аленький цветочек» не стал предметом пристального внимания ученых. С. Машинский обращается к сказке в примечаниях к собранию сочинений Аксакова, Ю.К. Бегунов исследует источники сказки, А.И. Шаров посвящает биографии Аксакова главу в книге «Волшебники приходят к людям».

Ю.К. Бегунов называет сказку самым фольклорным произведением Аксакова. Поэтому логично сравнить литературную сказку с фольклорной. Однако нужно дать учащимся убедиться, что у литературной сказки может существовать несколько источников, в том числе и литературных, а кроме того, выявить черты, отличающие собственный авторский стиль в этой сказке.

Домашнее задание к уроку: прочитать сказку С.Т. Аксакова «Аленький цветочек», народную сказку «Заклятый царевич». Отметить черты сходства и различия. Найти в тексте сказки Аксакова традиционные сказочные формулы, элементы композиции, числа.

В начале урока называем его тему – «С.Т. Аксаков. Сказка «Аленький цветочек» – и выясняем восприятие сказки. На этом этапе в ходе выяснения восприятия происходит и обсуждение идеи произведения. Предлагаем вопросы:

– Чем понравилась сказка?

Среди ответов, как правило, звучит высказывание, выводящее на идею – сказка понравилась тем, что младшая дочь полюбила зверя лесного и тем самым расколдовала его.

– Какие герои вызвали симпатию, сочувствие, а какие осуждение, неприятие и почему?

К первым ученики относят, конечно, младшую дочь купца и его самого, чудище, ко вторым – двух сестер. Зависть старших сестер младшей все школьники осуждают.

Можно обратить внимание школьников и на другие отрицательные качества старших сестер – эгоизм, корыстолюбие, проявляющиеся в эпизодах выбора подарков и возвращения купца домой. Так сказка предостерегает, что за внешним уродством, вызывающим страх и отвращение, может скрываться добро, а за «заботами» и «лучшими пожеланиями» близких таятся зло, зависть, корысть.

© Ю.А. Филонова, 2011

– Какое значение вы вкладываете в название сказки?

Аленький цветочек символизирует горячее, любящее сердце младшей дочери, преданной отцу, верной своим обещаниям чудищу и полюбившей его за доброту.

Сюжет сказки о заколдованном юноше и о девушке, которая силой самоотверженной любви спасает его, – один из самых распространённых фольклорных сюжетов. Он встречается в русских, французских народных сказках. Встречались ли вы с похожими сказками и, если да, назовите их.

Ребята называют, кроме специально прочитанной сказки «Заклятый царевич», сказку «Перышко Финиста ясна сокола» и диснеевский мультфильм «Красавица и чудовище».

Ставим проблемный вопрос, он является и целью урока: в чем писатель следовал фольклорным источникам и в чем состоит самобытность его произведения, запоминающаяся читателю и отличающая Аксакова от других создателей сказок.

Второй этап урока организуется заданием: сравним «Аленький цветочек» с русской народной сказкой и выясним, в чем следовал автор фольклору и в чем отступал.

Сходство обнаруживаем в схеме сюжета: юноша превращен волшебными чарами в чудовище. Девушка попадает к нему во дворец, живет там некоторое время, а затем отправляется домой навестить отца. Вернувшись из родного дома во дворец, она обнаруживает чудовище бездыханным. Объятием и поцелуем она оживляет его и разрушает заклятие.

Различия обнаруживаются на уровне героев: безобразный крылатый змей с тремя головами и зверь лесной, чудо морское, их поведения: Змей – полновластный господин, он приказывает девушке, а Зверь – добрый хозяин, верный раб своей госпожи; деталей действия: красавица возвращается домой на побывку в коляске, перемещающейся мгновенно от дворца Змея на купеческий двор, – и красавица возвращается домой и обратно во дворец с помощью перстня; Змей бросился с горя в пруд, а Зверь был найден девушкой бездыханным на пригорке, где рос аленький цветочек; текст народной сказки краткий, переданы только действия, текст же литературной сказки объемный, значительно превосходящий объем народной сказки; стиль фольклорного произведения неукрашенный, тогда как у Аксакова язык цветистый, избыточный.

Вывод: наблюдаем гораздо больше отличий, чем сходства, следовательно, «Заклятый царевич» не был источником сказки Аксакова.

Необходимо выяснить, какие произведения легли в основу сказки.

На третьем этапе урока выходим на образ ключницы Палагеи. Известно, что Аксаков слышал «Аленький цветочек» в детстве. Предлагаем ученикам послушать историю создания произведения, рассказанную самим писателем, и назвать новые источники сказки. История сказки началась в1797 году в деревне Ново-Аксакове, куда родители С.Т. Аксакова переехали с детьми на жительство. «По совету тетушки для нашего усыпления позвали один раз ключницу Палагею, которая была великая мастерица сказывать сказки и которую даже покойный дедушка любил слушать… Пришла Палагея… Села у печки, подгорюнилась одной рукою и начала говорить немного нараспев: “В некиим царстве, в некиим государстве…” Это вышла сказка “Аленький цветочек”. …Эту сказку, которую слыхал я в продолжение нескольких годов не один десяток раз, потому что она мне очень нравилась, впоследствии выучил я наизусть и сам сказывал ее, со всеми прибаутками, ужимками, оханьем и вздыханьем Палагеи» (2, 495).

Для Аксакова-мальчика существовал лишь один источник сказки – сказительница Палагея. В ее сказке будущему писателю показалось стоящим внимания «странное сочетание восточного вымысла, восточной постройки и многих, очевидно, переводных выражений, с приемами, образами, и народною нашею речью». Он был поражен, когда несколько лет спустя обнаружил еще одну такую же сказку под названием «Красавица и Зверь», напечатанную на страницах переведенного с французского языка сборника «Детское училище». «С первых строк, – вспоминает Аксаков, – показалась она мне знакомою и чем далее, тем знакомее; наконец, я убедился,

что это была сказка, коротко известная мне под именем: “Аленький цветочек”, которую я слышал не один десяток раз в деревне от нашей ключницы Пелагеи». Исследователи выяснили, что во французском фольклоре издавна бытовали сказки о зачарованном принце или юноше, превращенном в животное, и о девушке, которая силою своей любви расколдовывает его. Эти сказки с конца XVII века стали принимать литературную форму, как, например, в сборнике писательницы де Бомон «Детское училище, или Нравоучительные разговоры между разумною учительницею и знатными разных лет ученицами…» (2, 496).

Как же французская сказка стала известна простой русской крестьянке Пелагее, не умевшей ни читать, ни писать? Откуда взялись восточные черты? Выскажите свои предположения, послушав рассказ о Палагее.

Из воспоминаний Аксакова известно, что во время крестьянской войны под руководством Емельяна Пугачева отец Палагеи, крепостной помещиков Алакаевых, сбежал в Астрахань. Там Палагея прожила 20 лет, служила в купеческих домах, в том числе у купцов-персов, а затем вернулась к наследнику Алакаевых Степану Михайловичу Аксакову, дедушке Сергея Тимофеевича, в Ново-Аксаково. «Пелагея, – вспоминает Аксаков, – принесла с собою необыкновенное дарование сказывать сказки, которых знала несчетное множество. Очевидно, что жители Востока распространили в Астрахани и между русскими особенную охоту к слушанью и рассказыванию сказок. В обширном сказочном каталоге Пелагеи вместе со всеми русскими сказками находилось множество сказок восточных, и в том числе несколько из “Тысячи и одной ночи”. Дедушка обрадовался такому кладу, и как он уже начинал хворать и худо спать, то Пелагея, имевшая еще драгоценную способность не дремать по целым ночам, служила большим утешением больному старику. От этой-то Пелагеи наслушался я сказок в долгие зимние вечера».

Можно предположить, что французская сказка была усвоена русским фольклором и стала известна Пелагее в Астрахани в пересказе. В русском фольклоре издавна бытовала подобная сказка. И Пелагея могла стать сотворцом нового варианта сказки: она расцветила основной сюжет русскими сказочными формулами, народными оборотами речи, пословицами и поговорками, а поскольку знала и восточные сказки, то привнесла в свой вариант восточный колорит. Найдите следы восточного влияния в «Аленьком цветочке».

Ученики находят описание «тувалета из хрусталю восточного, цельного, беспорочного», упоминание о дочери короля персидского, о разбойниках «бусурманских, турецких да индейских, нехристей поганых». Помочь может учитель, указав на словосочетания «золото аравийское», «сукно кармазинное» (из тонкой материи красного цвета).

Палагея привнесла в сказку и свою манеру рассказывания. На какую особенность сказывания Палагеи обратили внимание?

Сказку как будто слышишь, слова произносится нараспев, протяжно, гласные тянутся, как в песне: «В некиим царстве, в некиим государстве…» Можно зримо представить образ сказительницы. Попробуйте несколькими словесными штрихами изобразить ее, а затем сравним с описанием Палагеи, оставленным Аксаковым.

Чтобы показать особенности языка сказки, снова обратимся к сравнению. По словам ученого С. Машинского, «Аксаков не терпел словесных орнаментов…; он всегда тяготел к слову ясному, точному… Произведения писателя свободны от внешней изысканности, обладают той простотой, которая свойственна мастерскому изустному рассказу». Применима ли эта характеристика к языку сказки?

Напротив, язык «Аленького цветочка» чрезвычайно насыщен разнообразными художественными приемами, украшениями. Повторение и наращение эпитетов, сравнений, глаголов создает запоминающуюся индивидуальную манеру сказительницы. Повторы создают ритмический рисунок, часто приближающийся к стихотворной речи.

Выводы по уроку. Писатель творил сказку в духе русской сказочной традиции, хотя и с ориентацией на литературные источники. В результате из-под его пера вышел совершенно новый текст, не повторяющий сказку Пелагеи и вместе с тем чрезвычайно близкий к ней.

Библиографический список

1. *Аксаков С.Т.* Аленький цветочек. Любое издание
2. *Аксаков С.Т.* Детские годы Багрова-внука // *Аксаков С.Т.* Собр. Соч.: В 4 т. – Т. 1. – М., 1955.
3. *Бегунов Ю.К.* Источники сказки С.Т. Аксакова «Аленький цветочек» // Русская литература. – 1983. – № 1.

Г.В. Катулина
Средняя школа № 2 г. Волгореченска Костромской области

«КАК СОХРАНИТЬ ЧИСТОТУ СЕРДЦА?» (ПО РОМАНУ И.С. ШМЕЛЁВА «ЛЕТО ГОСПОДНЕ»)

Книги Шмелева помогают юным читателям сберечь чистоту детского восприятия, наследуя в то же время многовековой опыт нравственной жизни народа. В этом – залог возрождения России, которую писатель глубоко любил. Как современно звучат строки из его письма, написанного в 1939 году: «Я знаю: Чистая наша Россия будет. Увенчанная страдалица... Будем же верить, что отыщется затерянный путь к правде, что истинная Россия себя найдет...»

И.С. Шмелев – автор многих рассказов, повестей, романов. Темы его произведений разнообразны. Но главное в них – внимание к человеку. О чем бы ни писал И. Шмелев, он всегда проявляет себя как мастер словесного пейзажа. Писатель умеет находить красоту и поэзию в будничном, бытовом течении жизни. Его называют бытописателем Москвы и, значит, России.

В романе «Лето Господне» писатель обращается к годам детства, любовно воскрешает в памяти навсегда ушедший быт. По мнению литературного критика и мыслителя И. Ильина, «Лето Господне» – поэма в прозе, поэма праздников и скорбей», в которой И. Шмелев «создает в величайшей простоте утонченную и незабвенную ткань русского быта в словах точных, насыщенных и изобразительных».

«Величайшая простота» и «слова точные, насыщенные и изобразительные» должны быть в центре внимания на уроке: в них привлекательность и глубина лирической прозы И. Шмелева.

Роман «Лето Господне» делится на три части: «Праздники», «Радости», «Скорби». Основной пафос книги – патриархальность, истовая религиозность и острое патриотическое чувство, пылкая любовь к родной земле, ее истории.

По словам того же И. Ильина, «Россия и православный строй ее души показана здесь силою ясновидящей любви».

«Праздники – радости – скорби» – так познает жизнь ребенок. Его душа путешествует по жизни и открывает для себя удивительную поэтичность и духовность мира. Звуки, краски, запахи, вкусы, мельчайшие детали быта: «Все здесь лучится от сдержанных, не проливаемых слез умиленной благодатной памяти», – пишет И.Ильин.

Остановимся на главе «Мартовская капель» из первой части романа. Знакомство с данным произведением происходит в V классе. Необходимо подвести школьников к пониманию того, что в отрывке описываются чувства человека накануне Великой Пасхи, которые окрашены

© Г.В. Катулина, 2011

ожиданием, предчувствием обновления, счастья, несомых Христовым Воскресением, всегда происходящим весной, с пробуждением природы – Мира Божьего.

Предваряя чтение «Мартовской капели», создаем особый эмоциональный настрой, рассказывая о ранних впечатлениях Шмелева, которые были связаны у него с Замоскворечьем. Важно также, чтобы ребята воочию представили старую Москву. Это затем скажется на полноценном восприятии ими слова Шмелева. Подбираем репродукции Б.М. Кустодиева, соответствующие тому поэтическому и празднично-красочному изображению Москвы, которое мы находим в книге «Лето Господне».

Опора на личные впечатления учащихся в процессе анализа текста поможет более глубоко воспринять рассказ и будет способствовать развитию их речи. Ребята поймут, что им порою не хватает слов для выражения своих чувств, и начнут учиться этому у писателя.

Светлые воспоминания детства помогают Шмелеву создать свой особенный мир. Мальчик, герой повести Шмелева, не только радуется весне, капели, солнечному свету, не только чутко воспринимает красоту окружающего мира, одухотворяя его. В его сознании мартовская капель связана еще и с сокровенным для каждого православного человека – с началом Великого поста.

Привлечем внимание учеников к прямым авторским оценкам:

«Какое настроение вызывает у мальчика мартовская капель?» (Дети замечают слово «веселая».)

«Сколько раз оно повторяется в тексте?» (Три раза.)

«Мальчику не просто весело, он все видит в каком-то волшебном свете. А какое повторяющееся слово передает восторженные чувства героя рассказа?» (Слово «чудесный».)

«Что можно сказать о самом герое, так воспринимающем окружающий мир?» (Мальчик видит мир одухотворенным: ярким, звучащим, живым. Герой Шмелева чуткий, восприимчивый, с тонкой душевной организацией, очень эмоциональный. Душевная тонкость, эмоциональная восприимчивость становятся основой нравственного чувства мальчика: он добрый, душевный человек.)

Предложим ребятам следующие вопросы:

Как автор рассказа говорит о звуках мартовской капели, предвещающих приближение весны? Как изменяются они день ото дня? Какие краски помогают писателю передать картину наступившей весны? Как будничное в восприятии героя рассказа преображается в чудесное и праздничное? Найдите в тексте олицетворения. С какой целью их использовал автор?

Размышляя над этими вопросами, ребята замечают: вот капель еще «шуршит по железке за окошком, постукивает сонно, мягко», но это уже «ве-сеннее, обещающее – кап-кап...» А далее идет все стремительно, по нарастающей: «Теперь уже везде капель... Уже тараторит по железке, по-прыгивает-пляшет, как крупяной дождь... Вот как капель играет... – трата-та-та!... капли сыплются часто-часто, вьются, как золотые нитки».

Мальчика «ослепляет светом», солнце льется в комнату. Ключевым становится слово «золотой»: «золотая полоса», «золотинки», «золотые окна», «золотая искра», «пушечка... как золотая» и т.д.

Автор описывает, казалось бы, вполне будничные вещи, но сколько чудесного видит он вокруг! С окон сняли для стирки занавески – и вся комната становится яркой и нарядной от хлынувшего в нее солнечного света. Солнце делает живыми шары: от них на лежанке зайчики – голубой и красный. «Снежным огнем горит» угол сундука, «светится разноцветными огнями графин». Да это все цвета радуги! И цвета, напоенные солнцем, живые.

И обои на стенах, и игрушечная пушечка тоже становятся необычными («обои веселые», «милые», «пушечка... как золотая»).

Казалось бы, что может быть будничней, чем поездка на рынок. Но и грибной рынок – «как праздник». А сколько радости в словах о будущей рыбной ловле в водополье, о катании на плотиках!

Олицетворения в тексте также создают впечатление чего-то волшебного, чудесного и живого. Мальчику хочется, чтобы шары пожили дольше, поэтому он их выпустил погулять на воле. Весенняя капель то «постукивает сонно, мягко», то «попрыгивает-пляшет», то «играет». На обоях как бы оживают журавли и лисы. Так школьники начинают приобщаться к авторской мысли Шмелева, воссоздавать в своем воображении описанные им картины. Писатель открывает мир через чувства, звуки, краски.

Закрепить то, что они узнали на уроке, можно, вновь обращаясь к репродукциям картин художников. Предлагаем ребятам сравнить репродукции картин П.П. Верещагина «Толкучий рынок в Москве» и Б.М. Кустодиева «На ярмарке» (имеется в учебной хрестоматии). В результате такой работы учащиеся замечают, что по своей тональности, по тому настроению, которое выразил художник, более соотносится с рассказом Шмелева картина Б.М. Кустодиева. Здесь не просто реалистическое изображение быта, как у П.П. Верещагина, а все красочно, празднично, нарядно, чудесно.

В процессе беседы и наблюдений над языком ведется работа над выразительным чтением. Можно использовать прием словесного рисования.

В качестве домашнего задания, наряду с выразительным чтением (лучше какой-то одной смысловой части), предложим учащимся выбрать понравившуюся часть отрывка и нарисовать иллюстрацию к ней, выразив ее настроение.

Подведение итогов урока:

– Каким можно назвать мир детства, созданный в «Мартовской капели»?

– Какие ассоциации вызывает у вас слово «золотой» (мир)? (Радостный, светлый, счастливый, солнечный, золотые купола храмов...)

– Какой человек, на ваш взгляд, может так рассказать о мире своего детства? (Добрый, светлый, душевный, горячо любящий свою Родину.)

Но писатель смотрит на этот счастливый золотой мир детства из далекой, чужой Франции. Он думает о Родине, о невозвратном детстве, вспоминает каждый день далекий замоскворецкий дворик, в котором жил в 80-х годах XIX века мальчик Ваня Шмелев. Как важны эти воспоминания о детстве, о потерян-ном рае для каждого человека! Ф.М. Достоевский сказал об этом так: «Знаете же, что ничего нет выше, и сильнее, и здоровее, и полезнее впредь для жизни, как хорошее какое-нибудь воспоминание, вынесенное из детства, этакое прекрасное, святое воспоминание, сохраняемое о детстве, может быть, самое лучшее воспоминание и есть».

– Что дают ему эти воспоминания? Что они для него значат?

– А нам с вами для чего необходимо иметь эту книгу? (Чтобы обращаться к ней в трудные минуты жизни.)

Автор бережно хранит в своём сердце память о прошлом, об отчем доме, о традициях и обрядах. Сам Шмелев писал о книге: «В ней я показываю лицо святой Руси, которую я ношу в своем сердце: Россию, которая заглянула в мою детскую душу...»

Иван Алексеевич Ильин был прав, когда говорил о романе: «Эту книгу надо иметь и постоянно возвращаться к ней, утешаться, очищаться, лечиться ею…». Чтение глав романа помогает нам сохранять чистоту сердца, «без которой невозможно совершенство человека».

О.В. Еливанова
Ульяновский государственный педагогический университет им. И.Н. Ульянова

ИЗУЧЕНИЕ ЦВЕТОВОЙ СИМВОЛИКИ КАК ПУТЬ РАЗВИТИЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ И ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ УЧАЩИХСЯ НА УРОКАХ ЛИТЕРАТУРЫ

У каждого учителя есть своя методическая идея, свой путь в преподавании литературы в школе, но цель любого педагога-словесника заключается в развитии творческой индивидуальности ребенка. Известно, что процесс постижения школьниками столь объёмного, многослойного вида искусства, как литература, непрост и таит в себе большие возможности. Одной из таких возможностей, на наш взгляд, в повседневной учительской практике, является изучение цветовой символики художественных произведений, так как оно ведёт ученика к исследовательской деятельности, к самостоятельному поиску. Юные литературоведы постигают истину не как готовый результат, а как итог своих собственных наблюдений и решений. Учитель же помогает выбрать путь «восхождения», через частное открыть общее. Изучение художественных произведений через цветовую символику требует от учеников овладения определённым кругом знаний по истории и теории литературы, культурологии, лингвистике, литературоведению, психологии. Осознание школьниками своеобразия творчества, мастерства писателя является одной из составляющих развития компетентного читателя, способного к самостоятельному полноценному восприятию литературного произведения в его целостности, в единстве формы и содержания. Воспитать такого читателя можно лишь с опорой на познавательные интересы учащихся, эмоциональное восприятие ими прочитанного. Следовательно, изучение цветовой символики художественных произведений даёт возможность последовательно формировать у школьников личностное отношения к книге, увеличить долю самостоятельности в восприятии и оценке произведения, включить их в творческую, коммуникативно-речевую деятельность, чтобы «исследователи» попытались увидеть в известном произведении что-то новое, чтобы ученик смог идти от чтения к исследованию литературы, а конечным результатом работы станет собственная интерпретация литературного материала.

Данная тема конкретная, понятная, но, к сожалению, мало исследованная в литературоведении. К настоящему времени накоплена внушительная научная литература. Например, лексика со значением цвета изучается с позиций стилистики (С.В. Бекова, Л.В. Вяземская, О.Н. Емельянова, В.П. Гомонова, Н.А. Касимов, Т.П. Нефёдова и др.), но комплексного обзора общей системы цветовосприятия и цветосемантики в рамках русской культурной традиции пока нет. А ведь данная тема даёт возможность ученикам глубокого погрузиться в текст, дарит юным читателям радость вдумчивого чтения, где чтение – это труд и творчество. Чтобы ученическая интерпретация художественного текста через цветосемантику состоялась, была обоснованной, аргументированной, чтобы каждый читатель смог сказать «своё слово», педагогу важно направить поиск, предложив методику исследования:

– выстраивание гипотезы;

– составление цветовой картотеки произведения;

– анализ текстового материала, его осмысление и систематизация в контексте художественного мира писателя.

«Восприятие цвета, как известно, значительно субъективнее, чем восприятие формы и пространства» (3, 76), поэтому при изучении цветовой символики в художественном произведении

© О.В. Еливанова, 2011

нельзя не учитывать данный фактор. Очевидно, что необходим общий «язык» цветоощущений, «язык», понятный читателю. Таковым в литературе и является цвет, а сочетание исследовательских и творческих задач по изучению цветовой символики текста позволяет каждому ученику реализовать себя на уроках литературы.

Научить читателя-школьника идентифицировать определённый цвет произведения возможно лишь при наличии методической системы, включающей основные умения, которые представляют собой три уровня: базовый, формирующий и перспективный. Каждое формируемое умение на следующем этапе будет являться базовым. При разработке системы изучения цветовой символики в школе необходимо учитывать возрастные и психологические особенности учащихся, их учебные и познавательные интересы, а также построение школьного курса литературы. Ведущим принципом построения школьной программы по литературе является «формирование у школьников через систему творческих и практических заданий представлений о связи человека и создаваемой им культуры» (6, 49). Другим положительным принципом построения программы является вариативность заданий и тем, возможность замены одних заданий другими, при условии сохранения общей структуры и единой логики содержания курса. Но в школьных программах не обобщены и не систематизированы закономерности цветосимволики в художественных произведениях, которые помогают постичь искусство слова.

Знакомство с цветовой символикой можно начинать уже с 5-го класса, когда ученики только соприкасаются с началами анализа художественного текста. Это может быть и на уроках, посвящённых изучению славянской мифологии, сказкам Х.Х. Андерсена – вспомним хотя бы два цветовых символа в «Снежной королеве»: белая (символ холода, льда, чистоты) и красная (символ жизни, любви) розы. Узкая конкретная тема ориентирует юного исследователя на внимательное погружение в текст.

В 6 классе ребята могут попробовать свои силы в исследовательской работе по теме: «Изучение цветовой символики сказки-были М. Пришвина “Кладовая солнца”», в ходе которой они смогут выявить цветовое восприятие мира писателя и способы его воплощения. Ребята рассмотрят особенности авторского употребления цветовой символики, классифицируют основные цвета сказки-были (красный – белый – чёрный) по тематическим группам, дадут анализ художественного текста с точки зрения жанра и композиции через цветовую символику сказки. Цветопись «Кладовой солнца» поможет школьникам рассмотреть особенности авторского стиля, языка произведения, типологии образов, составить словарь цветовых символов писателя, провести анализ цветового образного восприятия произведения через рисунки самих учащихся. Кроме того, каждое положение ученического анализа будет мотивировано текстом произведения, так как изучение цветовой символики требует поисковой деятельности на основе художественного текста. Положительным моментом изучения цветовой символики на уроках литературы можно считать и то, что данный вопрос связан с разными темами школьной программы с 5-го по 11-ый классы: изучение цветообозначений в творчестве поэтов Серебряного века, цветовая лексика в поэтических произведениях О. Мандельштама и в лирике Б. Пастернака, значение цвета в метафорах С. Есенина, особенности цветописи Ф.М. Достоевского, М.М. Булгакова и т.д. Также обращение к цветовой символике приводит учащихся к знакомству с литературоведческими трудами, что поможет школьникам глубже понять художественное произведение. Примером может служить монография С.М. Соловьёва «Изобразительные средства в творчестве Ф.М. Достоевского». Так, исследователь предлагает рассматривать цветовую символику в изучаемых произведениях по определённому плану:

1. Семантика и классификация цветов в историческом аспекте.
2. Смешение цветов.
3. Контрасты.

4. Спектральные цвета.
5. Цветовой круг.
6. Изменение цветов от освещения.
7. Градации цветовых тонов.

Также в 10 классе при изучении романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» можно познакомить класс со статьёй А. Кожинова «О значении цвета». Выводы учёного можно проверить на отдельных эпизодах романа. Исследуя эпизод сна Родиона Раскольникова (герой наблюдает, как пьяные мужики убивают лошадь), можно составить его цветовой спектр и увидеть, что определяющий цвет отрывка – красный. Говоря образно, эти страницы «будто залиты кровью»: «красные лица, пунцовая рубаха, кумачовый платок». Цветовую символику можно проследить и в романе И.С. Тургенева «Отцы и дети». Ученики почувствуют себя первооткрывателями, получив задание творческого характера: «Определите цветовой спектр романа И.С. Тургенева “Отцы и дети”». Выводы учащихся будут неожиданными. Оказывается, спектр романа состоит из красного и белого цвета (остальные цвета несущественны, встречаются редко). Дети делают вывод, что роман – это «предсказание великого противостояния “отцов” и “детей”» (4, 107) на все века. Ещё одна интересная находка – по мере развития сюжета роман от ярких тонов начала приходит почти к полной бесцветности (ахроматичности) в конце, и это связано, по мнению ребят, с душевным состоянием Базарова.

Интересна работа по изучению цветовой символики в творчестве М. Цветаевой, так как кроме цветописи ребята увидят и морфемику поэта: наиболее употребительные у автора слова с корнями -черн-, -бел-, -красн-, -син-, -зелен-, то есть чаще всего обозначенными оказываются основные цвета, традиционно выделяемые человеком. Это тона простые и максимально насыщенные. Возникает вопрос: почему поэтесса употребляет не оттенки, а именно чистые цвета? Ответ можно найти в биографии М. Цветаевой, которая неоднократно говорила, что пишет «по слуху и по цвету» (6, 93). Зрительные образы занимают в её поэзии значительное место.

Изучение цветовой символики предполагает совместное творчество художника слова и читателя. Автор, как известно, никогда не навязывает истину, она «мерцает», «прорастает» в сознании адресата. Можно сказать, именно этой особенностью определяется сложность интерпретации феноменов цвета. Субъективность и полярность толкований, которые дополняются отсутствием чётко разработанной методологии анализа цвета в художественном тексте, дают право читателю учиться анализировать, сопоставлять, исследовать творчество того или иного писателя, поэта, художника.

Исходя из этого, следует отметить, что «изучение литературного произведения в средней школе требует чёткого разграничения аналитической и интерпретирующей деятельности школьников» (7, 44), изучение цветовой символики в произведении, напротив, способствует союзу данных деятельностей. Цветовая символика любого художественного текста предполагает изучение компонентов произведения и их связей, а также тех или иных художественных приёмов и принципов. Необходимость изучения цветовой символики художественного произведения усиливается в связи с тем, что в распространённой практике и в преобладающей части работ по методике преподавания литературы в школе интерпретация художественного произведения обычно подменяется анализом, то есть разбором, выявлением авторского замысла, некоторых особенностей формы и историко-литературного значения текста, а личностный аспект его восприятия, по существу, остаётся в стороне. А ведь «произведение искусства всегда должно оставлять человеку возможность дополнить его от себя» (1, 47), поэтому именно изучение цветовой символики даёт возможность школьникам формировать определённый уровень понимания и восприятия художественного текста, превращает анализ произведения в творческий процесс.

Библиографический список

1. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. – М., 1986.
2. *Бахилина Н.Б.* История цветообозначений в русском языке. – М.,1975.
3. *Брагина А.А.* Русское слово в языках мира. – М., 1978.
4. *Бекова С.В.* Связь языка и культуры. – М., 1985.
5. *Дмитриева Н.А.* Изображение и слово. – М., 1962.
6. *Ерёмина Т.Я.* Мастерские по литературе. – СПб., 2004.
7. *Кожинов А.* О значении цвета. – М., 1973.

М.А. Остренкова
Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского

ЛИНГВОКУЛЬТУРОВЕДЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ КАК МЕТОД ОРГАНИЗАЦИИ ДИАЛОГА ШКОЛЬНИКОВ С НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРОЙ

Уроки русского языка и отечественной литературы по-прежнему понимаются творческими учителями как уроки, на которых формируется мировоззрение школьников в процессе постижения и присвоения ими артефактов и ментефактов национальной культуры. Способствовать инкультурации современного школьника (речь идет, прежде всего, о таких составляющих процесса инкультурации, как получение знаний о культуре и истории народа, традициях, ценностных установках и этических ориентациях) должны активные методические формы, стимулирующие познавательный интерес к языку как явлению культуры и к культуре как феномену, интерпретируемому посредством языка, и побуждающие вступать в диалог с культурой. Одной из таких форм, определяющих достаточно высокую степень информативности диалога с культурой на уроках русской словесности, является лингвокультуроведческое исследование. *Лингвокультуроведческое исследование* понимается нами как комплексное упражнение, в котором содержится модель познавательной деятельности и необходимый для осуществления этой деятельности дидактический материал (национально-маркированные языковые единицы, слова, репрезентирующие концепты русской культуры, тексты с национально-культурным компонентом), обеспечивающие последовательный поиск и получение школьниками новой для них культурной информации. Диалог с культурой в данном случае обеспечивается проблемными вопросами, познавательными задачами, приемами эвристического чтения и эвристической беседы, культуроориентированными творческими заданиями. Общая для всех исследований цель – взаимосвязанное изучение русского языка и национальной культуры – способствует осознанию школьниками аккумулятивной функции языка, заключающейся в способности слова, фразеологизма, грамматической категории накапливать и сохранять культурную информацию, отражающую специфику материальной культуры народа и его менталитет. Приведем в качестве примера методическое обоснование лингвокультуроведческого исследования «*Русская свадьба по-ярославски*» (повторение темы «Лексика и фразеология» (9 кл.)).

Первый этап исследования включает работу с текстом Ф.И. Буслаева: чтение, определение темы и основной мысли текста, самостоятельное формулирование школьниками цели данного исследования с опорой на авторские слова. Приводим текст: «Наибольшее разнообразие обычаев и преданий ожидает нас в свадебных обрядах, где развертывается русская жизнь во всем своем разгуле. Проследим, сколько позволит областной язык, все действия этой народной

© М.А. Остренкова, 2011

драмы от знакомства жениха с невестой до водворения молодой в доме ее мужа» (2, 179). Учитель заметит, что «все действия этой народной драмы» невозможно «проследить» на одном занятии, так как, по словам исследователя фольклора Ярославской области Е.В. Щеголевой, «встарь все свадебное действо занимало от недели до месяца» (9, 140).

На втором этапе работы школьники знакомятся с ярославскими диалектными фразеологизмами, описывающими этапы свадебного обряда. Вопросы и задания *прочитайте диалектные фразеологизмы, называющие некоторые этапы и события свадебного обряда: сечь свата, красный стол, первая познать, гневить невесту, хоронить невесту, тёмный стол, завáливать дорогу, большие смотрины, дому смотреть, здороваться с молодыми, дать на стол; предположите, что именно они обозначают; какие приемы толкования слов, входящих в состав фразеологизмов, вы используете, чтобы приблизиться к пониманию значения фразеологизма* направляют внимание школьников на наблюдения над внутренней формой слов, входящих в состав фразеологизмов, требуют применения известных им приемов семантизации слов (контекстуального, синонимического, словообразовательного). Проверка «гипотез» (*что обозначают фразеологизмы*) по «Ярославскому областному словарю» завершается повторным обращением к фразеологизмам*: почему, на ваш взгляд, тот или иной обряд получил именно такое название?* Отобранный для исследования материал интересен с разных точек зрения. Так, на следующем этапе работы учитель, адресуя школьникам вопросы *название какого предмета чаще всего используется в данных фразеологизмах; какие фразеологизмы со словом «стол» вы знаете; что они обозначают; какую роль играл стол в свадебном обряде,* подготовит их к восприятию новой для них информации об утилитарной и символической функциях предметов в традиционном крестьянском быту: **стол** в русском доме, помимо практического назначения, имел и символический смысл – он относился к числу предметов, «которым придавалась высшая культурная ценность»: «в традиционных представлениях почти повсеместно проводилась аналогия между столом в доме и престолом, алтарем в церкви» (1,154); «ритуальный обход стола и обряд благословения в известной степени аналогичны церковному обряду, происходившему в алтарной части храма» (1,156).

Расширить представление школьников о «словаре ярославской свадьбы» помогут новая группа фразеологизмов и контексты ярославских свадебных песен с устойчивыми словосочетаниями, в состав которых входят, по выражению В.К. Харченко, *слова-воспитатели* (7, 53), – и в таком случае языковой материал исследования даст возможность учителю акцентировать внимание на этическом коннотативном компоненте «языка свадьбы» и довести до их сознания мысль о том, что «с усвоением языка человек усваивает этические оценки, а следовательно, и нормы» (7, 44). Приведем фрагмент данного этапа исследования.

Прочитайте словосочетания, которые называют участников и события ярославского свадебного обряда: *княжий пир, княжная сваха, садиться в место княжецкое*. Предположите, что обозначает каждый фразеологизм? Проверьте себя, обратившись к «Ярославскому областному словарю».

Прочитайте фрагменты ярославских свадебных песен. Какими словосочетаниями (из приведенных текстов) вы дополните данный ряд?

Тут и ехала карета,
Что карета не простая,
Во карете-то княгиня,
Что княгиня молодая <...> (5, 173–174)
***
На том благодарим,
Что приехал не один –
С поездом большим,
С князем молодым (5, 187).

В каком значении употреблены слова *князь, княгиня, княжий?* Чем вы могли бы объяснить использование слов *князь, княгиня, княжий* применительно к крестьянской свадьбе?

Осознать и оценить этическую направленность фразеологизмов, включающих перечисленные слова, и ответить на вопрос данного этапа *почему современный исследователь русского языка В.К. Харченко называет слова князь, княгиня, тысяцкий, бояре и т.п. словами-воспитателями* поможет школьникам текст С. Наровчатова: «В величании жениха князем, а невесты – княгиней, посаженого отца – тысяцким, а гостей – боярами не было простого подражания обычаям знати. На свадьбе – значительнейшем событии своей жизни – каждый мужик <…> должен был ощущать себя первым среди первых. И он действительно чувствовал себя князем, а свою суженую считал княгиней в эти праздничные часы. И не обремененные нуждой и заботой соседи сидели вокруг него по лавкам, а независимые и богатые бояре» (4, 170).

Включение в дидактическую основу урока диалектных слов *сгов**а**ривать, отд**а**ривать, столов**а**ть, смотр**и**льщик, зв**а**тый, пос**е**дки, рукобитье, отв**о**дины, отз**ы**вины*, называющих свадебные действия и чины, частичный словообразовательный анализ подчеркнутых слов, наблюдение над семантической соотнесенностью слов данного тематического ряда по признаку ‘движение’ позволят оценить значимые свадебные обрядовые действия как «прообраз жизненного пути от хаоса к гармонии» (8, 218). *Каким был этот свадебный путь*? – этот вопрос предваряет творческое задание *перечитайте фразеологизмы и слова «словаря ярославской свадьбы» и запишите их в той последовательности, в которой, по-вашему, должны происходить предсвадебные и свадебные события*, направленное на повторное осмысление исследованного языкового материала с учетом сделанного вывода (свадебный путь – жизненный путь – путь к гармонии, порядку, ладу). (Учитель заметит, что школьники составляют «собирательный образ» свадебного обряда, причем весьма фрагментарный: данные фразеологизмы были собраны в разных районах Ярославской области.)

Тема «гармонии», порядка, согласия, напрямую связанная с концептом семьи, нашла отражение и в значении других свадебных слов – *лад**ы** ‘помолвка, сговор’* (в свадебном обряде), *л**а**дить ‘договариваться о свадьбе, сватать кого-либо’* (привлечем для наблюдений и слово *л**а**до ‘муж, супруг’*), включенных в языковую основу исследования для того, чтобы показать школьникам связь культурных концептов семьи и лада, утверждаемую языком. Учитель, используя приемы эвристического чтения, постановки проблемного вопроса, побуждает школьников к этимологической рефлексии над народным словом: прочитайте текст В.М. Мокиенко и ответьте на вопрос *почему свадебные действия получили имена с корнем -лад-*: «В словах и выражениях, образованных от корня **лад**, до сих пор еще сохранилось нечто общее, что можно выразить характеристикой «согласие и согласованность», которая особенно торжественно звучит в нашем просторечно-примиренческом: «Помирились? Ну и ладушки!». Это – и характеристика божества Ладо, которое было покровителем брака, семейного благополучия и веселья, а жена его, Лада, – богиней материнства. От их отношения к своим подопечным зависело здоровье и счастье членов семьи, рождение детей» (3, с.146).

Актуализации культурной информации фразеологизмов и слов, описывающих ярославскую свадьбу, подготавливает школьников к выводу о необходимости изучать и воспринимать национальный язык как средство и способ хранения и передачи знаний. Завершающее исследование задание *доказать, что названия обрядов, событий, участников свадебного действа определяли и роль свадьбы в жизни человека, и отношение к семье как к главной ценности* переключит внимание школьников с языка на внеязыковые ценности: «все, о чем мы вели речь, имеет самое непосредственное отношение к тому драгоценному пространству, которое очерчено словом *семья*» (6, 101).

Таким образом, лингвокультуроведческие исследования не только способствуют формированию у школьников навыков культурооориентированной исследовательской деятельности, направленной на постижение духовной сущности русского слова, но и помогают воспринять аксиологически значимые концепты национальной культуры.

Библиографический список

1. *Байбурин А.К.* Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. – Л., 1983.
2. *Буслаев Ф.И.* Догадки и мечтания о первобытном человечестве. – М., 2006.
3. *Мокиенко В.М.* Образы русской речи: Историко-этимологические и этнолингвистические очерки фразеологии. – Л., 1986.
4. *Наровчатов С.* Избранные произведения: В 2 т. – Т.2. – М., 1972.
5. Песни и сказки Ярославской области / Под ред. Э.В. Померанцевой. – Ярославль, 1958.
6. *Харченко В.К.* Семейные отношения в зеркале языка (Прикладная филология) // Русский язык в школе. – 2008. – №4. – С.97–101.
7. *Харченко В.К.* Функции метафоры. – М., 2009.
8. *Хоробрых С.В.* К вопросу о семантических отношениях морфем в лексике ритуала (на материале «Этнолингвистического словаря свадебной терминологии Северного Прикамья», «Словаря свадебной лексики Орловщины») // Русское слово: литературный язык и народные говоры: материалы Всероссийской научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения д-ра филол. наук, проф. Г.Г. Мельниченко (Ярославль, 25–27 окт. 2007 г.) / Отв.ред. Т.К. Ховрина. – Ярославль, 2008. – С.217–222.
9. *Щеголева Е.В.* «У вас есть курочка, у нас – петушок…» Русская свадьба по-ярославски // Русь. – 1996. – № 3. – С. 139–151.

Е.В. Роганова
Гимназия №33 г. Костромы

ГУМАНИТАРИЗАЦИЯ СОДЕРЖАНИЯ ОБРАЗОВАНИЯ В УРОЧНОЙ И ВНЕУРОЧНОЙ РАБОТЕ УЧИТЕЛЯ РУССКОГО ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ

Гуманитаризация образования – система форм и методов организации учебно-воспитательного процесса, которая позволяет направить обучение на формирование творческой личности, воспитать культурного, высокообразованного человека, ответственного за состояние окружающего мира. Любому обществу нужны одаренные люди, но большое сожаление вызывает то, что одаренный человек – это не всегда человек воспитанный, культурный, грамотный. Особенно обидно, когда такой человек не обладает связной, образной, выразительной речью. Мы должны научить ребенка не только знать и применять речевые нормы, но и осознавать, как через родную речь происходит познание мира. Формирование мировоззрения связано с усвоением культуры русского народа, возрождением духовных, нравственных традиций. Средством воспитания на уроках русского языка может быть изучение творческого наследия народа, освоение его векового опыта.

Большую роль в этом играют межпредметные связи. Для учителей словесников главная из них – связь русского языка и литературы. Полезно создание таких учебных ситуаций, когда знания по русскому языку, речевые умения и навыки закрепляются на уроках литературы, а знания по литературе обогащают речь учащихся на уроках русского языка. Приведем пример из практики.

Изучая в 5 классе тему «Обращение», сразу определяем, как можно использовать знания по этой теме. Ребята понимают, что без умения обратиться к кому-либо трудно наладить общение с людьми. На уроке в качестве языкового материала используем строчки из сказок А.С. Пушкина.

© Е.В. Роганова, 2011

На примере их выявляем разнообразие обращений и их функции, отрабатываем навык постановки знаков препинания в предложениях с обращениями. Так, анализируя предложение «Смилуйся, государыня рыбка! Еще пуще старуха бранится, не дает старику мне покою», ребята без труда находят обращение и объясняют его функцию: старик уважительно обращается к рыбке, ведь он пришел к ней с просьбой, надеется на ее помощь. А в предложении «Ах ты, мерзкое стекло! Это врешь ты мне назло!» обращение совсем иного характера. Здесь отрицательное отношение героини к тому, к кому обращается (к зеркальцу), гнев царицы, которая уверена в своей красоте, в том, что нет ей равных, что перечить ей никто не смеет. Таким образом, ребята приходят к выводу о том, что обращение не только называет того, к кому обращаются с речью, но и характеризует обратившегося. Получив теоретические сведения об обращении, потренировавшись в умении находить обращения в предложениях и объяснять знаки препинания, ребята получают задание сочинить начало письма к маме, к другу, в любимую передачу, стараясь внести в начало письма либо больше теплоты, либо немного светлого юмора. Вот некоторые примеры: «Солнышко мое, мамочка, здравствуй!», «Добрый день, Геныч, это я! Все ловишь карасей?»

Ознакомившись на уроках русского языка с обращением, учащиеся проводят «исследование» «Роль обращения в сказках А.С. Пушкина».

Отводим на это 3 страницы в тетради:

– на первой заголовок: «Авторские обращения»,

– на второй: «Обращения с положительной оценкой героя, предмета, события»,

– на третьей: «Обращение с отрицательной оценкой».

Ребята выступают с сообщениями об итогах своей работы, некоторые примеры записываются и анализируются коллективно, например: «Чего тебе надобно, старче?», «Дурачина ты, простофиля! Выпросил, дурачина, корыто!». Делается вывод об экспрессивных возможностях обращений. В сказке А.С. Пушкина королевич Елисей обращается к силам природы: «Свет наш солнышко! Ты ходишь Круглый год по небу…», «Месяц, месяц, мой дружок, Позолоченный рожок….». Спрашиваю ребят: «Почему так начинает свой разговор Елисей с небесными светилами?» Ребята без особого труда объясняют и то, что королевич вежлив, уважителен, он воспитан, и то, что он надеется на их помощь. Обращаем внимание и на то, что в обращении к Солнцу чувствуется особое почтение и уважение, это обращение к старшему, особо значимому, отмечаем некую церемониальность, а обращение к месяцу – это обращение к другу, равному. В ходе работы ребята приходят к выводу, что автор использует разные обращения. Тем самым ребята постигают мастерство автора, сумевшего лаконично и точно, в том числе через обращения, и охарактеризовать героя, и выразить свое к нему отношение. Так исподволь в сознании учеников соединяются знания, полученные на уроке русского языка с теми, что они получают на уроке литературы, а затем переносятся в реальную речевую практику. Дети понимают, что в разных ситуациях они по-разному обратятся к своему собеседнику. Владея понятиями «официальная и неофициальная обстановка», они достаточно точно подбирают нужные обращения при общении с хорошо знакомым сверстником, со старшим родственником, с незнакомым человеком.

Воспитательное значение занятий не ограничивается содержанием той или иной темы, а захватывает самые разные формы внеклассной работы. Так, продолжением работы по данной теме стало проведение литературного вечера. Готовясь к нему, ребята искали примеры обращений к матери, к девушке, молодому человеку, к силам природы в русском фольклоре. Из народных песен они выписали следующие обращения: «Ах ты, душечка, красна девица, Мы пойдем с тобой, разгуляемся», «Матушка», «Сударыня-матушка». «Ах ты, зимушка-зима», «Ах ты, ноченька, / Ночка темная», «Ах ты, степь широкая, / Степь раздольная, / Широко ты, матушка, / Протянулася», «Поиграйте, наши девушки, / Поиграйте, поиграйте!», «Ох, детинка-ли, детинка молодой, / Чернобровой, черноглазой, милой мой!»

Работая с фольклорным материалом, ребята приобщались к культурному наследию русского народа, богатству родного языка и вместе с тем приходили к выводу, что не все обращения, которые они нашли, используются в речи современного человека. Ученикам предлагалось разыграть ситуации, в которых уместны те или иные обращения. Одно из заданий было таким: «Представьте себе, что вы пришли домой со своим другом, который у вас еще никогда не был. Как вы его представите? Как обратятся к нему ваши родители?» Другое задание предполагало разыгрывание знакомства с новыми одноклассниками. Ребята приходят к выводу, что время, ситуация общения, конечно же, накладывают отпечаток на формы речи, в том числе и на обращения, но сформированные веками культурные традиции помогают легче подобрать нужную форму обращения. В ходе вечера разыгрывали ситуации, в которых используются церемониальные формы обращения: «Представьте, что вы присутствуете на юбилее своего папы. Собрались его сослуживцы, пришел его начальник. Как начнут гости свои поздравления? А вы?»

Предлагались ребятам задания по анализу и редактированию текста. В качества материала для наблюдений использовала эпизод из повести В.Г. Короленко «В дурном обществе» (глава 3 – «Я приобретаю новое знакомство»). Попросила найти слово, которое подсказало нам, читателям, что драки не будет. Пятиклассники без труда нашли: «Брат». Обращение это как бы объединило мальчишек, примирило их. Какие же драки между братьями, ведь они еще друг другу не сказали ничего обидного. С этого слова началось их знакомство, переросшее в дружбу. Перечитав фрагмент из сказки-были М.М. Пришвина «Кладовая солнца» о том, как дети, придя на болото, поссорились, ученики должны были перестроить разговор брата и сестры таким образом, чтобы ссора не состоялась. И опять здесь на помощь пришли нужные обращения, ласковые слова, доброжелательные интонации.

Таким образом, используя задания разной степени сложности, мы приобщаем детей к культурному наследию народа, убеждаем их в том, что изучение родного языка – это увлекательное занятие, а знания, полученные в ходе работы, нужны не для хорошей оценки в дневнике, а для успешного общения, для достижения собственных жизненных целей.

О.Н. Цветкова
Гимназия № 33 г. Костромы

ЗАЧЕМ ЧИТАТЬ ХУДОЖЕСТВЕННУЮ ЛИТЕРАТУРУ НА УРОКАХ ОБЩЕСТВОЗНАНИЯ?

Можно ли изучить курс обществознания без привлечения литературных источников? В целом на этот вопрос можно дать положительный ответ. Зададим вопрос по-другому: может ли привлечение произведений литературы для изучения курса обществознания в основной и средней школе повысить качество преподавания предмета? Безусловно, да. Особенностью обществоведческого курса является то, что в ходе изучения теоретического материала учащимся приходится постоянно приводить примеры, иллюстрирующие те или иные положения курса. Такими примерами могут быть как факты социальной жизни, личного опыта, исторический материал, так и примеры из литературных произведений. В то же время и преподавание курса литературы требует выявления в художественных произведениях конкретно-исторического и общечеловеческого содержания.

Таким образом, интегрированный подход в изучении курсов истории, обществознания и литературы – это один из способов повышения качества преподавания данных предметов.

© О.Н. Цветкова, 2011

Обратимся к курсу обществознания. Когда привлечение литературных произведений для меня является особенно актуальным?

Во-первых, для создания образа эпохи. Работа на уроке с выдержками из произведений литературы позволяет моим ученикам понять особенности определенного исторического периода, взгляды людей того времени, особенности общественного сознания. Учащиеся получают возможность вместе с героями литературных произведений переживать события, происходящие в различных сферах общественной жизни. Примером является чтение отрывков из произведений А.И. Солженицына при изучении особенностей тоталитарного режима, советской системы. Это рассказ «Один день Ивана Денисовича», сочетающий веру в человека и предельную честность оценки всей бесчеловечной советской системы (а не только «сталинизма»). Это художественно-документальное исследование «Архипелаг ГУЛАГ», которое не только представляет подробнейшую историю уничтожения народов России, не только свидетельствует о человеконенавистнической сути коммунистического режима, но и утверждает христианские идеалы свободы и милосердия, одаривает опытом противостояния злу, сохранения души в царстве «колючей проволоки». Абстрактные черты тоталитаризма, которые необходимо усвоить в курсе обществознания, предстают перед учащимися через судьбы конкретных людей, – так формируется эмоциональный образ эпохи. Спустя некоторое время отдельные теоретические положения курса обществознания сотрутся в памяти учеников, но образ эпохи тоталитаризма останется, в том числе и благодаря произведениям А.И. Солженицына.

Во-вторых, выдержки из литературных произведений могут быть использованы тогда, когда идет сопоставление разных точек зрения, разных подходов при оценке того или иного явления. При этом учитель может использовать не только произведения из школьной программы, но и произведения из так называемого списка дополнительной литературы. Например, при изучении темы противоречивости общественного прогресса интересной для ребят является работа с рассказом Рэя Брэдбери «451° по Фаренгейту». Автор представляет мир, в котором общество уже переступило черту, когда можно было остановить насилие, но надежда всегда есть, благодаря людям, которые пытаются что-то изменить. Идеи, заложенные в рассказе, перекликаются с проблемой обществоведческого курса о нравственности как интегральном критерии прогресса.

В-третьих, произведения литературы являются прекрасной иллюстрацией к теоретическим положениям курса обществознания. Так, отрывки из романа Д. Дефо «Робинзон Крузо» позволяют иллюстрировать вопросы взаимосвязи общества и человека, говорить о социальных и духовных потребностях.

В-четвертых, обращение к произведениям литературы является просто необходимым при изучении ряда вопросов курса обществознания, например, вопроса об особенностях искусства как способа (формы) познания мира. Именно на примере литературных произведений, изучаемых в школе, учащимся проще осознать такие категории? как образность, символизм, субъективизм, эмоциональность. Чаще всего учащиеся старших классов приводят роман Л.Н. Толстого «Война и мир» в качестве иллюстрации образности и субъективизма искусства. Писатель в своем романе создал множество образов: дворян начала XIX века, партизан, крестьян-ополченцев и т.д. – и выразил свой взгляд на события в России в начале XIX века и значение Отечественной войны 1812 года. Ярким примером эмоциональности для учащихся является рассказ И.С. Тургенева «Муму».

Таким образом, использование литературных произведений на уроках обществознания создает условия для более эффективной организации учебного процесса, благодаря обращению к внутреннему миру учащихся, эмоционально-чувственному восприятию.

Н.В. Лукьянчикова
Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского

ОРГАНИЗАЦИЯ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ШКОЛЬНИКОВ ПО ЛИТЕРАТУРЕ В УСЛОВИЯХ ЛЕТНЕГО ЗАГОРОДНОГО ЛАГЕРЯ: ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫЙ АСПЕКТ

Организация исследовательской деятельности детей традиционно считается прерогативой школы, но есть и другие потенциальные возможности для ее осуществления. Так, территорией, в рамках которой возможно создание особого образовательного пространства с целью формирования у детей интереса к самостоятельному исследованию, исследовательских умений, развития творческого потенциала, является детский загородный лагерь. Специфической особенностью организации обучающей деятельности в условиях загородного оздоровительно-образовательного центра является тот аспект, что дети приезжают отдыхать и не нацелены на выполнение какой-либо учебной работы. Но в течение летней лагерной смены есть возможность найти неожиданные и интересные детям направления для исследования, заняться темами, выходящими за рамки школьной программы и отвечающими собственным интеллектуальным потребностям детей, организовать разновозрастные группы, оказывая при этом серьезное воспитательное воздействие. Такая работа требует внимания к духовному, эмоциональному развитию личности обучаемого, требует определенных усилий не только от подростков, но и от преподавателей.

Подобного рода деятельность длительное время реализуется в Ярославской области под руководством доктора филологических наук, доцента кафедры русской литературы ЯГПУ им. К. Д. Ушинского Е.М. Болдыревой в детском образовательно-оздоровительном центре «Сахареж».

В «Сахареже» тематика каждой смены имеет свою специфику, связанную, как правило, с той общегосударственной программой, которая в качестве приоритетной выдвигается в текущем году (Год русского языка, Год ребенка, Год молодежи, Год учителя). Удобно определять содержание смены именно в соответствии с государственными программами – это позволяет детскому центру встроиться в систему федеральных и региональных мероприятий, посвященных тому или иному году, и предложить некоторые собственные наработки для решения заявленных проблем. Общие ценности становятся при этом ценностями личностно значимыми. Система образовательных и досуговых мероприятий разрабатывается с учетом общей тематики смены так, чтобы, давая детям возможность отдохнуть, в то же время помогать развитию интеллекта, формированию этических представлений, дать вариант полезного в образовательном и воспитательном плане проведения свободного времени. Этому способствует создание особого воспитательно-образовательного пространства в лагере, включающего, помимо организации и проведения коллективных досуговых мероприятий, такие компоненты, как:

– система профильных модулей;

– проведение детской научно-практической конференции.

Организация коллективных досуговых мероприятий является традиционной для воспитательной системы любого загородного лагеря, поэтому нет нужды специально на ней останавливаться.

Система профильных модулей представляет собой цикл образовательно-творческих курсов гуманитарной направленности (психология, литература, культура речи, деловой этикет, основы корпоративной культуры, журналистика и т.п.), занятия в которых проводятся под руководством преподавателей-специалистов по программам, разработанным в рамках общей концепции

© Н.В. Лукьянчикова, 2011

лагерной смены. Под руководством Е.М. Болдыревой в «Сахареже» ежегодно работает группа преподавателей вузов Ярославля, осуществляющих проведение профильных модулей и подготовку детей к научно-практическим конференциям (профессор Л.Г. Антонова, доценты Н.В. Аниськина, Н.Ю. Букарева, Т.Г. Киселева, Н.В. Лукьянчикова, Л.В. Ухова, И.В. Шустина).

Например, летом 2008 г., объявленного Годом семьи, одна из лагерных смен была посвящена идее семьи как носительнице главных ценностей, формирующих личность. Рассмотрим программу профильного модуля «Образ семьи в русском фольклоре, литературе, культуре», которая была нами разработана. В соответствии с поставленными задачами модуль должен не только обогатить ребят знаниями о различных этапах развития русской литературы и культуры, литературных и фольклорных жанрах, формировать их речевую культуру, культуру поведения и общения, но и воспитывать чувства сопереживания, гражданственности и патриотизма. Модуль включает в себя следующие тематические блоки: 1) Семья в русском фольклоре: «Иваны, **родство** помнящие»; 2) Образ семьи в древнерусской литературе; 3) «Отцы и дети» в русской классике; 4) Семейные ценности и традиции в современной детской литературе. Не перечисляя темы занятий каждого блока, в качестве примера рассмотрим темы второго блока (Образ семьи в древнерусской литературе): «Отец – воспитатель, мудрый советчик, любящий человек («Поучение» Владимира Мономаха)»; «Дороже золота»: семейные отношения в «Повести о Петре и Февронии Муромских»; «Семейный “устав” наших предков» – «Домострой»; «Восхищение подвигом матери и хозяйки» («Повесть об Улиянии Осорьиной»). Замечательные тексты, отобранные для ознакомления в процессе занятий, позволяют детям осознать, что те ценности, которые лежат в основе семьи, являются вечными.

Занятия в модулях проводятся в групповом режиме с учетом выполнения детьми ряда индивидуальных заданий. Преподаватель, организуя занятия, выбирает методы и приемы, дидактическое оснащение, методические формы (деловая игра, эвристическая беседа, викторина, конкурс и т.д.) в соответствии с тематическим наполнением программы, корректируя содержание в зависимости от того, в каком отряде занятие проходит (зависит от уровня сформированности коллектива, возраста детей, индивидуальных особенностей, состояния здоровья). На занятии в работе участвуют все дети, отвечая на вопросы тестов и анкет, выполняя творческие задания (например, мы с детьми писали «поучения» для младших братьев и сестер, одноклассников), давая устные монологические или письменные развернутые / краткие ответы на вопросы, делая рисунки, иногда составляя схемы, таблицы и пр. Естественно, что в процессе работы дети получают достаточный объем новой информации, которая может быть востребована ими позже (при подготовке к школьным занятиям, элективным курсам и факультативам). Но информативная функция, которую выполняют образовательные модули, не должна выходить на первый план. Прежде всего, речь идет о формировании необходимых учебно-познавательных, общекультурных, исследовательских и коммуникативных навыков. В то же время в процессе занятия преподаватель имеет возможность понаблюдать за работой детей, выявить ребят, проявляющих склонность к индивидуальной либо групповой научной деятельности, предложить задания, результаты которых могут быть использованы при подготовке научного доклада. Работа в рамках образовательного модуля может быть организована в режиме мини-лаборатории, в которой ребята, осуществляющие научное исследование, могут провести опрос, анкетирование, дать репродуктивное или творческое задание товарищам по отряду. Постепенно подходя к осуществлению исследования, ребенок испытывает активное воздействие художественного текста, слова. В процессе живого общения, без навязчивого дидактизма дети знакомятся с образцами нравственного поведения, учатся ценить благородство чувств и мыслей как литературных героев, так и близких себе людей.

Следующим важным компонентом образовательной системы загородного лагеря является подготовка и проведение детской научно-практической конференции. Тема конференции, как

и тематика образовательных модулей, может быть связана с общим содержательным наполнением лагерной смены.

Подготовка любой конференции, тем более детской, – процесс сложный, требующий в течение короткой смены (21 день) подготовить исследования и провести конференцию, что возможно только при четкой работе и координации со стороны научных консультантов.

На первом этапе детям предлагается сформулировать проблемные вопросы, темы, находящиеся в рамках содержания смены. Процесс «научного самоопределения» ребенка или группы – 2–3 дня.

Каждое детское исследование, кроме строго научного, имеет ещё и творческое название, представляющее собой пословицу, афоризм, цитату (например, на конференции, посвященной проблемам здоровьесбережения, одна из тем звучала так: «Организация правильного питания как фактор формирования навыков здорового образа жизни: “Поработаешь до поту, так и поешь в охоту”»). Устное народное творчество – неиссякаемый запас мудрости, знаний и позитивного опыта. В былинах, сказках, пословицах и поговорках в ненавязчивой форме предлагаются замечательные образцы правильного человеческого поведения, взаимовыручки, патриотизма. Думаем, что использование пословиц возможно и в работе над формированием навыков здорового образа жизни.

Исследовательская работа позволяет каждому ребенку найти тот вид деятельности, в котором он чувствует себя уверенным (опрос общественного мнения, интервью у специалистов: врачей, поваров, физруков, сбор материала под руководством преподавателя на тематической экскурсии и т.д.). Отмечаем, что детские исследовательские проекты имеют интегрированный характер. Востребованность в рамках одного исследования знаний и умений из разных предметных областей дает педагогам-консультантам возможность привлечь максимальное количество участников. Для проведения опросов и анкетирования дети использовали знания, полученные в рамках модуля «Психология». Обязательным компонентом любой детской научной работы было знакомство с художественными текстами, в которых нашли отражение интересующие детей вопросы (пригодились занятия по модулю «Литература»). В исследованиях ребята касались как произведений русского фольклора и древнерусской литературы, так и текстов для детей и подростков, созданных писателями XX века (произведений В. Крапивина, Р. Погодина, В. Драгунского, Н. Носова, Ю. Сотника и др.). Вот, например, вопрос: «Выполнения каких правил безопасности неукоснительно требовал от мальчишек тренер Олег Москвин в повести В. Крапивина “Мальчик со шпагой”?») Если детям под руководством педагогов удается подобрать материал исторического характера по проблеме, он находит свое отражение в работах, так как исторические примеры, конкретные люди – лучшее доказательство тех выводов, которые ребята сами формулировали.

Каждую смену научное исследование выполняет творческая группа в составе 20–24 человек. Чтобы результаты исследований стали достоянием всей лагерной общественности, проводится открытая детская научно-практическая конференция. При подготовке к ней старшим отрядам выдаются тексты исследовательских работ, чтобы слушатели могли высказать возникшие замечания, сформулировать вопросы.

Часто школьные исследовательские проекты носят индивидуальный характер и выполняются старшеклассниками. В условиях загородного лагеря индивидуальный проект практически невыполним. Во всяком случае, предварительная работа ведется в группе, поэтому методике комплектования творческих групп мы уделяем особое внимание: группы создаются на основе добровольности участия; предполагается широкое вовлечение в научно-исследовательскую работу всех желающих; учитывается разновозрастный состав групп, что позволяет формировать навыки межличностного общения детей.

В загородном лагере уровень готовности ребят к участию в научно-исследовательской деятельности различен, и педагоги должны осознавать, насколько каждый ребенок готов к осуществлению

разных видов интеллектуальной работы. Консультирование по отбору материала (художественных текстов), связанного с изучаемой проблемой, обзор научно-популярных работ по изучаемому вопросу; организация сбора материала для исследования; помощь в определении основных точек зрения на заявленную проблему; консультирование по выбору форм презентации проекта зависят от того, каков этот уровень.

При этом основной задачей организации деятельности детей в загородном лагере является формирование в личности ребенка нравственных устоев, уважительного и бережного отношения к человеку, способности дорожить тем, что создано предками и современниками. В процессе выполнения исследовательского проекта группа детей активно участвует в диалоге с художественным произведением, которое является для подрастающего человека не столько источником информации по сформулированной научной проблеме, сколько открывает новый мир, рассказывает о взаимоотношениях, дает представление о духовной культуре народа. Диалог с преподавателем-консультантом дает ребенку возможность не только перенять исследовательский опыт, но приобрести опыт человеческого общения, к этому же приводят взаимоотношения в группе детей.

Обобщив опыт нескольких лет, мы попытались показать, что организация учебно-исследовательской деятельности учащихся наиболее эффективно может осуществляться в процессе взаимодействия учреждения дополнительного образования с вузом. Эта организация характеризуется разнообразием предлагаемых проектов и форм. Школьникам она дает возможность подготовиться к тому виду деятельности, который является одним из основных при обучении в университете; вузовским преподавателям помогает узнать свою будущую аудиторию и хотя бы отчасти повлиять на ее духовно-нравственное формирование.

Библиографический список

1. *Болдырева Е. М., Лукьянчикова Н. В.* Растим гражданина России: «Сахареж» 2008–2009 // Народное образование. – 2010. – № 3. – С. 167–174.

Н.М. Сергеева
Костромской государственный университет им. Н.А. Некрасова

ПРОГРАММА ПРОФИЛЬНОГО ФИЛОЛОГИЧЕСКОГО ОТРЯДА В ПРИШКОЛЬНОМ ЛАГЕРЕ

Тематические смены в загородных лагерях и предметные летние школы нельзя назвать новым явлением в современной образовательной среде. В Ярославской области в детском образовательно-оздоровительном центре «Сахареж» уже несколько лет реализуется программа исследовательской деятельности школьников в летний период (см. об этом предыдущую статью в данном сборнике). В Кургане успешно работает летняя школа «Грамотеи». В Москве – «Летняя Академия словесности» (совместный проект гимназии № 1592, Академии Российской словесности и Центра по сопровождению одаренных детей) для школьников 13–15 лет, направленная на выбор будущей профессии: писатель, журналист, переводчик, экскурсовод. В Бурятии существует летний краеведческо-лингвистический лагерь, в Калмыкии – летний профильный лагерь «Творческая школа», где среди прочих есть и гуманитарный профиль (русский и английский языки).

Для нашего города профильные отряды в пришкольном лагере – явление новое. В текущем году по инициативе Департамента образования города в Костроме было решено создать профильные

© Н.М. Сергеева, 2011

(предметные) отряды в пришкольных лагерях, в том числе в гимназии № 28 – филологический. В гимназии активно ведется работа с одаренными детьми по гуманитарным дисциплинам, однако опыта профильных отрядов в пришкольном лагере у них не было. В связи с этим возникла необходимость составить программу работы отряда. Один из возможных вариантов такой программы мы и представляем.

Летний профильный филологический отряд можно считать одной из эффективных форм внеклассной деятельности, призванной формировать устойчивый познавательный интерес к русскому языку и литературе. Ведь именно стремление узнать что-то, открыть для себя нечто еще не познанное является самым действенным среди всех мотивов учебной деятельности. Познавательный интерес не только активизирует умственную деятельность школьников в каждый конкретный момент, но и тренирует её, подготавливает к последующему решению различных задач.

Профильный отряд призван помочь тем учащимся, кто хотел бы принимать участие в различных предметных олимпиадах: внутришкольных; городских и региональных олимпиадах, проводимых вузами, учреждениями культуры и дополнительного образования; в олимпиаде «Русский медвежонок», где возможно участие школьников, начиная с 5 класса, и т.п.

Дополнительные занятия в летнее время предоставляют учащимся возможность получить более широкие и всеобъемлющие знания по предмету, содействуют наиболее полному раскрытию их способностей. Однако деятельность школьников в профильном отряде способствует не только накоплению теоретических знаний, но и формированию у них умений и навыков практического применения этих знаний, развивает мышление, логику, учит постановке целей, задач и поиску способов их достижения, с освоением различных методов. Все это приобретается на основе собственного опыта, что приводит к более глубокому осмыслению научных понятий, ведь всем хорошо известно, что знания, добытые собственным трудом, никогда не забудутся.

В современных условиях необходимым представляется включить в программу блок занятий, которые бы способствовали формированию навыков работы с мультимедийными программными средствами. В частности, с презентациями Power Point, которые позволяют с минимальными затратами получать большой объем учебной информации и представлять ее слушателям. Предполагается, что в дальнейшем обученные учащиеся, применяя освоенные ими программы, смогут заинтересовать остальных учеников класса в использовании мультимедийных программных средств.

Итак, цель профильного филологического отряда – активизация познавательной деятельности учащихся в области русского языка и литературы.

Основными задачами можно считать следующие:

– развитие творческого мышления и самостоятельности, углубление и закрепление полученных при обучении теоретических и практических знаний;

– стимулирование потребности самообразования, самопознания, самореализации, способствующей самоопределению и возможному выбору будущей профессии;

– формирование у школьника интереса к научному творчеству, обучение методике и способам самостоятельного решения научно-исследовательских задач;

– выявление наиболее одаренных и талантливых школьников, использование их творческого и интеллектуального потенциала для активизации познавательной деятельности одноклассников.

Для реализации поставленных цели и задач выбраны различные формы коллективной и индивидуальной деятельности учащихся с учетом их возрастных особенностей: творческие задания, аналитические, языковые и ролевые игры, просмотр и обсуждение кинофильмов (мультфильмов), дискуссии, практикумы, тренинги, создание рукописного журнала, тестирование, круглые столы, беседы.

Программа рассчитана на занятия в группе из 10–15 человек. Возраст учащихся – 11–13 лет. Продолжительность – 18 дней по 2 часа (1 час русского языка; 1 час литературного чтения).

Русский язык

Тема	Содержание	Часы
Культура речи	Беседа «Речь правильная и речь хорошая». Практикум по культуре речи	1
	Игротека: «Автопортрет», «Переводчик», «Цифровой диктант»	1
Фонетика и орфоэпия	Практикум по фонетике и орфоэпии. Игротека: «Слоговые цепочки»	1
	Речевой тренинг. Тестовые задания по фонетике и орфоэпии	1
Лексика	Практикум по лексике. Игротека: «Рассказ по опорным словам»	1
Фразеология	Практикум по фразеологии	1
	Фразеологическая викторина	1
	Ролевая игра	1
Имя существительное	Практикум по теме «Имя существительное»	1
	Игротека: «Словесный конструктор», «Цепочки ассоциаций»	1
Имя прилагательное	Практикум по теме «Имя прилагательное». Игротека: «Определения»	1
	Речевой тренинг. Игротека: «Эпитеты»	1
Глагол	Практикум по теме «Глагол»	1
Синтаксис словосочетания и простого предложения	Тренинг по синтаксису и пунктуации	1
	Игротека: «Рассказ по кругу», «Заголовки»	1
Пунктуация	Пунктуационный тренинг	1
	Игротека: «Чепуха», «Рассказ по опорным словам»	1
Итоги профильной смены	Обсуждение итогов работы профильного филологического отряда в форме круглого стола	1
	Итого	18

Литературное чтение

Тема	Содержание	Часы
Введение	Беседа «Родина – место, где мы родились и живем». Отражение особенностей народной культуры в словесном творчестве	1
О славянских племенах. Язычество древних славян	Русские летописцы о славянах («Повесть временных лет» – происхождение и расселение славян, их нравы, образ жизни). Заочное путешествие. Создание 1-й страницы рукописного журнала	1
	Культ природы у славян, культ предков. Комментированное чтение глав из книг А.Н. Афанасьева «Древо жизни», «Свет и тьма». Создание 2-й страницы рукописного журнала	1
	Сочинение «Во что верит славянин-язычник»	1
Мифы и сказания древних славян	Познание человеком мира постепенно и целостно. Работа с таблицей «Жанры русского фольклора». Создание 3-й страницы рукописного журнала	1
	Легенды, предания, былички. С.В. Максимов «Нечистая, неведомая и крестная сила». Аналитическая работа с текстом	1
	Нравственный мир русских народных сказок. Просмотр и обсуждение мультфильма	1

Окончание табл.

Тема	Содержание	Часы
Поэзия календарных обрядов	Знакомство со славянским календарем. Особенности народного календаря. Создание 4-й страницы рукописного журнала	1
	Зимний цикл: колядки, подблюдные песни	1
	Весенний цикл: веснянки, заклички, волочебные песни	1
	Летний цикл: праздник Ивана Купалы, похороны Костромы. А.М. Ремизов «Кострома»	1
	Осенний цикл: жнивные песни, опахивальные песни	1
	Литературно-музыкальная композиция	1
Поэзия семейно-бытовых обрядов	Жизненный круг. Семья. Знакомство с главами «Жизненный круг», «Семья» из книги В.И. Белова «Лад»	1
	Родильно-крестильные обряды. Детский фольклор. Прослушивание аудиозаписей. Создание 5-й страницы рукописного журнала	1
	Свадебные обряды. Прослушивание аудиозаписей свадебных плачей. Создание 6-й страницы рукописного журнала	1
	Рекрутские обряды и поэзия. Создание 7-й страницы рукописного журнала	1
По страницам рукописного журнала	Творческий отчет по итогам работы профильного филологического отряда	1
	Итого	18

Литература

1. *Афанасьев А. Н.* Древо жизни. Избранные статьи. – М., 1982.

2. *Белов В. И.* Лад. Очерки о народной эстетике. – М., 1982.

3. *Власова М.* Русские суеверия: энциклопедический словарь. – СПб., 1998.

4. *Громыко М. М.* Мир русской деревни. – М., 1991.

5. *Даль В. И.* Пословицы русского народа. – М., 1984.

6. *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. – М., 1999.

7. *Жарков С. Н.* Народные приметы и предсказания погоды. – М., 1966.

8. Игровые технологии на уроках русского языка. 5–9 классы / авт.-сост. В. Н. Пташкина и др. – Волгоград, 2009.

9. *Казбек-Казиева М. М.* Подготовка к олимпиадам по русскому языку: 5–11 класс. – М., 2007.

10. *Казбек-Казиева М. М.* Школьные олимпиады. Русский язык: 5–11 класс. – М., 2007.

11. *Некрылова А. Ф.* Круглый год. Русский земледельческий календарь. – М., 1989.

12. *Петрановская Л. В.* Игры на уроках русского языка: пособие для учителя. – М., 2000.

13. *Постникова И. И.* Занимательные рассказы о частях речи: книга для учащихся. – М., 1998.

14. *Розенталь Д. Э.* А как лучше сказать? – М., 1988.

15. Русская народная поэзия. Обрядовая поэзия. – Л., 1984.

16. Русский фольклор: хрестоматия / сост. В. П. Аникин. – М., 1985.

17. *Рыбаков Б. А.* Язычество древних славян. – М., 1981.

18. *Стриженов А.* Календарь русской природы. – М., 1972.

В ходе реализации программы на базе пришкольного летнего лагеря гимназии № 28 возник ряд трудностей, в связи с чем работу пришлось в значительной степени перестроить.

Прежде всего следует отметить состав отряда: в идеале профильный отряд должен представлять собой небольшую группу (10–12 человек) заинтересованных школьников, нацеленных на расширение и углубление знаний по избранному направлению. Важным представляется и тесное сотрудничество преподавателя профильного отряда с творческим коллективом пришкольного лагеря как на стадии разработки общей концепции, так и в процессе ее воплощения в жизнь: хотя работа с одаренными детьми может быть и обособленной, замкнутой в себе, все же лучше, если она соотносится с общелагерными мероприятиями.

Наш опыт показывает, что разделение программы на два направления (русский язык и литературное чтение) не эффективно, напротив, их объединение и даже интеграция с другими учебными предметами и различными видами творческой деятельности (пение, рисование, рукоделие) сильнее заинтересовывает ребят и дает лучший результат.

Следует также отметить, что результатом деятельности профильного отряда обязательно должен стать какой-то конкретный продукт, который можно вынести на суд общественности. Это могут быть коллективно исполненный рукописный журнал или мультимедийная презентация, спектакль кукольного театра, созданного руками ребят, или литературно-музыкальная композиция на основе собранного ими материала. В результате школьники не только усваивают новые знания, но и совершенствуют навыки исследования, коллективной работы, получают опыт представления результатов своих изысканий общественности, то есть приобретают определенную базу, которая пригодится им в дальнейшей учебной и внеучебной деятельности.

СОДЕРЖАНИЕ

Лебедев Ю.В.
О НАУЧНЫХ ТРУДАХ Н.Н. СКАТОВА 4
Тихомиров В.В.
Н.Н. СКАТОВ – УЧИТЕЛЬ, УЧЕНЫЙ, ЧЕЛОВЕК 10

РАЗДЕЛ I. ДУХОВНО-НРАВСТВЕННАЯ ПРОБЛЕМАТИКА ТВОРЧЕСТВА Н. А. НЕКРАСОВА И Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО (К 190-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ)

Филипповский Г.Ю.
ТРАДИЦИИ ДРЕВНЕЙ РУСИ В ТВОРЧЕСТВЕ Н.А. НЕКРАСОВА («КОМУ НА РУСИ ЖИТЬ ХОРОШО») 15
Макарова Е.В.
МОТИВ ПУТИ В КНИГЕ РАССКАЗОВ «ЗАПИСКИ ОХОТНИКА» И.С. ТУРГЕНЕВА И ПОЭМЕ «КОМУ НА РУСИ ЖИТЬ ХОРОШО» Н.А. НЕКРАСОВА 20
Бурнашёва Н.И.
«УРОКИ» Н.А. НЕКРАСОВА МОЛОДОМУ ЛЬВУ ТОЛСТОМУ 24
Морозов Н.Г.
НЕКРАСОВСКИЕ МОТИВЫ В РАССКАЗЕ Б.К. ЗАЙЦЕВА «ПОЛКОВНИК РОЗОВ» 28
Баталова Т.П.
ПРОГРАММА НЕКРАСОВСКОГО «СОВРЕМЕННИКА» В ИСТОРИОСОФСКОМ ОСМЫСЛЕНИИ 32
Белякова Е.Н.
«РУССКИЕ ТЕПЕРЕШНИЕ ДЕТИ» И «ТЕПЕРЕШНИЕ ИХ ОТЦЫ» В ПОВЕСТИ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «НЕТОЧКА НЕЗВАНОВА» 37
Криволапов В.Н.
О САКРАЛЬНОЙ ХРОНОЛОГИИ В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «УНИЖЕННЫЕ И ОСКОРБЛЁННЫЕ» 43
Ваганова О.К.
МЕЧТАТЕЛЬ И «ЧЕЛОВЕК ИЗ ПОДПОЛЬЯ»: МОДИФИКАЦИЯ ИЛИ ТРАНСФОРМАЦИЯ? («БЕЛЫЕ НОЧИ» – «ЗАПИСКИ ИЗ ПОДПОЛЬЯ» Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО) 48
Ермилова Г.Г.
МОТИВ ВИЗУАЛЬНО-АКУСТИЧЕСКОГО ЗОВА: К ВОПРОСУ О ГОГОЛЕВСКОМ «ПРИСУТСТВИИ» В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ» 50
Смирнова Л.Н.
КОНЦЕПЦИЯ ГОСУДАРСТВА И ЦЕРКВИ В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ» 55
Фесенко Э.Я.
«ДВОЙНЫЕ МЫСЛИ» ГЕРОЕВ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО 58
Меликян М.М.
ПЕТЕРБУРГ И МОСКВА В ТВОРЧЕСТВЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО 63
Мешалкин А.Н.
Ф.М. ДОСТОЕВСКИЙ О САТИРЕ (ПО МАТЕРИАЛАМ «ДНЕВНИКА ПИСАТЕЛЯ») 66
Коптелова Н.Г.
Д.С. МЕРЕЖКОВСКИЙ ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ТВОРЧЕСТВА Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО 69

Молчанова Н.А.
ЭПИГРАФЫ ИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО В КОНТЕКСТЕ ПОЭТИЧЕСКИХ КНИГ К.Д. БАЛЬМОНТА 1890-х – НАЧАЛА 1900-х ГОДОВ 73
Холодова З.Я.
«КОГДА ВДУМЫВАЕШЬСЯ В ДОСТОЕВСКОГО…»: Ф.М. ДОСТОЕВСКИЙ В ДНЕВНИКЕ М.М. ПРИШВИНА 78

РАЗДЕЛ II. ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫЕ ИСКАНИЯ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА

Варзаева М.А.
ОСОБЕННОСТИ ЭЛЕГИЧЕСКОГО ПЕРЕЖИВАНИЯ: ПУТЬ К ДУХОВНОМУ КРИЗИСУ ИЛИ ГАРМОНИИ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА В.А. ЖУКОВСКОГО И К.Н. БАТЮШКОВА) 81
Никкарева Е.В.
ПРЕСТУПЛЕНИЕ БЕЗ НАКАЗАНИЯ: ЖАНР РОМАНСА В ТВОРЧЕСТВЕ А.С. ПУШКИНА . 85
Шаврыгин С.М.
«БОРИС ГОДУНОВ» А.С. ПУШКИНА И РАННЯЯ РУССКАЯ ДРАМАТУРГИЯ: К ПРОБЛЕМЕ СМЕНЫ ДРАМАТУРГИЧЕСКОЙ МОДЕЛИ 90
Пономарева М.Г.
ПУГАЧЕВСКИЙ БУНТ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ИСТОРИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ПИСАТЕЛЕЙ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА) 96
Морозова Я.Е.
РОЛЬ ФАНТАСТИКИ В СОЗДАНИИ ОБРАЗА ИСТОРИЧЕСКОГО ПРОШЛОГО (НА МАТЕРИАЛЕ РУССКИХ ИСТОРИЧЕСКИХ РОМАНОВ НАЧАЛА XIX ВЕКА) 101
Федянова Г.В.
БИБЛЕЙСКИЙ ПОДТЕКСТ МОТИВА САДА В РОМАНЕ И.И. ЛАЖЕЧНИКОВА «НЕМНОГО ЛЕТ НАЗАД» 104
Круглова Е.Н.
СВОЕОБРАЗИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПОЗИЦИИ А.Ф. ПИСЕМСКОГО В ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ 1850-х ГОДОВ 108
Лобкова Н.А.
ПУШКИНСКИЕ ОТРАЖЕНИЯ В ЛИРИЧЕСКОМ ЦИКЛЕ А.К. ТОЛСТОГО «КРЫМСКИЕ ОЧЕРКИ» 113
Перетягина А.В.
РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКИЙ КОНТЕКСТ РОМАНА И.С. ТУРГЕНЕВА «НАКАНУНЕ» 117
Белопухова О.В.
МОТИВЫ ШИЛЛЕРОВСКОЙ БАЛЛАДЫ «ТОРЖЕСТВО ПОБЕДИТЕЛЕЙ» В РОМАНЕ И.С. ТУРГЕНЕВА «ДЫМ» 121
Голенчукова С.В.
ДУХОВНЫЕ ИСКАНИЯ И.С. ТУРГЕНЕВА, ОТРАЖЕННЫЕ В ЕГО ЭПИСТОЛЯРНОМ НАСЛЕДИИ 1853–1867 ГОДОВ 124
Денисова Т.М.
К ВОПРОСУ ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ДРАМАТИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА И.С. ТУРГЕНЕВА .. 128
Исакова Я.Н.
СПЕЦИФИКА ЖАНРА СЦЕН В ДРАМАТУРГИИ И.С. ТУРГЕНЕВА 131
Хапалов А.А.
КОМЕДИЯ А.Н. ОСТРОВСКОГО «ПРАЗДНИЧНЫЙ СОН – ДО ОБЕДА» В КРИТИКЕ КОНЦА 1850-х – НАЧАЛА 1860-х ГОДОВ 135
Коробов А.В.
КОСТЮМ И ХАРАКТЕР В ТРИЛОГИИ О БАЛЬЗАМИНОВЕ А.Н. ОСТРОВСКОГО 138

Чайкина Т.В.
ПЬЕСА-КАРТИНА А.Н. ОСТРОВСКОГО «ВОЕВОДА»: ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ И НРАВСТВЕННАЯ ПРОБЛЕМАТИКА 142
Рахманькова Е.А.
РИТУАЛ ПРОЩАНИЯ В ОПЕРНОМ ЛИБРЕТТО А.Н. ОСТРОВСКОГО «ГРОЗА» 145
Фаркова Е.Ю.
А.Н. ОСТРОВСКИЙ В КОНТЕКСТЕ ЖУРНАЛА «РУССКАЯ МЫСЛЬ» 148
Рахман К.С. (K. Sealey Rahman)
STORMS AND STUMPS: A.N. OSTROVSKY'S THE STORM AT THE OLD VIC THEATRE, LONDON (1966) AND THE ROYAL SHAKESPEARE COMPANY'S PRODUCTION OF THE FOREST (1981) 151
Ильина Н.К.
КУПЕЧЕСКИЙ МИР НА АНГЛИЙСКОЙ СЦЕНЕ: «ГРОЗА» А.Н. ОСТРОВСКОГО В ЛОНДОНСКОМ ТЕАТРЕ «АЛЬМЕЙДА» (1998) 157
Лученецкая-Бурдина И.Ю.
ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫЙ ПОИСК ТОЛСТОГО И ЕГО ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ В ТРАКТАТЕ «ИСПОВЕДЬ» 162
Новосельцева О.Н.
ЛЕВ ТОЛСТОЙ И ЕВРОПЕЙСКИЙ «ЖЕНСКИЙ ВОПРОС» 166
Андреева В.Г.
СМЫСЛ «ФОРМУЛЫ» Л.Н. ТОЛСТОГО «БЕСКОНЕЧНЫЙ ЛАБИРИНТ СЦЕПЛЕНИЙ» 172
Ларионова М.Ч.
НРАВСТВЕННАЯ ПРОБЛЕМАТИКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ А.П. ЧЕХОВА В ЭТНОКУЛЬТУРНОМ АСПЕКТЕ 176
Федотова А.А.
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕЦЕПЦИЯ ПОВЕСТИ А.С. ПУШКИНА «ЕГИПЕТСКИЕ НОЧИ» Н.С. ЛЕСКОВЫМ 181
Павловская О.А.
«СОЛДАТСКИЕ СОНЕТЫ» К. РОМАНОВА: ПОЭЗИЯ АРМЕЙСКОЙ СЛУЖБЫ 184
Виноградов А.А.
ОБРАЗ ЧИТАТЕЛЯ В ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ 189

РАЗДЕЛ III. СУДЬБА ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫХ ЦЕННОСТЕЙ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX– XXI ВЕКОВ

Чекалов П.К.
ЧУВСТВЕННАЯ СТОРОНА ОБРАЗА РАССКАЗЧИКА В ПОВЕСТИ А.И. КУПРИНА «ОЛЕСЯ» 194
Зеленкова Е.В.
ОБРАЗ ВОЛГИ В ПРОЗЕ РУССКОГО РЕАЛИЗМА НАЧАЛА XX ВЕКА (НА МАТЕРИАЛЕ ТРИЛОГИИ М. ГОРЬКОГО) 197
Криволапова Е.М.
«ТВОРИМАЯ ЛЕГЕНДА» В ДНЕВНИКАХ РУССКИХ СИМВОЛИСТОВ 202
Власов А.С.
«И БЫЛО ОХВАЧЕНО ТОЮ ЖЕ САМОЙ ТРЕВОГОЮ СЕРДЦЕ…» (О СТИХОТВОРЕНИЯХ Б. ПАСТЕРНАКА «ИМПРОВИЗАЦИЯ» И «ИМПРОВИЗАЦИЯ НА РОЯЛЕ») 205
Зыкова Г.В.
В.В. ВИНОГРАДОВ В РЯЗАНСКОЙ ДУХОВНОЙ СЕМИНАРИИ (ПЕРВАЯ РАБОТА О ПУШКИНЕ) 210

Матвеева И.И.
БИБЛЕЙСКИЙ ТЕКСТ И ЭСХАТОЛОГИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ А. ПЛАТОНОВА 1920-х – 1930-х ГОДОВ 212
Мотеюнайте И.В.
С.Н. ДУРЫЛИН: ОТ «НАЧАЛЬНИКА ТИШИНЫ» К «КОЛОКОЛАМ» (ИЛИ ИНТЕЛЛИГЕНТ О СЛОВЕ И НЕВИДИМОМ ГРАДЕ) 218
Глазунова С.И.
ОБРАЗ ЖЕЛЕЗНОЙ ДОРОГИ В ТВОРЧЕСТВЕ В. НАБОКОВА КАК СИМВОЛ ДУХОВНОГО ПУТИ 223
Малкова Т.Ю.
ГДЕ ЕСТЬ АД НА СТРАНИЦАХ РОМАНА М.А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА» 226
Букарева Н.Ю.
СВОЕОБРАЗИЕ РЕШЕНИЯ ЛАГЕРНОЙ ТЕМЫ В СБОРНИКЕ РАССКАЗОВ СЕРГЕЯ МАКСИМОВА «ТАЙГА» 230
Лобинская С.С.
ЖИЗНЕННЫЕ ИСКАНИЯ СЕРГЕЯ НИКОЛАЕВИЧА МАМОНТОВА (ПО РОМАНУ МАРКА АЛДАНОВА «ИСТОКИ») 234
Глушаков П.С.
ТРИ ЗАМЕТКИ О «ПРОЩАЛЬНЫХ СТИХОТВОРЕНИЯХ» В РУССКОЙ ПОЭЗИИ XX ВЕКА 239
Шукшина О.В.
В.М. ШУКШИН О НРАВСТВЕННОСТИ 245
Семёнова Г.П.
НРАВСТВЕННЫЙ ИМПЕРАТИВ В.М. ШУКШИНА 248
Бушуева Л.П.
ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫЕ ОСНОВЫ ЛИЧНОСТИ ЛЬВА РУБИНА (ПО РОМАНУ А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА «В КРУГЕ ПЕРВОМ») 251
Бобрицких Л.Я.
«ЭТО ВЫСОКОЕ ЗВАНИЕ – УЧИТЕЛЬ…» (ПО ПРОИЗВЕДЕНИЯМ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ 1960-х – 1990-х ГОДОВ) 254
Цветова Н.С.
ПОЗДНИЙ АСТАФЬЕВ: «ЖАЖДА ИСПОВЕДИ» 257
Карпов Д.Л.
ДУХОВНЫЕ ПОИСКИ ТРЁХ ПОКОЛЕНИЙ АНДЕГРАУНДА (А. ХВОСТЕНКО, Е. ЛЕТОВ, А. МАШНИН) 262
Николаева Т.В.
Ф.И. ТЮТЧЕВ И ПРОТОИЕРЕЙ А. ЛОГВИНОВ: ПОЭТИЧЕСКИЙ ДИАЛОГ ПОКОЛЕНИЙ 266

РАЗДЕЛ IV. ДУХОВНО-НРАВСТВЕННОЕ СОДЕРЖАНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ: ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Селезинка А.М.
ПАРАЛЛЕЛЬНЫЕ КОНСТРУКЦИИ, ИСПОЛЬЗУЕМЫЕ ПРИ ВЕРБАЛИЗАЦИИ БИБЛЕЙСКОЙ АЛЛЮЗИИ «ВСЁ В ОДНОМ» («ALL IN ONE») В ПЕРЕВОДЕ СОНЕТОВ В. ШЕКСПИРА 269
Яковлев А.И.
ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ СВЯЗИ РОМАНА А. БЕЛОГО «ПЕТЕРБУРГ» С ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО 273
Ермакова Л.А.
СМЫСЛОВАЯ ОППОЗИЦИЯ МУЖЧИНА – ЖЕНЩИНА В ЛИРИКЕ М. ЦВЕТАЕВОЙ ... 277

Павлова А.П.
ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ФРАЗЕОЛОГИЗМОВ В ТЕКСТЕ РОМАНА Б. ВАСИЛЬЕВА «КНЯЗЬ ЯРОСЛАВ И ЕГО СЫНОВЬЯ» 280
Котлов А.К.
КАТЕГОРИЯ НАРОДНОСТИ В ЛИТЕРАТУРЕ И СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ ПРОЗА 282

РАЗДЕЛ V. ДУХОВНО-НРАВСТВЕННАЯ ПРОБЛЕМАТИКА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ В ШКОЛЕ И ВУЗЕ

Романова А.Н.
ПРЕОБРАЖЕНИЕ СЛОВОМ: КОНЦЕПЦИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ШКОЛЬНИКОВ (ОБ УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОМ КОМПЛЕКТЕ ПОД РЕДАКЦИЕЙ Ю.В. ЛЕБЕДЕВА) 286
Бражкина Н.А.
КОММЕНТАРИЙ К ХУДОЖЕСТВЕННОМУ ТЕКСТУ КАК СРЕДСТВО ДУХОВНО-НРАВСТВЕННОГО РАЗВИТИЯ ЛИЧНОСТИ ШКОЛЬНИКА НА УРОКЕ ЛИТЕРАТУРЫ (НА ПРИМЕРЕ ИЗУЧЕНИЯ ПОЭМЫ ГОМЕРА «ИЛИАДА») 291
Ерастова Е.С.
ИЗУЧЕНИЕ ЦИКЛА «ПОДРАЖАНИЯ КОРАНУ» А.С. ПУШКИНА НА УРОКЕ ЛИТЕРАТУРЫ В 10 КЛАССЕ С ПРИМЕНЕНИЕМ ТЕХНОЛОГИИ «ТВОРЧЕСКАЯ МАСТЕРСКАЯ» 296
Герасимова Д.А.
ФОЛЬКЛОРНЫЕ МОТИВЫ ПОВЕСТЕЙ Н.В. ГОГОЛЯ «ВЕЧЕРА НА ХУТОРЕ БЛИЗ ДИКАНЬКИ» В ШКОЛЬНОМ ИЗУЧЕНИИ 301
Смирнова А.В.
ИЗУЧЕНИЕ ПОВЕСТИ «ЗАПИСКИ СУМАСШЕДШЕГО» Н. В. ГОГОЛЯ В СВЕТЕ ДУХОВНОГО МИРОВОЗЗРЕНИЯ АВТОРА 304
Филонова Ю.А.
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ УЧАЩИХСЯ ПРИ ИЗУЧЕНИИ СКАЗКИ С.Т. АКСАКОВА «АЛЕНЬКИЙ ЦВЕТОЧЕК» 307
Катулина Г.В.
«КАК СОХРАНИТЬ ЧИСТОТУ СЕРДЦА?» (ПО РОМАНУ И.С. ШМЕЛЁВА «ЛЕТО ГОСПОДНЕ») 310
Еливанова О.В.
ИЗУЧЕНИЕ ЦВЕТОВОЙ СИМВОЛИКИ КАК ПУТЬ РАЗВИТИЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ И ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ УЧАЩИХСЯ НА УРОКАХ ЛИТЕРАТУРЫ 313
Остренкова М.А.
ЛИНГВОКУЛЬТУРОВЕДЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ КАК МЕТОД ОРГАНИЗАЦИИ ДИАЛОГА ШКОЛЬНИКОВ С НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРОЙ 316
Роганова Е.В.
ГУМАНИТАРИЗАЦИЯ СОДЕРЖАНИЯ ОБРАЗОВАНИЯ В УРОЧНОЙ И ВНЕУРОЧНОЙ РАБОТЕ УЧИТЕЛЯ РУССКОГО ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ 319
Цветкова О.Н.
ЗАЧЕМ ЧИТАТЬ ХУДОЖЕСТВЕННУЮ ЛИТЕРАТУРУ НА УРОКАХ ОБЩЕСТВОЗНАНИЯ? 321
Лукьянчикова Н. В.
ОРГАНИЗАЦИЯ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ШКОЛЬНИКОВ ПО ЛИТЕРАТУРЕ В УСЛОВИЯХ ЛЕТНЕГО ЗАГОРОДНОГО ЛАГЕРЯ: ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫЙ АСПЕКТ 323
Сергеева Н.М.
ПРОГРАММА ПРОФИЛЬНОГО ФИЛОЛОГИЧЕСКОГО ОТРЯДА В ПРИШКОЛЬНОМ ЛАГЕРЕ 326

Научное издание

ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫЕ ОСНОВЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Сборник научных статей

Статьи печатаются в авторской редакции

Компьютерная верстка *И. М. Ивановой*

Подписано в печать 15.11.2011
Формат 90х60/8
Уч.-изд. л. 36,3
Тираж 500 экз.
Изд. № 134

Костромской государственный университет им. Н. А. Некрасова
156961, г. 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